



**Arabeschi**  
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

**n. 10**



## Incontro con Emma Dante

Si deve trovare un linguaggio – con parole, con immagini, atmosfere – che faccia intuire qualcosa che esiste in noi da sempre.

Pina Bausch



**rabeschi**

**Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità**

[www.arabeschi.it](http://www.arabeschi.it)

n. 10, luglio-dicembre 2017

ISSN 2282-0876

Direzione

**Stefania Rimini, Maria Rizzarelli**

Comitato scientifico

**Marco Antonio Bazzocchi** (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Lina Bolzoni** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Bonnie Marranta** (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

**Salvo Arcidiacono, Francesca Auteri, Giulio Barbagallo, Alice Billò, Ana Duque, Carlo Felice, Mariagiovanna Italia, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Francesco Pellegrino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Simona Scattina, Marco Sciotto, Gaetano Tribulato, Luca Zarbano** (Università di Catania); **Fabrizio Bondi, Giovanna Rizzarelli, Andrea Torre** (Scuola Normale Superiore di Pisa); **Cristina Casero, Nicola Catelli, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Giulio Iacoli** (Università di Parma); **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano); **Federica Pich** (University of Leeds); **Elena Porciani** (Seconda Università di Napoli); **Cristina Savettieri** (School of Literatures, Languages and Cultures - The University of Edinburgh)

Segreteria di redazione

**Salvo Arcidiacono, Simona Scattina**

Responsabili delle recensioni

**Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli**

Progetto grafico

**Fabio Buda, Gaetano Tribulato**

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

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

ISSN 2282-0876

## SOMMARIO

### **INCONTRO CON | Emma Dante**

<i>Emma Dante. Profilo</i>	8
<i>Videointervista Emma Dante</i> a cura di Alice Billò, Stefania Rimini, Marco Sciotto	12
Anna Barsotti <i>Le sorelle Macaluso tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana</i>	21
Massimo Fusillo <i>Il corpo, il rito, il tragicomico. Emma Dante e il “Macbeth” di Verdi</i>	33
Simona Scattina <i>Quando manca il lieto fine. Le principesse di Emma Dante</i>	38

### **EKPHRASIS**

<i>Videopresentazione di Il trionfo della morte di Palermo di Michele Cometa</i> a cura di Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Maria Rizzarelli	56
---	----

### **ET ET | testi contaminati**

<i>Videopresentazione di Perché le storie ci aiutano a vivere di Michele Cometa</i> a cura di Ana Duque, Maria Rizzarelli	58
Marina Paino <i>Visioni metamorfiche nel Viaggiatore di Calvino</i>	59
Giovanna Rizzarelli <i>«Il corpo della gente che aveva un corpo». Metamorfosi corporee nel Cavaliere inesistente di Italo Calvino</i>	68
Emanuele Zinato <i>L'occhio del signor Palomar. Calvino e il cinema</i>	82
Elena Porciani <i>Un corpo dell'altro mondo. Appunti su disfacimenti corporei, popular music e Tommaso Pincio</i>	93
Cristina Savettieri <i>Corpi feriti nella letteratura della Grande Guerra</i>	104

### **IN FORMA DI | generi e forme**

Sandra Lischi <i>Corpi inquieti in metamorfosi elettroniche</i>	119
--	-----



Andreina Di Brino <i>Corpi e classici. Il processo evolutivo della reiterazione, tra automatismi ed esperienze.</i> <i>Bob Wilson, Bill Viola, William Kentridge</i>	123
Elena Marcheschi <i>Corpo e alterità nella produzione audiovisiva sperimentale di Alessandro Amaducci</i>	135
Giulia Simi <i>Per una metamorfosi della storia: utopie e rivoluzioni nel contro-cinema di Franco Angeli</i>	145
Francesca Auteri <i>Agata e il suo corpo: un martirio eterno che si racconta attraverso la danza</i>	157
Federica Pich, <i>Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari</i>	165
Maria Rizzarelli <i>Raccontare e coltivare il deserto. Absolutely Nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel</i>	185
Marco Sciotto <i>Imbarcarsi per il naufragio. Noosfera Lucignolo di Roberto Latini</i>	197
Dalila D'Amico, Sergio Lo Gatto, Valentina Valentini, Andrea Vecchia, Francesca Vista <i>Corpo-identità-soggetto: un seminario</i>	206
<b>LETTURE, VISIONI, ASCOLTI</b>	
S. Albertazzi, <i>Letteratura e fotografia</i> (Giulio Iacoli)	231
M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), <i>Fototesti. Letteratura e cultura visuale</i> (Valentina Panarella)	234
L. Gasparini, A. Ferraboschi, <i>Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese, la storia e l'eredità</i> (Corinne Pontillo)	236
E. Morante, <i>La vita nel suo movimento</i> (Elena Porciani)	238
Victor Stoichita, <i>Effetto Sherlock</i> (Carlo Felice)	241
M.I. Biggi (a cura di), <i>Lyda Borelli primadonna del Novecento</i> (Marco Dalla Gassa)	243
R. Latini, <i>Metamorfosi (di forme mutate in corpi nuovi)</i> (Ginevra Mangano)	248

R. Martinelli, *Erodiàs*  
(Laura Pernice) 250

F. Spampinato, *Art Record Covers*  
(Elena Porciani) 254

**GALLERIE**

*Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*  
a cura di Nicola Catelli e Simona Scattina 257

*Vaghe stelle. Attrici nel/del cinema italiano*  
a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti, Stefania Rimini



INCONTRO CON | Emma Dante

## Emma Dante. Profilo

di Alice Billò

Emma Dante (Palermo, 1967) è drammaturga, regista teatrale e cinematografica. A quasi vent'anni dalla fondazione della compagnia Sud Costa Occidentale (1999), la sua ricerca espressiva è riconosciuta come una delle esperienze più rilevanti nel panorama internazionale del teatro contemporaneo. Il suo linguaggio è segnato da tratti ormai inconfondibili, quali il movimento corporeo degli attori come primo veicolo di tensione, l'uso della lingua siciliana praticata come *grammelot*, la necessità di rappresentare la famiglia come microcosmo che si fa rifugio ma anche prigione.

Prima di consacrarsi al mestiere di drammaturga e regista, Emma Dante conosce il teatro in veste di attrice, partecipando un anno alla scuola Teatés di Michele Perriera a Palermo e, successivamente, diplomandosi come attrice all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma nel 1990. Gli anni immediatamente successivi sono fondamentali: entra in contatto con il teatro d'avanguardia, assistendo agli spettacoli dell'Ordin Teatret e di Tadeus Kantor, e, a Torino, comincia a lavorare nel consorzio di compagnie "Canto per Torino" diretto da Gabriele Vacis, il quale contribuirà a segnare il suo linguaggio teatrale. Decisiva è inoltre la frequentazione del laboratorio di canto, condotto da Cesare Ronconi, nel quale ha l'opportunità di conoscere l'attrice Valeria Moriconi e di capire che «fare l'attrice vuol dire vivere in un'altra dimensione fatta di negazione della vita privata, essere sempre in viaggio e quindi vivere ogni volta in un posto diverso». Tornata in Sicilia, deciderà di trasferirsi definitivamente a Palermo e di fondare, con un gruppo di attori, la compagnia "Sud Costa Occidentale", della quale sarà drammaturga e regista.

La prima opera che segna il successo della compagnia e che varrà ad essa il Premio Scenario e il Premio Ubu è *mPalermu* (2001), che forma la *Trilogia della Famiglia*, insieme a *Carnezzeria* (2002) e *Vita Mia* (2003).

Nel 2003 lo spettacolo *Medea*, al quale prenderanno parte Iaia Forte e Tommaso Ragno, inau-

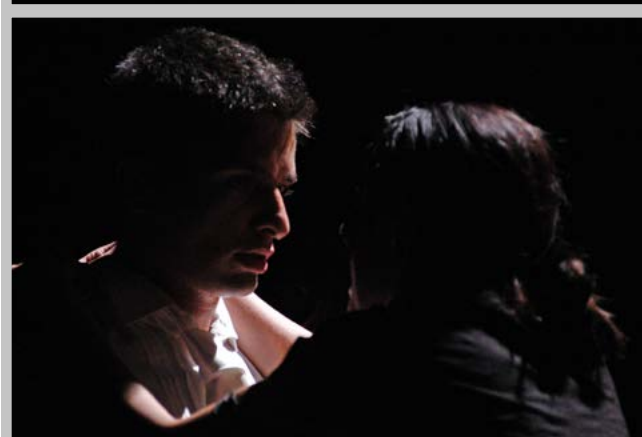
Bestie di scena © rosellina garbo. All rights reserved



mPalermu © 2015 emma dante



Vita Mia © 2015 emma dante



Mishelle di Sant'Oliva © 2015 emma dante



gura quel filone della sua drammaturgia dedicato alla rivisitazione dei miti greci, di cui faranno parte *Verso Medea* (2014), *Odissea A/R* (2015) e *Io, Nessuno e Polifemo* (2015).

Altre tappe fondamentali della ricerca artistica della regista sono *La Scimia* (2004), aspra critica al culto religioso cattolico ispirata al racconto *Le due zittelle* di Tommaso Landolfi, *Cani di Bancata* (2006), con cui si confronta per la prima volta con il tema della mafia, *Mishelle di Sant'Oliva* (2006) e *Il Festino* (2007), due spettacoli che confermano il suo profondo interesse a esplorare luci e ombre della famiglia, che si fa emblema di ogni nucleo sociale.

*Le pulle* (2010) porterà avanti, attraverso un linguaggio originale a metà tra operetta e musical, l'esplorazione del tema della prostituzione iniziata già con *Mishelle di Sant'Oliva*.

Nel 2011 torna alla forma triologica con *Acquasanta*, *Il castello della Zisa* e *Ballarini* che, attraversando i temi della povertà, della malattia e della vecchiaia, compongono la *Trilogia degli occhiali*.

Nel quadro delle sperimentazioni di Dante *Le sorelle Macaluso* rappresenta sicuramente uno spettacolo emblematico (2014): come già accaduto in *Vita mia*, il tema della morte assume, qui, una posizione centrale e pregnante. La dimensione dei vivi è costantemente segnata dalla presenza dei morti celebrati nel ricordo ossessivo e nel rito funebre. La forte valenza espressiva e simbolica, alimentata ancor di più dai corpi degli attori disposti in una schiera e animati da un movimento quasi 'marinettistico', è valse allo spettacolo due premi Ubu per miglior regia e miglior spettacolo dell'anno.

*Bestie di scena* (2017) è una tappa 'inusuale' rispetto alle altre produzioni. Qui Dante decide di esplorare le dinamiche del processo creativo, affidandosi a un *ensemble* di attori e attrici di straordinaria tensione fisica. I performer si trovano a reagire a una serie di stimoli e provocazioni, si votano a partiture gestuali di grande intensità e rigore e restituiscono l'universalità della condizione umana. La nudità dei corpi si fa segno assoluto, costringe lo sguardo degli spettatori a rinegoziare il senso dell'opera, senza mediazioni.

*La Scortecata* (2017), la cui drammaturgia s'ispira alla fiaba popolare *La Vecchia Scorti-*

Il festino © 2015 emma dante



Il castello della Zisa 2015 emma dante



*Le sorelle Macaluso* © Clarissa Cappellani 2013



*cata* di Giambattista Basile, è una riflessione sulla stagione finale della vita, segnata dalla vecchiaia e dalla solitudine che le protagoniste della storia – due sorelle brutte e decrepite, interpretate da due attori maschi – tentano disperatamente di contrastare, ricorrendo a metodi assurdi. La scelta di misurarsi con la fiaba si iscrive prepotentemente nel dna della regista, orientata fin dagli esordi al recupero del mito come radice del mondo.

Dentro il caleidoscopico orizzonte di Emma Dante c'è spazio anche per l'opera lirica, genere apparentemente 'rigido' e impenetrabile che la regista giunge a riscrivere grazie a forti investimenti visivi. Tra le produzioni più riuscite e discusse è il caso di annoverare la *Carmen* di Bizet (2009), la *Cenerentola* di Rossini (2016) e il *Macbeth* di Verdi.

*Via Castellana Bandiera* (2013), tratto dall'omonimo romanzo pubblicato da Rizzoli nel 2008, segna l'esordio di Dante nella regia cinematografica. L'approdo sul grande schermo le offre la possibilità di mettere a fuoco una diversa prospettiva di sguardo e racconto, in grado di aderire alla superficie del reale e, contemporaneamente, di superare la soglia del visibile. Qui i personaggi e le personagge incarnano quel sentimento di immobilità e di impotenza su cui a lungo si è soffermata l'attenzione della regista.

Attualmente, dopo il successo riscosso da *Via Castellana Bandiera*, sta lavorando a un nuovo film tratto dalla pièce *Le sorelle Macaluso*, spettacolo che a tre anni dalla sua nascita continua a ricevere premi e a girare per i teatri di tutto il mondo.

La Scortecata © Festival di Spoleto / ph.MLAntonelli-AGF



La Scortecata © Festival di Spoleto / ph.MLAntonelli-AGF



La Scortecata © Festival di Spoleto / ph.MLAntonelli-AGF

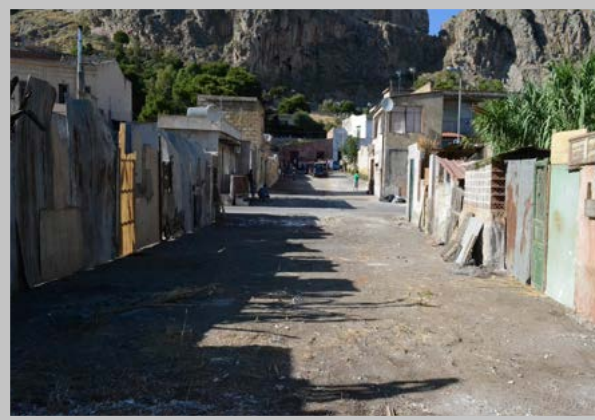




*La Cenerentola* ©-Yasuko-Kageyama



*Macbeth* © 2015 emma dante



*Via Castellana Bandiera* © 2015 emma dante



*Via Castellana Bandiera* © 2015 emma dante



## **Incontro con... Emma Dante**

di Alice Billò, Stefania Rimini, Marco Sciotto

Il 2 settembre 2017 la redazione di *Arabeschi* ha incontrato Emma Dante in un luogo immerso nella Sud costa occidentale della Sicilia, perfetta incarnazione del carattere aspro, sanguigno e vitale delle sue scritture sceniche. La conversazione con l'artista si è snodata intorno al motivo delle metamorfosi del corpo, fra teatro, opera e cinema, tema-cardine di questo numero monografico e radice centrale della ricerca di Dante. L'intervista restituisce così un ritratto a tutto tondo del metodo registico dell'autrice e offre una viva testimonianza della tensione metamorfica delle sue *bestie di scena*.

### **Video**

*Riprese audio-video*: Francesco Pellegrino, Ana Duque; *fotografia*: Francesco Pellegrino; *foto di scena*: Salvo Grasso; *montaggio*: Ana Duque.

Qui di seguito la trascrizione integrale dell'intervista.

**D**: Il numero di *Arabeschi* che ospita questo 'videoincontro' è incentrato principalmente sull'idea di trasformazioni fisiche, di metamorfosi del corpo. A questo proposito, schematizzando, si potrebbe forse distinguere tra un tipo di trasformazioni corporee che potremmo definire 'di oppressione', di tipo verticale, subite dal corpo (un esempio su tutti è il *Salò* di Pasolini), e un altro tipo di trasformazioni corporee che potremmo invece definire 'di liberazione', dunque non subite ma agite dal corpo stesso (pensiamo magari all'idea della peste in Artaud). Tale polarità potrebbe essere una delle chiavi del tuo teatro, cioè mi sembra che queste due forze di trasformazione fisica e di azione sui corpi e dei corpi siano costantemente presenti sulle tue scene. In che modo pensi che questo avvenga nel tuo teatro, sia nel risultato dei tuoi spettacoli che, si potrebbe aggiungere, nel processo creativo, ossia nel rapporto tra azione coercitiva della regia che permette l'azione liberatoria del corpo dell'attore?

**R**: Ci sono sicuramente due processi che sono legati anche al tempo in cui si protrae l'intenzione di far vivere gli spettacoli. Due tempi: il tempo della creazione e il tempo della vita dello spettacolo. Io faccio un teatro di repertorio, quindi quando nascono i miei spettacoli mi auguro che vivano per almeno dieci anni e così in alcuni casi è stato. Questo cosa significa? Che nel corso di dieci anni i corpi degli attori che li fanno cambiano, quindi non è soltanto un cambiamento legato alla creazione di quello spettacolo ma anche alla vita, al processo di invecchiamento di quello spettacolo, perché il corpo in quel tempo invecchia, quindi la qualità del movimento cambia. Non dico che peggiora, anzi a volte si affina, si mette a punto, diventa ancora più incisiva. Sicuramente quando io lavoro con i miei attori chiedo sempre loro un grande sforzo, legato proprio alla ricerca di un gesto non naturale, che però deve diventare naturale. Questo è molto difficile, forse li mette in una condizione di 'prigione' del corpo: sicuramente per arrivare a questa naturalezza è necessario stare dentro dei paletti, dentro un recinto. Però poi, dopo, risulta 'liberatorio', quindi alla fine del processo di creazione loro sono liberi. Eppure non lo sono stati durante la creazione, durante la genesi.



**D:** *Bestie di scena* – uno spettacolo per certi aspetti ‘inusuale’ e anche ‘isolato’ nella tua carriera, dato che sospende momentaneamente (o apparentemente) ogni idea di narrazione – mette in campo un evidente processo di mutazione dei corpi: da esseri viventi ad automi, da esseri umani appunto a bestie, da persone a marionette, da corpi vestiti nella vita a corpi nudi sulla scena. Elementi che hanno anche portato a critiche negative, forse derivanti da letture superficiali dello spettacolo. Ti andrebbe di raccontarci invece che tipo di processo hai messo in atto in questo caso e in che modo la scena trasforma quelle nudità, quegli automatismi e quella perdita di vita in qualcos’altro che ci racconta al contempo della condizione del teatro e della condizione dell’essere umano?



*Bestie di Scena*, regia Emma Dante, produzione Piccolo Teatro di Milano. Foto ©Masiar Pasquali

**R:** In *Bestie di scena* è successo proprio quello che lo spettatore non vede: è lo spettacolo che racconta il momento prima dello spettacolo. Diciamo che è anomalo come processo, perché è uno spettacolo che non arriva veramente mai a una compiutezza, a una definizione di qualcosa, sfugge continuamente sia alla comprensione dello spettatore che a quella degli attori che lo fanno. Quindi è una specie di momento primordiale della creazione, dove ognuno di loro cerca di arrivare a uno stato brado, a uno stato animalesco appunto, grazie agli stimoli che arrivano dalle quinte, dall’alto, dai lati, e anche allo sguardo insistente dello spettatore. Devono fare i conti con una serie di stimoli, che sono anche degli ostacoli, delle sollecitazioni che subiscono continuamente e che non fanno altro che metterli in una condizione di creatività. Tutto quello che arriva da fuori è doloroso ma è creativo: sono elementi che spingono questi corpi a misurarsi con la nascita di un verso, di un gesto... Quindi *Bestie di scena* è prima di tutto per me: è prima del teatro, è prima della definizione di uno spettacolo, è prima di un testo, è prima di una storia, è prima di un personaggio, di un costume... è prima! È l’attimo in cui l’attore si sveste: è nudo e deve mettersi il costume ma non se lo mette, almeno non davanti ai nostri occhi (se lo metterà forse in un altro momento ma noi non lo vediamo).

**D:** *La Scortecata* nasce da un testo (*Lo Cunto De Li Cunti* di Giovan Battista Basile) nel quale le trasformazioni in generale, e quella corporea in particolare, sono uno dei temi fondamentali. Inoltre *La vecchia Scorticata*, il racconto dal quale hai tratto la tua opera teatrale, è forse quello in cui il tema della trasformazione corporea è più centrale (tanto da dare il titolo al racconto stesso): sia una trasformazione dovuta all’intervento dell’uomo (tutti i mezzi che le due sorelle escogitano per ringiovanire il corpo di quella che dovrà presentarsi al principe o l’azione finale del barbiere sull’altra sorella), che una trasformazione per mezzo di interventi magici (la trasfigurazione da donna anziana a giovane fanciulla



*La scortecata* © Festival di Spoleto / ph.MLAntonelli-AGF



per opera delle fate). Tutto questo tu lo utilizzi attraversando un'ulteriore trasformazione corporea, di tipo teatrale, ricorrendo cioè esclusivamente a due corpi maschili. Come mai e in che modo, dunque, hai scelto di lavorare su un racconto nel quale l'intera trama è dominata da quest'idea della mutazione fisica e di farlo attraverso la mutazione di tutti i personaggi nei corpi maschili dei due interpreti?

**R:** Intanto *La Scortecata* nasce dopo *Bestie di scena* e già mi rincuora sapere che dopo *Bestie di scena* ci sia qualcos'altro! Perché quando ho fatto *Bestie di scena* mi sono detta: "Che cosa faccio dopo?" Poi è arrivata *La Scortecata* e ho capito che *Bestie di scena* forse era lo step precedente: dopo *Bestie di scena* c'è il vestire i corpi e, oltre che vestirli, deformarli, mandare in profondità quel discorso che facevamo a proposito di *Bestie di scena* per vedere quale può essere il risultato. E il risultato è questo groviglio di personaggi che stanno tutti incarnati in due corpi maschi che in realtà interpretano la parte di due vecchie: è stato un procedimento comunque molto interessante. *La Scortecata* parte da un testo, questa favola molto bella che è scritta da Basile, che ha un sacco di richiami favolistici e io adoro le favole, credo che siano il fondamento della nostra cultura e della nostra formazione intellettuale, anche perché le favole sono dei miti e noi con il mito abbiamo sempre a che fare. È una storia che ha un sacco di aperture 'sublimi': non è solo una fiaba orribile anche perché racconta la storia di uno stato della vita molto difficile che è quello della vecchiaia, della non accettazione del fatto che la vita sta finendo, che il corpo se ne sta andando in una direzione assolutamente improbabile, innaturale. Perché la vecchiaia è uno stato della vita innaturale, come lo è la nascita: si nasce, ma si nasce in un modo 'bestiale', orribile; non ha niente di poetico in sé l'atto della nascita. Il neonato, che si piscia, si caga, non fa altro che fare delle cose assolutamente animalesche, bestiali, che non hanno niente a che fare con quello che sarà poi la sua vita da adulto, da 'persona' insomma. Non sono persone i neonati e non sono persone i vecchi: hanno qualcosa di impersonale, qualcosa che li fa assomigliare molto in queste fasi 'innaturali' della vita. Quindi ho pensato che queste due vecchie dovessero raccontare tutta questa innaturalità. E i corpi di due maschi giovani – perché sono comunque giovani Carmine e Salvatore – si curvano, dirigono lo sguardo verso il basso e non di fronte, e questo fa anche un po' pensare alle maschere della Commedia dell'Arte, a questo antico modo di accentuare i difetti, di deformare il corpo per raccontare un sentimento... Ecco questa cosa qui si è sposata benissimo con la fiaba di Basile. Perché Basile, in realtà, è il poeta più scurrile che esista, il poeta della volgarità, e allora mi sono trovata questo modo di rappresentarlo che sembrava consono. Le due vecchie, in realtà, si raccontano questa storia: non esisteva nessun principe e tutto quello che loro fanno è un modo per passare il tempo e per accettare, o comunque per non pensare, a questo stato innaturale della fine della loro vita, a questo essere decrepite e brutte, quasi con il fetore della decomposizione nella loro casa, perché comunque sono due vecchie di novant'anni. Questi personaggi, questo 'Cerbero mitologico', mi hanno molto ispirata.

**D:** Continuando a parlare di trasformazioni, di corpi e di processi teatrali, ti andrebbe di dirci in che rapporto stanno nel tuo teatro due elementi chiave come la

*La scortecata* © Festival di Spoleto / ph. M. Antonelli-AGF





parola e il corpo? Ossia quanto questa lingua così forte, condizionante, fisica trasforma i corpi degli attori attraversati dalle parole nel passaggio dalla pagina alla scena e quanto quei corpi trasformino le parole e la lingua nata sulla carta?

**R:** Nel caso di Basile la storia c'era già: io l'ho riscritta e poi, lavorando con gli attori, è cambiata sicuramente, ma c'era già. Di solito, invece, quando lavoro ai miei spettacoli non parto mai dal testo, partiamo sempre dalle improvvisazioni, dal lavoro sul training, dal lavoro fisico per cercare i personaggi. Prima arrivano i personaggi, prima arriva il loro modo di guardare, di guardarsi, di relazionarsi e poi arriva il testo. La storia è l'ultimo tassello di tutto il processo, per cui a volte mi ritrovo dei personaggi di cui non so che fare. Mi è capitato qualche volta: i famosi personaggi in cerca di una storia me li sono ritrovati anche io. E poi, alla fine, me li sono tenuti, perché non abbandoni mai un personaggio, un po' come i figli adottivi (tra l'altro io ho un figlio adottivo quindi so di che cosa sto parlando). Arrivano perché sono arrivati da un processo fisico, di improvvisazioni, e arrivano molto precisi. Alcuni si impongono e io me li tengo e cerco di interrogarli, come una specie di intervista: a volte mi metto proprio a tu per tu col personaggio che ho trovato e, chiaramente, l'attore deve essere bravo a giocare con me in questa cosa. Li interrogo e, man mano che li interrogo, vengono fuori le storie. Le prove dei miei spettacoli durano anni. Io non provo mai uno spettacolo per due mesi e poi vado in scena. Non succede mai. C'è tutta una fase preparatoria, che di solito dura un anno e mezzo o due anni, in cui, appunto, si fanno i conti con queste vite che arrivano, con questi personaggi, con questa casa che bisogna trovare loro, con l'interrogazione sul luogo in cui stanno, sulla storia che raccontano... Ovviamente io so prima di cosa voglio parlare, non dico che la cosa di cui voglio parlare nasce casualmente: la so prima, però ci metto due anni per focalizzarla e per strutturarla.

**D:** La tua carriera di drammaturga e regista, nel corso degli anni, si è sviluppata quasi esclusivamente attraverso testi sorti da storie e trame originali, senza alcuna origine letteraria preesistente (eccezion fatta per Tommaso Landolfi e, adesso, per Basile e per *l'Odissea*). Eppu-

Anastasia, *Genoveffa* e *Cenerentola*, Tavola di Maria Cristina Costa



*La cenerentola*, regia di E. Dante, produzione Teatro dell'opera di Roma @ Yasuko-Kageyama





re, in particolare in due ambiti diversi, ti sei misurata con dei classici e, potremmo dire ancora una volta, con la loro metamorfosi: in scena con le regie liriche e sulla pagina con le riscritture delle favole. Due rielaborazioni radicalmente differenti: le prime esclusivamente sceniche e visive, le seconde, invece, linguistiche e anche stilistiche, dal momento che ne fai delle vere e proprie drammaturgie. In che modo hai lavorato, dunque, nei due differenti ambiti e nelle due differenti 'metamorfosi di classici'? Ossia cosa hai portato nel mondo della lirica del tuo teatro e delle sue azioni e cosa nella favola del tuo linguaggio e, inoltre, in che modo hai lavorato in questo caso con l'illustratrice Maria Cristina Costa?

**R:** Il processo di pubblicazione dei libri è arrivato dopo gli spettacoli: prima sono nati gli spettacoli e poi sono arrivati i libri. E le illustrazioni di Maria Cristina sono totalmente infedeli agli spettacoli, nel senso che lei non li ha assolutamente imitati ma si è fatta trasportare e sollecitare dai testi, dalle riscritture che io avevo fatto delle favole, e poi ha messo il suo mondo dentro. Questo lavoro di riscrittura delle favole per bambini è una cosa che faccio sempre di meno, perché non ho più tempo, perché mi dedico ad altre cose: sono arrivata a un punto della vita in cui preferisco fare di meno. Finché uno è giovane ha tante idee, io comincio invece ad avere un'esigenza di silenzio intorno a me e da parte mia: cerco di essere un po' più adulta in questo, meno naïf. Cerco di fare meno, anche se poi faccio sempre un sacco di cose! Comunque, le favole che ho riscritto, le opere liriche, l'*Odissea* (con gli allievi della mia scuola), le tragedie greche le ho sempre un po' riscritte stravolgendo delle cose. Le opere liriche purtroppo non le posso riscrivere perché ci sono questi libretti improbabili, in cui metterei volentieri le mani ma non posso farlo perché sono vincolati dalla musica e io mi danno perché non so mai come sia possibile che ci siano queste storie che fanno acqua da tutte le parti, alle quali non credi neanche un minuto. Quindi mi invento tutta una serie di simbologie, cerco appunto di riscrivere i libretti e le opere liriche alla mia maniera, usando il teatro, cioè usando le relazioni di personaggi che magari non sono nel libretto e che io ci metto, oppure attraverso cose che non sono dette ma che sono visive. In questo mi aiuta molto il mio teatro, perché faccio un teatro di composizione, fisico, carnale, per cui, non facendo un teatro di parola ma un teatro che parte dalla pancia, dalle viscere, quando metto in scena le opere liriche per me è più facile recuperare questo tipo di scrittura, che è una scrittura scenica. Quindi riscrivo anche le opere liriche, in questo senso. Per esempio nella *Carmen* – che è la mia prima opera lirica e che, come saprete, ha destato grande scalpore e ha sconvolto perfino Zeffirelli e i cardinali – c'erano cose che nel libretto non esistevano: il prete, che è la guida di Micaela, non esiste; Micaela vestita da sposa che si porta dietro il prete e i chierichetti perché ogni volta che incontra Don José ne approfitta e magari lui ci cade, le dice di sì, e lei è pronta per sposarlo; Carmen che arriva sempre circondata da queste tre zingarelle bambine a cui insegna il mestiere. Perché le zingare fanno questo: sono sempre circondate dai bambini, perché i bambini ancora molto piccoli devono già mantenere le famiglie e fare il lavoro che dovrebbe essere dei

Via Castellana Bandiera, regia di E. Dante, 2013





grandi, che sono grandi fino a venticinque anni. A venticinque anni gli zingari si fermano, perché sono i figli, poi, a fare per loro. Allora tutto questo io ce l'ho messo, in una storia in cui non era assolutamente previsto. Per cui riscrivo anche le opere liriche, senza toccare i libretti e senza toccare le note, perché quelle non le posso toccare.

**D:** Proseguendo con la parentesi non strettamente legata all'ambito teatrale, è interessante un breve sguardo sul tuo cinema e sulle versioni televisive dei tuoi spettacoli. Nel cinema hai lavorato alla trasposizione del tuo romanzo *Via Castellana Bandiera* e adesso alla trasposizione di un tuo spettacolo, *Le sorelle Macaluso*. In che modo si ha una trasformazione del romanzo e dello spettacolo attraverso il filtro della macchina da presa e del montaggio e in che modo il contatto mediato coi corpi li modifica rispetto alla scena? E, ancora, in che modo un tuo spettacolo viene modificato dal passaggio alla ripresa televisiva, in che modo viene smontato o rimontato e quanto perde o guadagna rispetto alla possibilità di vederlo dal vivo?

**R:** Alle regie televisive degli spettacoli io non ci credo, non ci ho mai creduto, tranne se le fa il regista, come nel caso di Eduardo. I film di Eduardo non sono gli stessi che lui faceva a teatro, perché lui li modificava. Per cui faceva un lavoro d'autore con un altro mezzo. Quando io faccio gli spettacoli e altri registi curano l'adattamento per la televisione non è la stessa cosa: è un'operazione che non restituisce nulla, è soltanto una cosa da archiviare e che può servire magari un domani come studio. Non è una cosa che può emozionarti o nella quale puoi ritrovare qualcosa dello spettacolo. Non ritrovi niente: è completamente un'altra storia.

Invece il cinema è diverso: il cinema io lo scrivo per il cinema. In questo senso il romanzo è stato un testo di servizio, perché io non scrivo romanzi – infatti non ne ho mai più scritti e mai più ne scriverò –; l'avevo scritto pensando al film, serviva per arrivare al film. Io non avevo mai fatto cinema e, quindi, quando me lo chiesero dissi che c'era questa storia che volevo fare diventare un film, poi arrivò Giorgio Vasta e, insieme a lui, lasciandoci il romanzo alle spalle, abbiamo scritto la sceneggiatura di *Via Castellana Bandiera* che all'inizio era un kolossal, aveva circa 350 scene, peggio di *Via col vento*. Quando poi arrivò il terzo personaggio, il revisore, disse: "Ragazzi, chiudiamoci una settimana in una stanza e cerchiamo di capire che cos'è!" – e ridimensionò il tutto. Né io né Giorgio avevamo mai scritto una sceneggiatura, per cui ci siamo ritrovati a essere anche troppo precisi nelle descrizioni. Giorgio, poi, è uno dei più grandi scrittori italiani contemporanei, una persona che ha delle capacità straordinarie nel descrivere un luogo, uno stato d'animo, nel far parlare i personaggi. Adesso che stiamo scrivendo il secondo film, col senno di poi sappiamo che alcune cose dobbiamo farcele un po' scivolare, perché il cinema è un'altra cosa. Però è molto affascinante, perché è totalmente diverso dal teatro. Anche se per *Via Castellana*

*Bandiera* io feci delle prove con gli attori nel mio spazio prima di girare. Girammo con la macchina da presa a spalla, per cui l'operatrice, Clarissa Cappellani, fece un mese di prove insieme a me e agli attori, diventando lei stessa un'attrice che si intrufolava nella casa e che sape-

*Le sorelle Macaluso* © Carmine Maringola





va già dove andare durante le scene, lei faceva parte di questa famiglia. Quindi diciamo che, da questo punto di vista, il modo di cercare e di stare insieme ai personaggi c'è stato anche per il film, ma in un'altra maniera.

**D:** Mi sembra possa essere interessante un accenno agli spazi che nel tuo teatro sono quasi costantemente generatori di queste trasformazioni. Come ne *La cognizione del dolore* di Gadda, nel tuo teatro – dalle due trilogie a *La scimia*, da *Mishelle di Sant'Oliva* a *Le Sorelle Macaluso*, fino ad arrivare a *Odissea A/R* – sembra che il contesto domestico e familiare sia contemporaneamente eremo-rifugio e prigionia-tomba, un po' come i due differenti tipi di trasformazione corporea di cui dicevamo prima. Ti va di dirci un po' di questa dualità, del rapporto tra luci e ombre che sta alla base della tua visione di questi contesti, come dell'idea di radice e di origine?

**R:** La famiglia è stata sempre, fin dall'inizio, il luogo e il tempo dove tutto accade. La casa è la famiglia. Non esiste una casa ma esiste la famiglia, per cui tutti i miei spettacoli sono quasi sempre vuoti, perché sono riempiti dalle relazioni di questi personaggi, da questi legami anche morbosi, a volte perfino violenti. Nella famiglia c'è l'inizio di tutto e quindi è il luogo migliore da esplorare; anche *Le sorelle Macaluso* è il posto dove tutto nasce e tutto muore e non c'è un confine tra le due cose. Soprattutto chi muore non se ne va ma rimane e chi è vivo è già morto. E ci sono tante famiglie così, che poi sono le famiglie che interessano me: io non racconto mai famiglie borghesi. Le famiglie che mi interessano sono le famiglie in cui è necessario fare riemergere a galla tutta la merda.

Questo luogo è anche il luogo del divertimento e non solo della sofferenza: c'è sempre un lato grottesco, quasi caricaturale, che è molto forte, quasi come contrasto con la tragedia che sta sempre sotto, che sempre aleggia ed è sempre presente. Questo è il chiaro-scuro che io cerco continuamente. E non è mai un grigio, perché il grigio è la borghesia, è quel non colore che appiattisce. Almeno nell'apparenza, perché è chiaro che poi ognuno nella propria stanzetta, nella sua *no man's land* è quello che è. Le famiglie grigie a me non interessano. Mi interessano invece queste famiglie che hanno il bianco e il nero, lo scuro e il chiaro e, appunto, nelle quali c'è questo piano da cui vengono fuori i morti e i vivi insieme, questo incesto promiscuo e pericoloso.

**D:** Il presente del teatro, naturalmente, è – forse in minima parte – il risultato di un secolo di innovazioni, rivoluzioni e avanguardie. Tornando dunque allo specifico teatrale e alle esperienze più rilevanti che hanno attraversato il Novecento, quali di queste pensi possano ancora essere un punto di riferimento, uno stimolo a un lavoro di un certo tipo, una fonte alla quale attingere e, dunque, quali pensi rappresentino anche per te in qualche modo un riferimento?

**R:** Quello che sicuramente potrebbe aiutare tantissimo oggi nel teatro è quel lavoro antico che faceva anche Eduardo, che è il lavoro della compagnia, del gruppo, dell'*ensemble*. Quello che faceva Grotowski quando si chiudeva nelle sue 'segrete' con gli attori per poi, a un certo punto, decidere addirittura di non esibirsi più, cosa naturalmente estrema.



Emma Dante © Salvo Grasso



Stessa cosa Kantor: tutte esperienze *d'ensemble*. È chiaro che il leader c'è sempre, perché senza Kantor non c'è più il teatro di Kantor! Senza Grotowski si fa fatica: certo poi ci sono i figli, gli eredi, però non è la stessa cosa. Senza Eduardo non c'è il teatro di Eduardo. Però il teatro di Eduardo vive di quella necessità che lui aveva di scrivere per la propria famiglia. Non parlo della sorella o del fratello, col quale a un certo punto litigò pure, ma della famiglia degli attori, dei teatranti, che lo spronavano, come fu per Shakespeare, che scriveva per i suoi attori. Eduardo scriveva non solo per la gloria, ma anche per mangiare, per il pane. La cosa che sento oggi come mancanza e alla quale servirebbe tornare è quell'idea del concentrarsi sul percorso più che del cercare una soluzione. È una cosa che ha che fare appunto con chi, dentro il laboratorio, sta facendo un esperimento e gli esplode una provetta in faccia. Questo è importante: l'esplosione. Non cercare l'antidoto, la medicina, ma stare dentro il pericolo. Poi ci sono dei personaggi del Novecento come Carmelo Bene o Artaud di cui non possiamo fare assolutamente a meno. Sono dei personaggi che hanno cambiato la storia del teatro ma anche della letteratura. Però penso che in questo momento servirebbe più un lavoro *d'ensemble*, di unione, di comunità.

**D:** In un'epoca nella quale la scena contemporanea è stata investita e riempita da linguaggi non specificamente teatrali (dalla videoarte al prevalere del visivo sulla parola e sulla corporeità attoriale, ad esempio), il tuo teatro ritrova quasi una dimensione artigianale. Sembra allora che questi linguaggi, che in altre esperienze irrompono in modo diretto, in te agiscano in modo sotterraneo modificando però lo specifico teatrale che tu porti sul palco. Quali sono stati – e quali sono – i riferimenti letterari, visivi, musicali che hanno agito sul tuo immaginario e che magari non appaiono in modo del tutto manifesto?

**R:** Ci sono ma non in assoluto. A seconda dei periodi, del tema che sto trattando, del progetto. Ci sono dei momenti in cui mi innamoro di un artista e dei momenti in cui mi innamoro di un altro. Per esempio in *Bestie di Scena* c'è un dipinto di Masaccio, che è la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso*, che a un certo punto è stato folgorante: dopo aver lavorato sul gesto di coprirsi i seni, i genitali e gli occhi, ho ritrovato questo dipinto che avevo nel DNA, come un sacco di cose che abbiamo nel DNA e che dobbiamo semplicemente ripescare. A volte, ad esempio, succede il contrario: vedo una cosa, leggo un libro, vedo un film, guardo un quadro e da lì nasce il desiderio di lavorare sul tema che sto trattando in una maniera diversa. C'è sempre una contaminazione continua che non è cominciare da qualcosa che è fuori e poi andare dentro ma è lavorare da dentro e ricevere da fuori degli input. Per esempio, adesso che stiamo scrivendo il film de *Le Sorelle Macaluso* ho in testa continuamente il lavoro di Sophie Calle, le fotografie che lei fa alla gente di spalle davanti al mare o le sue installazioni che mi hanno proprio colpita. Di solito, comunque, sono sempre influenze molto lontane: per esempio Masaccio è lontanissimo da *Bestie di Scena* però c'è una forte familiarità. Oppure recentemente ho rivisto quel film meraviglioso che è "Au hasard Balthazar", con quell'asino che secondo me ha gli occhi degli attori di *Bestie di Scena*. Ci sono, insomma, tante cose che entrano in maniera a volte anche molto inaspettata. E che aiutano, ovviamente, perché poi tutto quello che io faccio deve avere una coincidenza con quello che succede intorno a me. Non deve partire da lì, perché io non imito, non imito mai, ma interpreto, per cui tutto quello che succede e che esiste fuori dal mio mondo è soltanto un nutrimento per mettere meglio a punto il mio mondo.

**D:** La Galleria del numero 10 di *Arabeschi* è dedicata alle riscritture di *Pinocchio* e mi pare di poter dire che in molti tuoi spettacoli l'idea della marionetta lavori e scavi molto la gestualità e la fisicità degli attori. Ci dici come un teatro 'di carne e di sangue' come il tuo possa in qualche modo rispecchiarsi nella figura della marionetta?





**R:** In realtà la marionetta è una cosa che mi fa abbastanza paura, forse perché racconta questo lavoro quasi maniacale sul movimento degli arti, per il fatto di essere senz'anima, di dover essere manovrata da altri per esistere. Questa cosa mi ha sempre messo in imbarazzo, nel senso che la marionetta è sempre stato un elemento che ho fatto di tutto per tenere lontano da me. Io per esempio non farei mai *Pinocchio* a teatro, anche se ne sono molto attratta, perché è la base della nostra cultura, la base di tutto: parlavamo delle favole, ma *Pinocchio* non è solo una favola ma è la nostra vita, racconta il passato, il presente e il futuro. Forse proprio per questo non la farei mai, è una di quelle pietre miliari che rimangono lì e sono sempre presenti. Per esempio, adesso abbiamo scritto questa scena, che è una delle prime scene del nostro film, che si apre con l'interno di una colombaia che sta sopra una casa, per cui ci sono dentro anche dei mobili, e all'inizio avevamo messo come elemento d'arredo una statua della Madonna buttata lì tutta, piena di guano. Poi, andando avanti, ho pensato che non poteva andare bene la statua della Madonna, perché è quasi anacronistica, non è più del nostro tempo. Allora ci abbiamo messo un burattino di Pinocchio, alto quanto un bambino, sempre ricoperto di guano. Perché mi sembrava più 'contemporaneo' rispetto alla Madonna, non so come dire. Alla fine Pinocchio è quasi un'icona religiosa per noi, può prendere il posto del Cristo. Però, allo stesso tempo, quando faccio teatro quest'idea delle marionette mi inquieta. Anche perché in realtà io cerco l'anima, per cui anche se mi piace molto quel movimento marionettistico che fanno i miei attori, non lo cerco, non parto mai dalla marionetta. Loro arrivano a disarticolare i loro movimenti ma da altre cose, non partono mai dal movimento meccanico.

**D:** Infine, visto che il corpo dell'attore è al centro di molti dei saggi di *Arabeschi*, il 'corpo di attrice' di Emma Dante come lo descriveresti?

**R:** Ho smesso di fare l'attrice perché si poteva benissimo fare a meno di me. Ho avuto questa capacità di analisi e di critica e ho capito che era meglio se stavo fuori. E infatti è stato meglio così. In *Via Castellana Bandiera* è diverso, perché nel film era più facile che quella fossi io, perché quel personaggio lì era una specie di regista; Rosa è colei che decide cosa guardare, quando fermarsi, è lei che decide tutto. Per cui, siccome tra l'altro avevo molto chiaro quello che doveva fare e che doveva dire Rosa e non trovavo l'attrice che facesse questo personaggio, a un certo punto la produzione mi disse: "Fallo tu, perché fai prima e perché Rosa sei tu, sei la regista di questo film". È stato faticosissimo, non lo farò mai più, però alla fine il motivo era questo: essere lì, perché da dentro diventava più interessante cercare un altro sguardo che non avevo avuto finora nel teatro. Perché nel teatro io non stavo dentro, stavo fuori, e, siccome il cinema doveva essere uno sguardo diverso, allora mi sono infilata dentro questa cosa e ho detto: "È uno sguardo dall'interno quello che io devo avere in questo film". E così è stato.



ANNA BARSOTTI

### *Le sorelle Macaluso tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana (\*)*

The essay aims to provide a dramaturgical and performative analysis of *Le sorelle Macaluso*, the fourth piece of the "Trilogy of the Sicilian family" by Emma Dante, that give to the classical pattern of tetralogy some contemporary values, such as the alternation or contamination of laughter and crying, and that confirms the tragicomical register as a distinctive feature of Emma Dante and her renewed, but recognizable, ensemble. It is possible, in fact, to find here again actors and cofounders together with new recruits, enabled to tire out without losing control of their body and soul thanks to the relentless yet loving training of the crew chief. It is therefore shown how certain references to revolutionary artists of the twentieth-century scene (Kantor or Pina Bausch, above all) are to be scaled down in the light of a metamorphic and psychophysical concreteness which has its roots in the original culture of Emma Dante, and reemerge through signs of astounding and peculiar effectiveness, through the evocation of a theatrical world in which the primordial confidence between living and dead stands out.

#### *1. Il cerchio magico*

Sull'orlo del buio, un buio che inghiotte e risputa le creature d'una famiglia dantiana, stavolta confusa fra vivi e morti, s'anima la «liturgia» performativa di *Le sorelle Macaluso*<sup>1</sup>; prevale, infatti, in questa *mPalermu* rievocata e riscritta alla luce della stessa ribalta/soglia invalicabile dagli astanti, la penombra, perché il 'personaggio in più' è appunto la Morte, che fin dall'inizio (nascostamente) genera personaggi/persone intesi a lottare fra di loro e soprattutto con essa per sopravvivere nella sfera d'una memoria individuale e collettiva, che ha il senso d'una rivalsea più che tradizionale, antropologica dell'Opera dei Pupi. Quella simulata da quattro personaggi nerovestiti: dopo l'a solo d'una quinta ballerina, attratta e respinta da un crocifisso (come la Madre di *Vita mia*), le marionette umane duellano con spade e scudi d'argento di fattura artigianale, che deposti a terra, sul filo del boccascena, assomiglieranno a lapidi luccicanti.

La struttura dell'opera è circolare, con la danza della quinta morta – ma ancora non lo sappiamo, e neppure lei lo sa – s'apre, con la sua danza si chiude, cambiando di segno: fluida e piena di grazia all'inizio, sebbene la ballerina indossi pantaloni, camicia e scarpe nere che potrebbero impacciarne i movimenti; segmentata da una basica rigidità, da marionetta o pupo, alla fine, sebbene Maria (è il nome della sorella defunta) si spogli via via della divisa a lutto, raggiuga una nudità lunare per infilarsi, a fatica, in un candido tutù di tulle. Ma è proprio quel costume che le rivela, nell'epilogo, che «allora 'stu funerale» è il suo («Sugno io?», p. 83); perché, recita la didascalia, «*Tutti i morti indossano il vestito dell'ultimo istante della loro vita che corrisponde al loro desiderio, al loro sogno*» (*ibid.*).

Ancora una volta (pirandellianamente) gli abiti, e le correlative vestizioni/svestizioni, assumono nel teatro della Dante un senso metamorfico che costituisce la base o la leva per gesti trasformativi del corpo. Il funerale d'inizio è coreograficamente simulato dalle sette sorelle non in schiera, ma che misurano in gruppo, marciando come in 'corridoi paralleli', lo spazio scenico, calcandolo con rumore scandito di tacchi, orizzontalmente e verticalmente rispetto al pubblico; un luogo che nelle pareti laterali e nel fondale, per la

penombra che sfuma in un buio in agguato, può sembrare illimitato (in una sorta di spazio-temporale eternità), ma la cui linea di confine antistante – come appunto in *mPalermu* – si definisce in basso con la soglia d'una casa, d'una strada, d'una spiaggia, delimitata dalla fila di scudi-lapidi. Non a caso la drammaturgia e la regia esigono che, quando sono in schiera, ogni sorella occupi sempre lo stesso posto, con Maria (Alessandra Fazzino) al centro.

L'azione vera e propria incomincia con una rievocazione *à rebours*, o con un flashback – l'analessi, o retrospezione, è un procedimento narrativo che ricorre negli spettacoli dantiani –, spogliando animatamente le sorelle, stavolta in schiera, della divisa a lutto per fare emergere abitini coloratissimi, «dall'impronta vagamente anni Sessanta»;<sup>2</sup> i corpi delle interpreti in perenne disequilibrio, gesti disuguali e caratterizzanti, perché è vero, come sostiene Palazzi, che si tratta, più che di caratteri definiti, di «sette labili entità» fatte di ansie, sogni, delusioni, però si tratta anche di attrici, ciascuna con un proprio stile; la dinamica continua di questo iniziale gineceo contiene stilemi qualitativi della compagnia Sud Costa Occidentale: una tensione del corpo che a tratti si scioglie, scomponendolo, in movimenti perfino acrobatici, ma in altri si frammenta in una varietà di piccole mosse, di microgesti, portando alla caratterizzazione della «persona» con accezioni diverse, anche contraddittorie fra parte e interprete, ma che la identificano.

In un contesto recitativo connotato da una mimica marcata, «discreta»,<sup>3</sup> e da una gestualità fortemente iconografica e ideografica, con ampi deittici che accompagnano o sostituiscono le parole, a poco a poco risalta, per esempio, la distorsione del volto e degli arti di Lia (Serena Barone), la maggiore compostezza di Maria (Alessandra Fazzino), che pure ripete il verso da porco del padre per divertire le sorelle, il ruvido rancore mimico di Katia (Leonarda Saffi) covato in un corpo più abbondante di quello delle altre (che l'accusano di mangiare troppo), in sintonia con una lingua teatrale diversa dal «siciliano stretto ma armonioso»<sup>4</sup> del contesto: una parlata pugliese resa «*rapidissima*» (did., p. 39) e puntuta dai frequenti troncamenti.

Mentre si riavvolge la struttura della favola (cioè la sequenza cronologica degli eventi) su se stessa, rappresentando avvenimenti che precedono il punto raggiunto dalla storia, attraverso nessi analogici si passa dalla rappresentazione di una gita al mare, la prima e forse l'ultima delle sorelle, finita malamente, per un gioco scriteriato di resistenza sott'acqua, con la morte per anossia di Antonella (Elena Borgogni), la preferita dal padre, all'apparizione del padre stesso (Sandro Maria Campagna), evocato dalle ingiurie di Katia perché l'ha mandata, lei sola in un istituto, alla comparsa della Madre defunta (Stephanie Taillandier) che coinvolge il compagno in un amplesso erotico e senza fine, allo struggente episodio (anch'esso retrospettivo) della morte di Davidù (Davide Celona), il figlio di Gina (Italia Carroccio), malato di cuore e costretto, per amore della

Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola



madre, a continuare a giocare a pallone sino allo sfinimento; finché non si ritorna al funerale d'avvio, che assume nell'epilogo, come vedremo, il senso d'una specie di cupa ma aerea catarsi.

Il clima euforico dell'incipit coinvolge le sorelle ancora bambine o adolescenti nella gita al mare, in una corriera raffigurata dai corpi oscillanti e stretti l'uno all'altro,



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola

mare che appare brillante per lo stesso sole che non le fa respirare, con 58 gradi di calura, ma che picchia gioiosamente sulle onde, simulato dagli «schiaffetti» dell'una sulle mani dell'altra; ma la loro frenetica allegria precipita nei contorcimenti convulsivi della prima morta che nel costumino rosso, mentre le altre si rivestono di nero, rimane sempre in scena (perfino riunendosi alle sorelle quando compare il padre). Come e più che in *mPalermu*, la schiera si addentra nei quadri che ri-rappresentano episodi cruciali del passato familiare, ora raggruppandosi le ragazze, ora allontanandosi nella penombra di lato o in fondo, allorché i morti incominciano a mescolarsi ai vivi: pensiamo appunto al quadro in cui si presenta il padre e vuole parlare da solo con Katia che, accusata dalle sorelle di negligenza nei confronti di Antonella, ritorce l'accusa contro Gina, a causa della morte del figlio, e quindi, come già detto, insulta grevemente Antonino Macaluso.

L'azione coreografica, come vedremo, coinvolgerà tutti, vivi e morti, ma non si crea un effetto corale, nonostante la ricorrenza della 'simultaneità', perché ogni attore – otto femmine e due maschi – conserva o sviluppa un proprio apporto individuale. In generale, negli spettacoli della compagnia Sud Costa Occidentale, ciascuno (pur nelle diverse «persone» che incarna) è caratterizzato da uno stile specifico, magari attraverso un gesto corporeo e mimico che lo distingue e che ripete variato come un *Leitmotiv*. Sappiamo che la Dante arriva alla definizione di uno spettacolo attraverso un lavoro lungo e stressante con gli attori, che trasforma la loro originale «tecnica della vita» in teatro;<sup>5</sup> gioca con improvvisazioni che possono anche non riguardare la storia poi costruita in scena, ma che l'attore tira fuori da sé come contributo 'autorale' da riproporre o meno nella definizione (alla quale comunque si arriva) della *performance*. Ne scaturisce dunque il fenomeno dell'individualità nella coralità, o meglio dell'appropriazione singolare di una fisionomia corporea e mimica che agisce in un contesto di pluralità coordinata,<sup>6</sup> dove gli scarti rispetto allo stile attorico di base risultano tanto più significativi.

## 2. Una famiglia diversa

La famiglia Macaluso non possiede gli attributi nefasti di quella di *Carnezzeria*, ma la





sua quotidianità fatta di miseria e sacrifici finisce per dividere e mettere l'una contro l'altra le sette sorelle, al di là dell'affetto e della gioia di vivere che le accomuna. Sentimenti, bisogni, sogni – in questa famiglia – sono portati all'estremo, dalla festa al lutto, dal riso sguaiato al pianto, dalla caciara al silenzio. Un silenzio pesante, eloquente più delle parole, che scandisce ogni nuova perdita. D'altra parte, all'origine della mescolanza via via dei morti ai vivi c'è la confidenza con i defunti che nella tradizione del Sud rende quotidiane e festive le crisi di cordoglio (De Martino):<sup>7</sup> basta pensare alle bancarelle di giocattoli e di dolciumi che dalla fine di ottobre al 2 novembre, a Palermo, espongono i doni che i parenti morti dispenseranno, nottetempo, ai bambini; sul piano drammaturgico si rielabora, invece, il lutto e si varia il meccanismo esperito in *Vita mia*, dove gli spettatori/ospiti d'un funerale sono coinvolti specialmente in un gioco col tempo: un eterno presente pregno di *suspense* che gira (come la bicicletta letale e infine la ruota) attorno all'enigma d'una morte replicata, nonostante il suo continuo rinvio, sotto gli occhi di testimoni esterni sfidati ad indovinarne il senso. Là però il morto è uno solo, il più «nico» dei tre figli della Madre, fino a un certo punto avvertito come vivo, qui invece sono cinque, madre, padre, una sorella bambina, il figlio d'una sorella, e poi l'adulta (sono passati, lei stessa dice, 42 anni), che scoprirà, appunto, solo alla fine che il funerale è il suo. Ma anche qui si gioca con il tempo, attraverso il presente elastico e infinito del teatro; e non manca la *suspense* fin da principio, quel senso di disorientamento che colpisce il pubblico degli spettacoli di Dante.

Fin dalla fase generativa di questi spettacoli, fondata sul lavoro preparatorio su e con gli attori, si riconoscono tratti stilistici o segni teatrali che avvicinano al postdrammatico (secondo Lehmann),<sup>8</sup> dall'«inclinazione all'estremo» (anche sotto forme di violenza) alla «deformazione fisica» e psichica, al «disorientamento» dell'interprete (la scomposizione della «schiera» in una sorta di «labirinto»)<sup>9</sup> prima ancora che dello spettatore, la tensione costante al «paradosso», anche se alla fine del testo performativo è «come se»<sup>10</sup> la cornice – qui il cerchio – si richiudesse, per quanto si riapra ogni sera mediante l'indispensabile rapporto col pubblico, ambiguamente rappresentato e reale, in un gioco d'attrazione e spaesamento. Spettatori che – in *Le sorelle Macaluso* – stanno al di là della linea di ribalta illuminata, ma che, come gli attori, sono sottoposti (inconsciamente o meno) a metamorfosi, a polisemiche trasformazioni.

Quando guardano il mare, le ragazze schierate cercano nella direzione del pubblico; e ad esso si rivolgono con gesti e ammicchi anche quando parlano e litigano fra loro, come se sapessero di essere guardate (è la prospettiva soprattutto della *Trilogia della famiglia siciliana*),<sup>11</sup> recitando una parte che, quasi inspiegabilmente, ha il sapore aspro e solo a sprazzi dolce della 'verità'. L'aspetto postdrammatico del teatro di Emma è accentuato dalla «musicalizzazione», che gioca sulla sinergia fra musica e canto (registrati o dal vivo)<sup>12</sup> e lingua teatrale connotata da *mesalliances* variamente dialettali, italofone ed esotiche. Sinergia che artatamente disorienta ma, allo stesso tempo, non rinuncia mai alla concretezza sia dei corpi sia degli oggetti, anche pochi, ridotti a frammenti, residui di quanto è accaduto prima ma che possono essere riutilizzati: la divisa del lutto, ovvero le scarpe (necessarie al sonoro), i calzoni e le camicie nere abbandonate per terra, che le sorelle indosseranno di nuovo, dopo la morte di Antonella, così come alla fine, allorché, appunto, la più responsabile Maria, che ha sempre desiderato danzare (pensiamo anche a *Le Pulle*) scoprirà che la liturgia funebre, con la quale incomincia lo spettacolo, le appartiene. Anche potendo rappresentare fantasmi questo teatro mediterraneo li nutre di terrestrità – è il suo marchio di fabbrica –, diversamente da Scaldati; non differiscono pirandellianamente dai cosiddetti vivi, resi corporei da attori che con il corpo, anzitutto,





recitano. Alla base c'è il ritmo di movenze e articolazioni, che il testo drammatico non riesce a contenere e ad esprimere compiutamente (nonostante le didascalie), e che concorre a produrre effetti di trasfigurazione (non soltanto) corporea di tutti gli attanti in «persone», paradossalmente nominati dalla Dante «fantasmini»,<sup>13</sup> anziché personaggi.

### 3. I Leitmotive

Quel padre per esempio – Antonino Macaluso –, il quale compare improvvisamente a sedare la zuffa fra Pinuccia (Daniela Macaluso) e Katia, lanciando una scarpa che, raccolta da Cetty (Marcella Colaiani), si rimetterà, è agile e snello, nerovestito anche lui, e non sappiamo se vivo o morto mentre rimette, letteralmente, in riga le figlie, Antonella compresa (sebbene nel suo costume da bagno rosso), e ripete con loro il rituale di pettinarsi e spruzzarsi di profumo, interrogandole scherzosamente e vanitosamente:

ANTONINO: «Comu sugno io?»

CETTY: «Sempre giovane papà!».

ANTONINO: «'U parù un picciuttieddu!» (Ad Antonella) T'a fazzu 'a piroetta? ».

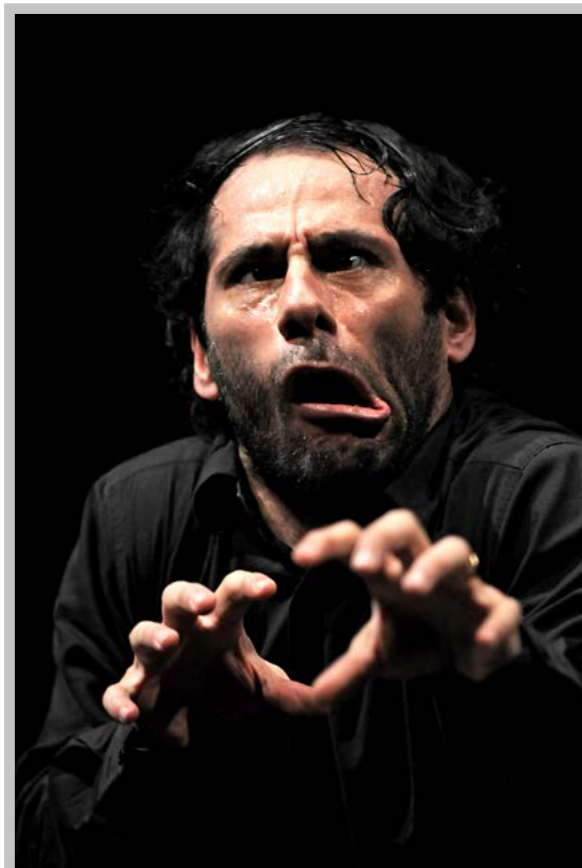
ANTONELLA: «Sì, sì!» (p. 60).

Un *Leitmotiv* che si replicherà quasi alla fine tra Maria e le sorelle, connotandosi come una specie di lessico familiare atto a stemperare ogni tensione, comprendendo in questo quadro il canto insieme ad Antonella di *'U Piscu Spada*, canto tematico, allusivo alla condizione del padre privato della moglie, e già rievocato all'inizio dalle ragazze; così come Antonino imita scherzosamente le figlie che lo imitano quando fa (o faceva) il prepotente. Ogni quadro, però, è serio/comico – l'alternanza è una costante dantiana – o viceversa; e dopo lo stesso padre prende da parte Katia, che a differenza dalle altre non ride ma ha una «facci 'a cazzu» (p. 61), e la provoca a insultarlo (come ha fatto prima) finché egli non le racconta il «fattu divertente e per certi versi pure tragico» (p. 64) legato al suo mestiere occasionale di «merdaiolo».

Un racconto agito mimicamente e gesticolarmente, in gran parte rivolto al pubblico, col corpo piegato in avanti e poi all'indietro per simulare tutta la merda che gli esplode addosso; ma che culmina nella struggente battuta «Senza tò matri 'un sapìa 'nzoccu fari. Mi sentivo perso, senza di lei mi mancava l'aria!», altro *Leitmotiv*, l'ultimo che si letteralizza, si concretizza nella minaccia d'infarto con una mano premuta sul petto.

La gestualità nel teatro di Emma Dante – scrive Roberto Giambrone – ha anche la funzione di «creare ambiguità semantica per spiazzare lo spettatore e costringerlo a interrogarsi su quanto gli viene mostrato»,<sup>14</sup> la contraddizione, per esempio, fra gesti e postura e parallelo discorso emerge nella stessa scena in cui il padre racconta del malore che l'ha preso dopo lo stasamento delle latrine nella discoteca e il diverbio-colluttazione con il proprietario per il compenso

Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola



dovuto: anziché cadere al suolo «chino di mmerda!» come dice, rimane in piedi, però «*fa volare la banconota* [da 20 euro, di cui si è dovuto accontentare] *che lentamente atterra*» (did., p. 67), spostando sul piano degli oggetti la propria caduta, quasi antropomorfizzando quell'oggetto particolare. Un processo di spostamento semantico, che non investe il mondo degli oggetti ma la concretezza dei corpi, si verifica subito dopo quando Antonino con apparente crudeltà stringe con le dita il naso di Antonella, «*impedendole di respirare*» (did., *ibidem*), mimando invece il senso profondo espresso nella battuta rivolta a Katia: «Non fu colpa tua, Katia. 'A culpa fu 'a mia, ca 'unn'era vicino a vuavutri 'dda matina [...] stavate sulu iucannu!» (p. 68).

Non sappiamo, d'altra parte, se il malore raccontato abbia coinciso con la morte di Antonino, il quale replica il gesto della mano sul cuore, per così dire, in diretta, precludendo con la frase già detta «senza di lei mi mancava l'aria!» all'apparizione della moglie e «madre»; l'unica persona, si badi, a far coincidere l'anonimato onomastico con il suo ruolo dominante. Stephanie Taillandier emerge dal raggruppamento delle figlie e del padre con fare deciso e forte, rimprovera duramente e schiaffeggia Katia, per poi abbracciarla amorevolmente; è il tratto caratteristico di questa figura dotata d'una autorevolezza – che manca al *pater familias* – e al tempo stesso d'una tenerezza audace connotative di molte femmine dantiane, a partire dalla Madre di *Vita mia*. Qui d'altra parte la presenza femminile arriva a connotare l'intero spettacolo: non solo diventa protagonista nel titolo, ma ripropone in termini radicali la distinzione fra la determinazione della donna e la fragilità del maschio (pensiamo anche alla Penelope dantiana in *Odissea A/R*).<sup>15</sup> Non a caso la madre delle sorelle Macaluso combatterà contro la resa del padre, ordinandogli di sciogliere la mano dal petto, come se volesse imporgli di non cedere alla morte. Distinguendosi nella lingua teatrale – un italiano con accento francese che corrisponde all'origine dell'attrice – dal palermitano stretto degli altri e dal pugliese tronco e veloce di Katia, si distingue anche per l'abbigliamento: si spoglia del nero per riemergere in una sottoveste bianca, così come candido è il fiore che si aggiusta fra i capelli sciolti, e dopo essersi colorata le labbra con il rossetto stampa un bacio sulle labbra di Antonino che ne rimangono arrossate.



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola

Si profila così, con uno di quei primi piani che ricorrono in un contesto collettivo, il suo trascinarsi dell'uomo in un ballo vorticoso – mentre le figlie a corolla sul fondo guardano imbarazzate – che simula con movenze e figure acrobatiche un intenso, tormentoso e dolce nello stesso tempo rapporto d'amore. Forse per la prima volta, nel teatro della Dante, si profila un rapporto coniugale così reciprocamente appassionato (c'è il precedente di *Ballarini* nella *Trilogia degli occhiali*,<sup>16</sup> ma là la coppia non s'inserisce in un contesto familiare); inoltre, qui s'evidenzia il particolare della «*sottoveste da donna*» (p. 72) in cui resta Antonino quando la moglie lo incita a spogliarsi: «vestuto 'i fimmina» per necessità, eppure le sembra «molto sexy» e pare «un angelo» (p. 73) alle figlie, così come la madre «*in sottoveste bianca, col fiore tra i capelli*» (did., p. 73).



In questo particolare che travalica i generi (maschile/femminile), tanto che a un certo punto sarà la madre a prendere in braccio il padre si riverbera una costante dantiana intesa a superare appunto ogni steccato convenzionale, nell'abbigliamento come nell'indole delle sue *dramatis personae*; ve ne sono tracce anche nelle sue favole drammatiche. D'altra parte, il paragone con gli angeli, di mamma e papà, non solo richiama la reazione della Madre di *Vita mia* alla vista del figlio rivestito di bianco, in prossimità del suo funerale, ma denota anche, insieme ai *Leitmotive* stranianti, una tendenza formulaica nel linguaggio, apparentemente povero e ripetitivo, del testo come dello spettacolo (dove però sono le azioni fisiche a variare in continuazione) che sembra attingere alla tradizione del racconto orale e mitico, epico e ritualistico.



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola

#### 4. L'arsenale dantiano delle apparizioni

Con il ballo erotico eppure leggero dei genitori – perché il punto di vista è comunque sempre quello delle sorelle –, che non si fermerà più per tutto il resto dello spettacolo, entriamo a pieno ritmo nella dimensione che mescola i morti ai vivi, senza – come si diceva – distinguerli troppo; infatti, subito dopo appare Davidù, il figlio di Gina, al quale è dedicato un quadro che scompagina non solo la schiera ma la disposizione a corolla delle sorelle, per quanto già la figurina rosea, nella penombra, di Elena Borgogni (Antonella) in avanti rispetto alle altre costituisca un *trait d'union* fra le due dimensioni. Il quadro è animato dal palleggio ricorrente di Davide Celone/Davidù, la cui figura tarchiata e connotata dall'abbondante capigliatura di riccioli neri allude chiaramente al suo idolo, Maradona, la cui maglia affiora dalla camicia nera fin dal suo ingresso. È il perno dell'azione, attorno al quale si scompone e si ricompone il gruppo delle donne, sulla base di reazioni apprensive ed in contrasto con l'entusiasmo e gli stimoli dell'orgogliosa madre: «'U megghiu iucaturi d'u munnu» (p. 73) è il *Leitmotiv* di Gina, un'Italia Carroccio dai lineamenti aguzzi e al fondo sofferenti, anche quando il suo sorriso è d'incoraggiamento; battuta enfatica ripetuta dal figlio quando si spoglia e mostra il completo azzurro del Napoli con la maglia n. 10, del «pibe de oro» (p. 75).

Un'altra battuta, del resto, si reitera per i morti agenti in scena: «Mi staiu sentendo male!», *Leitmotiv* che, accompagnato dalla mancanza d'aria, dal padre passerà alla figlia Maria nell'ultimo quadro, simulandone il decesso in diretta, e richiamando così la morte in scena della Nonna in *mPalermu*; qui, però, il ragazzino, pur respirando «*affannosamente*» e portandosi come gli altri «*la mano sul cuore*» (did., p. 76), per non deludere troppo la madre si limita a fermarsi all'improvviso e a dire «*mortificato*»: «Sugnu stanco, mà!» (*ibidem*). La situazione sembra, da un lato, replicare quella precedente fra la madre e il padre (che si colloca tuttavia non sul piano della memoria ma su quello di un aldilà del tempo),

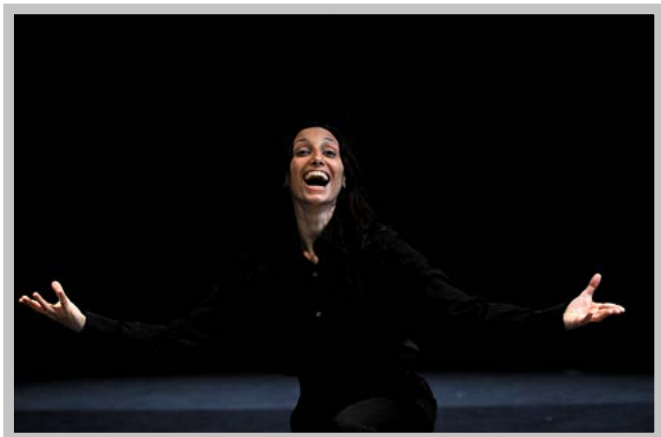
dall'altro rovescia il rapporto madre-figlio di *Vita mia*, dove, anziché incitare il ragazzo – come qui – a riprendere la partita, mettendone a rischio la vita, la Madre cerca di fermarlo. In questa partita di pallone (che si gioca per Dante fin dal primo spettacolo della *Trilogia della famiglia siciliana*) a solo «non c'è gioia che non lasci trasparire un dolore amaro, [...] ricordare apre squarci»,<sup>17</sup> e preannuncia nella coreografia del gruppo delle condolenti una crisi di cordoglio atavica, mediterranea e sentitamente siciliana.



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola

Dapprima le altre sorelle si dispongono attorno a Davidù che si scompone nel viso e nelle ginocchia ripiegate, mentre la madre è isolata sulla sinistra, poi – dopo che Gina risponde allo sguardo dolcissimo del figlio chinandosi a baciare in fronte – l'urlo («Noooooooooo!!!», p. 78) di lei quando perde la presa del corpo esanime della sua creatura sposta il polo d'attrazione; si forma uno di quei grovigli corporei, qui reso funebre dai panni oscuri e dalle capigliature sciolte e disordinate, su cui spicca, come sotto una lente d'ingrandimento che vi focalizza la luce, la faccia protesa all'estremo della disperazione (bocca spalancata, occhi stretti, capelli da Erinni) della madre.

Con quest'ultima morte in scena, che non esaurisce l'azione dei defunti – seguitano il ragazzo a dribblare con il pallone immaginario, la coppia dei genitori a mimare il ballo del loro amplesso, la più piccola morta a contare freneticamente i numeri che l'hanno precipitata nell'anossia – ci si avvia verso il punto di partenza: il funerale che ha scatenato all'inizio la ridda dei ricordi o a incrociare piani temporali differenti. Ne abbiamo già anticipato il protagonismo di Maria/Elena Borgogni, la sua «morte del cigno»<sup>18</sup> danzata che chiude lo spettacolo. Resta da dire, però, sul piano non delle «auto-citazioni»<sup>19</sup> ma d'un flusso di coscienza delle proprie risorse (talvolta perfino artisticamente inconscio), che la maggiore è l'unica ad autopresentarsi al pubblico – «Io mi chiamo Maria Macaluso e sugnu 'a cchiù granni di tutte 'i soru...» (p. 81), com'era avvenuto ad altre protagoniste della *Trilogia della famiglia siciliana*, Nina di *Carnezzeria*, ancora la Madre di *Vita mia*, e in fondo anche Lucia di *mPalermu*. Il suo è un monologo, seppure scandito dalle conferme delle sorelle, in cui – dopo aver rimesso in riga le altre e replicato, scherzosamente, la parte del padre per allentare la tensione – riepiloga la sua giornata tipo faticosissima ma, di straforo, allietata dalle sbirciatine nella scuola di danza dirimpetto, non a caso chiamata «Passi d'angelo»; l'*attitude* dell'attrice, tra sorridente e tesa nella mimica, di poco sbilanciata verso gli spettatori nella postura, come se stesse per spiccare il volo, richiama certe movenze di Lucia/Ersilia Lombardo in *mPalermu*, anch'essa fino al suo nume-



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola





ro finale la più contenuta della famiglia Carollo.

Quindi Maria si trasforma ripetendo i canoni della danza classica, eseguendone i passi, esaltandosi nell'eccessivo sorriso dell'inchino finale. Il trauma d'essere lei la protagonista del funerale è indirizzato dallo sguardo muto delle sorelle che, abbassandosi, guida il suo alla scoperta del candido tutù dietro lo scudo-lapide; nonostante sia sostenuta dall'affetto dei famigliari, che la circondano tutti, vivi e morti, è tragico che l'oggetto del desiderio di una vita sia la conferma della propria morte. Eppure l'appartenenza a una terra, un'isola, che consente quella confidenza coi morti cui si accennava prima può trasformare l'intero spettacolo in «un lungo scongiuro della morte, più che mai presente, e un inno alla vita», in quanto «rito di rigenerazione»,<sup>20</sup> attraverso un percorso teatrale iniziatico.

### 5. Originalità nell'originarietà

Palazzi (e non solo lui)<sup>21</sup> nella sua recensione alla prima dello spettacolo,<sup>22</sup> che poi è diventata la premessa critica al testo pubblicato, si richiama a Kantor per «l'incerta frontiera tra il nostro mondo e l'oltretomba»; del resto il nome del grande artista polacco ricorre nelle dichiarazioni della Dante che ne identificano la prospettiva di conversione a un teatro di ricerca, nonostante voglia essere (come afferma nella [videointervista](#) rilasciata per questo numero di *Arabeschi*) anche di «repertorio». Oltre a Kantor, sono stati fatti riferimenti ad «altri autori e registi della scena novecentesca e contemporanea per i quali si parla di “drammaturgia della scena” o “drammaturgia dei corpi”» (Nekrosius, Marthaler, Macras...),<sup>23</sup> e per quanto riguarda i registi sperimentatori che hanno incluso nelle pratiche laboratoriali e performative «le conquiste della danza moderna» si conferma l'assimilazione, da parte della Dante, della «poetica del Tanztheater bauschiano di brechtiana ascendenza», senza dimenticare le «“azioni fisiche” del secondo Stanislavskij».<sup>24</sup> Tuttavia, ci sono riflessioni da fare in proposito e in rapporto all'originalità e alla peculiarità dell'opera della poliedrica artista palermitana.

Bisogna ribadire come l'originalità dantiana affondi le proprie radici nella sua 'originarietà', ovvero in quella «sicilitudine» (Sciascia) che s'apre ad orizzonti più ancora che nazionali, internazionali, com'è confermato dai suoi vagabondaggi precoci per l'Europa e, come qui, dalle corrispettive co-produzioni.<sup>25</sup> Le connotazioni precipue rimangono, comunque, legate al microcosmo dell'Isola (basta pensare alla sua 'siciliana' *Carmen*); è ciò che distingue 'radicalmente' nel calore e nei colori incandescenti – anche quando la tavolozza si basa sul bianco e sul nero – le sue famiglie vere e metaforiche d'una casa e d'una città. Riscrivendo *mPalermu*, come detto all'inizio, nell'ambito del progetto *Città on stage*, la Dante e i suoi attori co-autori nuovi o risalenti al nucleo fondativo (fra questi ultimi Italia Carroccio) approdano a una visione meno efferata, rispetto per esempio a *Carnezzeria*, perché l'amore reciproco unisce al di là delle sempre perturbanti collisioni interne, eppure capace di discendere nelle «viscere fetenti del capoluogo siciliano» (Schepis), facendone emergere la «merda» che ha nutrito (come rivendica il padre) le sette sorelle, e pure rivelandone, attraverso il *Leitmotiv* del respiro affannoso, certe valenze asfittiche, l'eccesso di calura in stanze co-stringenti (reali e metaforiche anch'esse), da cui si tenta di evadere inalando, magari per una sola volta, l'aria aperta del mare. È quanto fanno alla fine, non riuscendo nell'impresa (per l'incombenza fatale d'una morte), i componenti disomogenei della famiglia Carollo; è quanto tentano, in uno dei primi quadri, le sorelle Macaluso che però, anche loro, per un gioco che non sembra – alla vista – tanto innocente,



falliscono, e incominciano il loro calvario cercando assurdamente l'apnea.

Per quanto riguarda poi la fine di questo spettacolo, che svela l'inizio, e per la quale si è azzardato il termine di 'catarsi', anch'essa si ricollega all'*originarietà* della capo ciurma (che ancora oggi manifesta l'esigenza di un teatro *d'ensemble*),<sup>26</sup> perché il Tragico ereditato da un retrotempo di greca classicità, certamente più dionisiaco che apollineo, innerva, ad ogni livello, la cultura della sua terra.

Il corteo funebre che si ricompone attorno all'ultima morta (in senso cronologico ma non performativo), a cui si stringono i capelli in un laccio ma si tingono le labbra – mentre sovrasta capo e volto scarno il crocifisso impugnato non a caso dalla prima sorella defunta –, mescola tradizioni pagane a rituali cristiani; la bocca spalancata in un urlo muto, tale da riproporre al singolare quello plurale che chiude, con l'immobilità intensa dei lineamenti, *mPalermu*, «più che in Edvard Munch o in Francis Bacon» o in contaminazione con essi, richiama «i volti secolarmente deformati» dei corpi fossili

«uno accanto all'altro all'interno delle catacombe dei Cappuccini a Palermo».<sup>27</sup> D'altronde, quando Maria/ Alessandra Fazzino si stacca dal gruppo e ricomincia (come ma diversamente dall'inizio) a danzare in solitaria, sono le sorelle ad incitarla, quasi a guidarla, confermandole il loro solidale affetto; le stesse che in alcuni momenti precedenti, ancora per solidale affetto, avevano concorso a richiamarla nella schiera, quando ne veniva calamitata fuori. Inoltre assume spessore semantico il fenomeno per cui la danza, nel teatro della Sud Costa Occidentale, quand'è tematica, è sempre quella classica (pensiamo ancora a *Le Pulle*), distinguendosi per la spinta aerea a staccarsi dal suolo dalle altre movenze quasi ballettistiche, tra bauschiane e propriamente dantiane, che restano invece coreograficamente attaccate alla terra; come recitativi in cui s'inseriscono le arie.

Quanto alla comunione affettiva, 'compassione' (in senso etimologico) che in questo spettacolo, più che in altri, supera ogni marcata rivalità e dissidio interno, e la stessa paura della morte, coinvolgendo emotivamente lo spettatore, ne scaturisce appunto l'ultima danza della ballerina frustrata in vita ma resa capace – nel finale mitologizzante – di purificare esteticamente se stessa e gli altri, come sodali in scena e fuoriscena, il pubblico. È forse la prima volta in cui un finale dantiano sfiora, perciò, la catarsi, mescolandovi l'esito di una liturgia religiosa che dell'icona cristiana privilegia non tanto il sacrificio quanto una laica solidarietà.



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola



- <sup>1</sup> (\*) Ringrazio Emma Dante, Carmine Maringola e Daniela Gusmano per i materiali e le foto che mi hanno autorizzato a riprodurre.
- Le sorelle Macaluso. Balletto della vita e della morte*, testo e regia di Emma Dante, con Serena Barone (Lia), Elena Borgogni (Antonella), Sandro Maria Campagna (Padre), Italia Carroccio (Gina), Davide Celona (Davidù), Marcella Colaianni (Cetty), Alessandra Fazzino (Maria), Daniela Macaluso (Pinuccia), Leonarda Saffi (Katia), Stephanie Taillandier (Madre); luci di Cristian Zucaro, armature di Gaetano Lo Monaco Celano; produzione Teatro Stabile di Napoli, Théâtre National (Bruxelles), Festival d'Avignon, Folkteatern (Göteborg), in collaborazione con Atto Unico/Compagnia Sud Costa Occidentale. Lo spettacolo ha debuttato a Napoli, Teatro Mercadante, il 22 gennaio 2014 ed ha ricevuto due Premi Ubu (Migliore regia, Spettacolo dell'anno).
- <sup>2</sup> R. PALAZZI, 'Il lancinante rito funebre delle memorie famigliari', in E. DANTE, *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare*, Palermo, Glifo Edizioni, 2016, p. 14. Cito da questa edizione, inserendo nel testo, fra parentesi tonde, le pagine in numeri arabi.
- <sup>3</sup> Per la terminologia cfr. C. MOLINARI, V. OTTOLENGHI, *Leggere il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1985.
- <sup>4</sup> R. PALAZZI, 'Il lancinante rito funebre delle memorie famigliari', p. 17.
- <sup>5</sup> «[...] lavoro comunque sulla formazione dell'attore. Formo, anzi, l'attore con cui lavoro. Allora il tentativo è quello di dare ai miei attori una "tecnica" [...] la capacità di riportare dentro al tuo percorso artistico il sistema paranoico che hai nella vita [...]. Ognuno di noi ha una «tecnica della vita», [...] usiamo una serie ampia di ritmi e di moduli espressivi»; per riportare tutto ciò in teatro «serve una conoscenza profonda dello spazio in cui ci si muove, del proprio registro di intonazioni vocali e soprattutto del ritmo», ma, se la tecnica «non deve mortificare il talento», quest'ultimo serve all'attore per «sporcarsi», ovvero lasciarsi «contaminare dallo spettacolo che sta facendo» (E. DANTE, 'La strada scomoda del teatro', intervista di Andrea Porcheddu e Patrizia Bologna, in A. PORCHEDDU (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 43).
- <sup>6</sup> Cfr. C. MELDOLESI, G. GUCCINI, *Prove di Drammaturgia*, IX, n.1, 2003, p. 20.
- <sup>7</sup> Cfr. in proposito E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.
- <sup>8</sup> Qui cito da H.-T. LEHMANN, 'Il teatro di fine millennio', con Presentazione di V. Valentini, *Biblioteca Teatrale*, n. s., n. 74-76, 2005, pp. 23-47; ediz. originale: H.-T. LEHMANN, 'Postdramatische Theaterzeichen', in Id., *Postdramatische Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999, pp. 139-79. Ora cfr. H.-T. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, trad. it. S. Antinori, Postfazione G. Guccini, Bologna, Cue Press, 2017. Rimando a proposito della Dante al mio saggio 'Emma attraversa lo specchio: postdrammatico vs drammatico', *Prove di Drammaturgia*, XVI, n. 1, 2010 (numero che contiene anche un contributo di Hans-Thies Lehmann).
- <sup>9</sup> A proposito della «schiera», appresa da Gabriele Vacis e di cui *mPalermu* rappresenta l'esempio più fedele, la Dante dichiara d'aver scomposto «la retta» in modo da creare un effetto di confusione, ma ad arte: è un «labirinto», «un caos ordinato» con delle «geometrie molto precise»; e aggiunge: «se tu la vedi dall'alto – la sua schiera rotta – ti accorgi che c'è un disegno» (E. DANTE, in *Palermo dentro*, p. 36).
- <sup>10</sup> Cfr. JU. M. LOTMAN, 'Semiotica della scena', *Strumenti critici*, n. 44, 1981.
- <sup>11</sup> E. DANTE, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Prefazione di A. Camilleri, Roma, Fazi, 2007; rimando in proposito al mio libro *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzeria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.
- <sup>12</sup> Le musiche registrate appartengono al repertorio di Paul Cantelon: *Odessa Medley, Little Jonathan/The Wall, Trachimbrod/Ressurrection/Requiem, Tank Graveyard/Valse de Suzana/Dee-yed*.
- <sup>13</sup> Per fare emergere il «fantasmico» dai suoi attori, «con» i suoi attori, c'è voluto almeno all'inizio un «tentato omicidio»: la Dante ha detto «"o fate come dico io o vi ammazzo"». E loro ci hanno creduto» (E. DANTE, 'La strada scomoda del teatro', pp. 53-54).
- <sup>14</sup> R. GIAMBRONE, 'Danzare l'impossibile. Appunti sul corpo e sul gesto nel teatro di Emma Dante', in E. DANTE, *Le sorelle Macaluso*, p. 22.
- <sup>15</sup> Cfr. A. BARSOTTI, 'Prefazione' a E. DANTE, *Odissea A/R*, con illustrazioni di M. Colace, Palermo, Glifo Edizioni, 2016.
- <sup>16</sup> Cfr. A. BARSOTTI, 'La "Trilogia degli occhiali" di Emma Dante. Dal testo alla scena?', *Drammaturgia.it*, 11 giugno 2011, <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5025> [accessed 15 october 2017].
- <sup>17</sup> C. SCHEPIS, 'Nelle stanze dello scirocco', *lo sguardo di Arlecchino*, 21 aprile 2016, [31](http://www.losguardo-</a></p></div><div data-bbox=)



[diarlecchino.it/2016/04/nelle-stanze-dello-scirocco/](http://diarlecchino.it/2016/04/nelle-stanze-dello-scirocco/) [accessed 15 october 2017].

- <sup>18</sup>Cfr. R. DI GIAMMARCO, 'I "ricordati" di Emma Dante anime morte ma molto vive', *la Repubblica*, 26 gennaio 2014.
- <sup>19</sup>R. PALAZZI, 'Il lancinante rito funebre delle memorie famigliari', p. 15.
- <sup>20</sup>C. SCHEPIS, 'Nelle stanze dello scirocco'.
- <sup>21</sup>Cfr. A. POCOSGNICH, 'Morti a colori. Emma Dante e le sorelle Macaluso', *Teatro e critica*, 28 gennaio - 9 febbraio 2014; [www.teatroecritica.net/2014/01/morti-a-colori-emma-dante-e-le-sorelle-macaluso/](http://www.teatroecritica.net/2014/01/morti-a-colori-emma-dante-e-le-sorelle-macaluso/) [accessed 15 october 2017].
- <sup>22</sup>Cfr. R. PALAZZI, 'Kantor alla mediterranea', *Il Sole 24 ore*, 2 marzo 2014, p. 43.
- <sup>23</sup>R. Giambrone, 'Danzare l'impossibile. Appunti sul corpo e sul gesto nel teatro di Emma Dante', p. 25.
- <sup>24</sup>Ivi, p. 20.
- <sup>25</sup>Cfr. in proposito 'Il caso Emma Dante. Paradossi siciliani', in A. BARSOTTI, *La lingua teatrale di Emma Dante*. 'mPalermu', 'Carnezzaria', 'Vita mia', pp. 9-39.
- <sup>26</sup>Nella videointervista sopracitata Dante conferma oggi «l'idea iniziale, forte, la necessità [...] di un lavoro di *ensemble*», non solo perché lei voleva allora «incominciare a condividere un percorso con delle persone», ma perché – al di là dell'importanza di personaggi come Artaud e Carmelo Bene, che hanno cambiato la storia del teatro – la condivisione di percorso e di obiettivi è una necessità del teatro. Cfr. E. DANTE, *Uno spettacolo è una denuncia archiviata*, conversazione a cura di Silvia Bottioli, Palermo, Addaura, 10 giugno 2005, in S. BOTTIOLI, *Libertà e durata. Spazi collettivi di ricerca nel teatro italiano contemporaneo*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia del Teatro, del Cinema e della Televisione, Università di Pisa, relatrice Anna Barsotti, 2003-2005, pp. 221-226.
- <sup>27</sup>G. VASTA, 'Dieci note sui vivi e sui morti nell'immaginazione di Emma Dante', in E. DANTE, *Le sorelle Macaluso*, p. 106.



MASSIMO FUSILLO

*Il corpo, il rito, il tragicomico  
Emma Dante e il "Macbeth" di Verdi*

Emma Dante has gained an intense experience in the field of directing opera and with *Macbeth* (2017) confirms the vocation towards a visual style of great impact and a strongly corporeal acting. The essay explores three levels of the directorial composition of the work - the physical-gestural level, the ritual level, the mix between tragic and comic - and aims to underline the breadth of figurative and symbolic references.

Giunta ormai alla sua settima regia operistica con il dittico *Cavalleria Rusticana – La Voix humaine* a Bologna, Emma Dante ha attraversato svariati aspetti e generi del teatro musicale: l'opera francese più canonica (*Carmen*), la comicità di Rossini (*Cenerentola*), l'ecclettismo novecentesco di Henze (*Gisela*), l'opera comique di Auber (*La muette de Portici*), il poema cantato del giovane Strauss (*Feuersnot*). Esperienze diverse fra di loro, ma sempre accomunate dalla stessa poetica e dalle stesse costanti tematiche che caratterizzano il suo universo creativo. Particolarmente significativo il suo primo incontro con Verdi, con cui affronta uno dei melodrammi più atipici e sperimentali, prima opera lirica tratta direttamente da Shakespeare e non da adattamenti francesi neoclassici.

<https://www.youtube.com/watch?v=tPelvdp9DEk>

Con il *Macbeth* co-prodotto dal Regio di Torino, dal Massimo di Palermo e dallo Sferisterio di Macerata (2017), e presentato al Festival di Edimburgo dove ha ottenuto l'Angel Herald Award, Emma Dante si confronta anche inevitabilmente con il genere della tragedia, e con una delle sue realizzazioni più radicali. La sua radicalità scaturisce dall'empatia negativa per il protagonista in preda a conflitti e ossessioni dilaceranti: è un viaggio mentale negli strati più oscuri e notturni della psiche. Non è un caso che questo spettacolo abbia punti di contatto con un'altra esperienza della regista palermitana in ambito tragico, la *Medea*, un testo altrettanto ricco di empatia negativa e di conflittualità psichica ed etnica.

Anche in questo caso, come nelle regie d'opera precedenti, Emma Dante integra il cast operistico con un gruppo di attori e danzatori, provenienti in parte dalla sua Compagnia, in parte dalla Scuola dei mestieri dello spettacolo del Teatro Biondo di Palermo. Crea così

*Macbeth*, regia di Emma Dante (2017) © Roselina Greco





un altro testo parallelo, che si incrocia con quello primario, potenziandone e sviluppandone alcuni nuclei tematici che ora ripercorreremo. Ne scaturisce uno spettacolo corale, potente e dinamico, ricco di registri stilistici poliedrici.

Il primo nucleo è la presenza corporea: quella fisicità degli attori che il teatro di Emma Dante sfrutta fino ai limiti estre-



*Macbeth*, regia di Emma Dante (2017) ©Rosellina Greco

mi. È infatti un *Macbeth* strettamente legato alla sfera del sangue, della generazione, del corpo grottesco, e quindi di quell'immaginario popolare ed atavico messo in luce da Michael Bachtin. Tutto ciò risalta soprattutto nelle due grandi scene dedicate alle streghe, rappresentate incinte e accompagnate da uomini con grossi falli con cui si uniscono sessualmente in modo frenetico.

In particolare nella seconda scena, a inizio del terzo atto, vediamo gli uomini danzare in cerchio, prima che cominci la musica, e le streghe partorire sopra alcuni calderoni, da cui fuoriescono innumerevoli bambolotti poi cullati dagli uomini. Sono tutte invenzioni drammaturgiche che richiamano la rilettura di *Medea*, che Emma Dante aveva immaginato incinta, circondata da un coro di uomini travestiti da donna, che mimavano il parto con una serie di bambolotti; e in entrambi i casi si avverte il suo interesse per i rovesciamenti di genere e per le dinamiche performative della sessualità e della maternità.

La presenza corporea è anche una tecnica espressiva, non solo un campo tematico. Emma Dante non sviluppa la componente allucinatoria e spettrale dell'opera di Verdi, anzi tende a trascriverla su un altro registro. Ad esempio la scena dell'allucinazione del pugnale, spesso risolta dai registi con proiezioni video, qui viene resa attraverso un attore che si affianca al cantante e lo incalza nelle sue ossessioni. Il doppio è una categoria spesso invocata a proposito di *Macbeth*: sia per il rapporto con la Lady, sorta di *alter ego* androgino e demonico; sia per la scissione interiore del personaggio. Sempre nel primo atto, la scena della lettera (letta in genere dalla Lady nel recitativo, come previsto dal libretto, sostituita dalla voce fuori campo di Macbeth nell'edizione di Strehler) viene rappresentata facendo comparire in scena il protagonista, che durante l'introduzione orchestrale abbraccia e bacia la moglie con trasporto (in questa tragedia manca in genere del tutto l'eros), e poi le racconta il suo incontro con le streghe recitando il testo che è nella lettera. La presenza corporea è dunque l'elemento propulsivo della regia fin nel dettaglio. Infine nella scena spettrale per eccellenza, l'apparizione di Banquo durante la festa, l'aspetto visionario viene drasticamente ridotto; non troviamo infatti gli effetti di luce o le proiezioni video, o la separazione spaziale del protagonista, che in genere rappresentano l'allucinazione; il fantasma è impersonato da un attore che sale la scala del trono ben visibile al centro della scena, concretizzando con la sua presenza fisica l'ostacolo alla sete di potere di Macbeth che scaturisce dal rimorso e dall'ossessione.

Il secondo nucleo tematico è il rito, altra grande costante della ricerca di Emma Dante,

presente anche nel finale di *Medea* (una sorta di battesimo). Nel *Macbeth* compare in due momenti chiave: il primo è lo splendido concertato in crescendo che chiude il primo atto, dando voce alla preghiera collettiva dopo l'uccisione del re. Un momento intenso e solenne, tipicamente verdiano: Emma Dante lo valorizza inserendo un gruppo femminile che lava il corpo del re morto, il quale alla fine compie un gesto a scatti con le braccia, motivo ricorrente di uno spettacolo ricco di gestualità frenetica e meccanica.

Questa aggiunta di ritualità funebre ha chiari modelli iconografici nella pittura fra Cinque e Seicento (soprattutto il naturalismo caravaggesco), in particolare nell'iconografia della Deposizione. Il secondo momento chiave è l'inizio del quarto atto, nella fase discendente del protagonista, in cui si configura come un tiranno assoluto e folle; nel famoso coro «Patria oppressa»

una serie di cadaveri vestiti totalmente di nero, stesi in fila, vengono coperti da un panno bianco, e diventeranno poi l'oggetto della lamentazione di Macduff nell'aria che segue immediatamente. Un rito funebre composto e geometrico, essenziale nel suo bianco e nero, che può richiamare alla mente varie tragedie del mondo contemporaneo.

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

L'ultimo punto che vorrei trattare è la commistione fra comico e tragico. Shakespeare è stato esaltato dai romantici anche per la sua contaminazione anticlassicista fra questi due poli opposti (nel *Macbeth* a proposito della scena del portiere); una contaminazione che diventerà sempre più vitale nella drammaturgia novecentesca, se si pensa a Beckett, che classifica *Aspettando Godot* come tragicommedia. Il teatro di Emma Dante sfrutta molto questo impasto, fin dal suo primo capolavoro, *Carnezzeria*: scene di violenza familiare rappresentate con una tensione espressiva estrema, potenziata da salti imprevedibili verso il comico. Per quanto riguarda Verdi, sappiamo bene che la comicità per lui è stata un episodio giovanile (*Un giorno di regno*) e poi dopo tanti decenni un sublime, malinconico approdo della vecchiaia, sempre mutuato dall'amato Shakespeare (*Falstaff*); per il resto le sue opere restano tutte dentro la cifra del tragico e del melodrammatico: non a caso *Macbeth* non contiene la scena del portiere. Ciononostante, la sua musica usa spesso elementi volgari, 'bandistici', che producono l'effetto di dissonanza comica, di rilassamento della tensione tragica, di mistione stilistica (saper usare la volgarità è tipico dei grandi uomini di teatro: lo sanno fare al meglio Shakespeare e Verdi, certo non Racine o Wagner). Nel *Macbeth* è il caso della marcia che accompagna l'ingresso in scena del re: più che una demistificazione del potere, mi sembra un *comic relief*, un abbassamento di registro stilistico prima della sublime scena notturna del delitto. Nella messinscena di Emma



*Macbeth*, regia di Emma Dante (2017) ©Rosellina Greco



*Macbeth*, regia di Emma Dante (2017) ©Rosellina Greco

Dante vi compaiono ballerine in tutù che si muovono a scatti come automi, ballerini che fanno scherzi da circo e giocano con il fuoco, mentre gli stessi soldati della scorta imbastiscono con le spade quasi una danza, seguendo il ritmo facile e sommessamente sarcastico della musica verdiana. Lo stesso impasto tragicomico ritorna all'inizio del banchetto nel secondo atto, una vera «festa tragica» (così Francesco Orlando ha definito questo *topos* diffusissimo nel melodramma),



*Macbeth*, regia di Emma Dante (2017) ©Rosellina Greco

in cui vediamo un saltimbanco scherzare e intrufolarsi fra gli invitati e in mezzo alla coppia regale; e ancora qualche tratto simile si ritrova nella scena delle streghe del terzo atto. Possiamo leggere in questa chiave anche una scelta registica che è stata criticata perché eccessivamente mediterranea e siciliana: rendere la foresta di Birman con alberi di fico d'India; nel video prodotto dal Teatro Massimo la regista la spiega nei termini simbolici di una natura crudele, ma mi sembra innegabile un effetto anti-tragico.

E qualcosa di simile si può sostenere anche a proposito di un'altra scelta tratta dall'immaginario siciliano: lo scheletro di cavallo che viene usato in vari punti dell'opera (nell'apparizione iniziale delle streghe, e nel finale del terzo atto, in cui viene cavalcato dai due sposi) è certo un rimando al magnifico *Trionfo della morte* esposto a Palazzo Abatellis a Palermo, ma realizzato in una forma popolare (da teatro dei pupi) che va verso una diversa tonalità stilistica.

Oltre a mescolare il tragico e il comico, il *Macbeth* secondo Emma Dante presenta anche punte più inclassificabili, fra il magico e il fiabesco. È il caso della follia di Lady Macbeth, unico momento in cui questa incarnazione del male assoluto può suscitare un'empatia negativa, proprio perché vista nel suo declino inesorabile. Nella regia di Mario Martone per lo Chatelet di Parigi (più tesa verso l'astrazione di una notte assoluta), l'empatia era intensificata da un video della coreografa Raffaella Giordano, che evocava possessioni demartiniane. Qui troviamo la Lady circondata da una serie di letti d'ospedale (due erano già stati usati per la coppia), chiara allusione alla follia, che iniziano una danza attorno a lei: un momento di grazia surreale, avvolto in un blu molto poetico (in uno spettacolo dominato dal rosso, dall'oro e dal nero), quasi a stemperare la follia tragica del canto verdiano.

Vorrei concludere con una nota anti-filologica. Nella prima versione giovanile (1847), Verdi fa terminare l'opera con un declamato del protagonista morente: una scelta molto in linea, secondo me, con il meccanismo dell'empatia negativa che caratterizza questa tragedia. Nella seconda versione della maturità (1865), quella da sempre in repertorio, il finale è invece un coro dal ritmo saltellante e trionfante, che esalta la liberazione dal tiranno e l'ascesa di un nuovo re giusto e legittimo, condensando il lungo finale di Shakespeare, non a caso tagliato in molte rivisitazioni recenti, soprattutto al cinema (l'esaltazione positiva di un nuovo ordine suona poco consona alla sensibilità contemporanea). Nello spettacolo di Emma Dante, per scelta dei direttori d'orchestra (Ferro a Palermo, Nosedà a Torino)



troviamo montati insieme entrambi i finali, soluzione che ha il suo fascino, soprattutto perché la regia di Emma Dante in qualche maniera li rende omogenei, focalizzandosi totalmente sul protagonista. Dopo che gli attori vestiti di nero hanno posato sul cadavere le loro spade, tutti lasciano la scena, e cantano il finale dai palchi di proscenio o fuori scena, mentre sul corpo del re piove dall'alto il rosone di grate che in tutto lo spettacolo ha visualizzato la regalità con un certo effetto barocco (come sempre la scenografia è firmata da Carmine Marangola).

Il *Macbeth* è una tragedia profondamente nichilista (basta pensare alla celebre battuta sull'urlo e il furore): in fondo per renderla al meglio è giusto tradire un po' il finale positivo di Shakespeare, o il coro di speranza e trionfo di Verdi. L'immagine del cadavere di Macbeth solo in scena, annientato dalla sete di potere, dalla «voluttà del soglio» (le grate), pensata da Emma Dante per il suo finale, esprime perfettamente l'idea che la vita sia «il racconto di un povero idiota! Vento e suono che nulla dinota!».





SIMONA SCATTINA

*Quando manca il lieto fine  
Le principesse di Emma Dante*

Over the last few years, the experimentation of turning fables and myths into stage productions has grown in number with very interesting results. Even Emma Dante has not been insensitive to the charm of the fairy tale, and with *Anastasia*, *Genoveffa e Cenerentola*, *Gli alti e bassi di Biancaneve* and *La bella Rossopina addormentata*, approaches the fairy tales ironically, flipping stereotypes of gender and changing locations (the three fairy tales have then come to an interesting textual and visual rewrite project for the Baldini & Castoldi types, thanks to the illustrated tables of Maria Cristina Costa). This essay focuses on the three shows that are part of that constant search in which Dante inserts all her performing elements: acting, provocation, body, imagination, word.

### 1. C'era una volta...

«Le fiabe sono vere»<sup>1</sup> scriveva Italo Calvino nell'introduzione alle Fiabe italiane, «sono, prese tutte insieme [ ], una spiegazione generale della vita ».<sup>2</sup> Il teatro ha accolto fin dalle origini la suggestione di temi e storie 'orali' e nel corso della sua evoluzione ha messo a punto strategie retoriche sempre più convincenti nella resa di fiabe e racconti.<sup>3</sup> Se il *mythos* tragico ha costituito la matrice autentica della fondazione di una prassi drammaturgica e scenografica, il Rinascimento ha contribuito alla codificazione di un nuovo genere che già nella sua titolazione richiama la forza e la pregnanza delle *fabulae*. La «favola pastorale» rappresentava infatti il tentativo di contemperare elementi propri della tradizione classica con un vitale slancio compositivo legato agli umori e alle sfrenatezze di corte; si trattava di *delectare* il pubblico attraverso *exempla* di ordine moraleggiante: il teatro era già inteso come arte fecondamente paideutica. Il barocco avrebbe aggiunto a tale quadro paradigmatico l'ossessione per quella 'poetica della meraviglia' che, oltre a stimolare una straordinaria profusione di 'effetti speciali', richiamava da vicino le atmosfere incantevoli di leggende e archetipi mitologici.

La progressiva costituzione di repertori fiabeschi rende gli intrecci tra favole e teatro ancor più stringenti al punto che è difficile separare nettamente i due ambiti:<sup>4</sup> la magia della scena fa sì che ogni storia si trasformi in sogno (o in incubo), come del resto testimonia la grandezza delle invenzioni shakespeariane. Dobbiamo arrivare all'Ottocento per assistere ad una grande fioritura della fiaba. Il danese Andersen, i fratelli tedeschi Grimm, il russo Afansjeu ci hanno lasciato le più belle fiabe del secolo. In Italia, Collodi riscrive nei suoi *Racconti delle fate* le fiabe immortali del francese Perrault, dando ad esse una vivacità tutta toscana. Luigi Capuana, pur essendo il caposcuola del verismo, considera le fiabe come una porta da tenersi sempre aperta sull'irrazionale e sul fantastico. Infine, Giuseppe Pitrè, sempre interessato alle tradizioni regionali italiane, trascrive nelle sue *Novelle* antiche fiabe raccolte dalla viva voce della gente.

Il Novecento, nonostante la crudeltà della Storia, non rinuncia alla magia dei racconti e così lascia in eredità un novero di spettacoli davvero memorabili. I cosiddetti anni zero,



in scia con la ricerca di Peter Brook, Bob Wilson, Tadeusz Kantor (solo per citare gli autori più illustri), moltiplicano gli esperimenti di riduzione, adattamento e transcodificazione di fiabe, consegnando un ricco e frastagliato *corpus* di drammi e *performance*. Questo primo scorcio temporale ha visto il proliferare di esperimenti di traduzione scenica di favole e miti con risultati compositivi davvero interessanti. I più importanti festival teatrali hanno ospitato e prodotto spettacoli di grande pregio – si pensi al *Peter Pan* del già citato Wilson andato in scena a Spoleto nel 2014 – oppure rivisitazioni in grado di scompaginare il dettato mitico del testo d'origine (come il *Pinocchio* di Babilonia Teatri insignito del Leone d'oro alla Biennale teatro del 2016): quasi sempre si tratta di opere che abbinano una forte impronta drammaturgica a una sperimentazione visiva capace di alterare i segni e le *silhouette* della fonte prescelta.<sup>5</sup> La ricerca teatrale sulla fiaba, sebbene la bibliografia ancora scarseggi e siano rare le occasioni di discussione (ricordiamo il convegno tenutosi a Pescara nel 1996 dal titolo: *La magia. Il meraviglioso teatrale tra fiaba e magia*), resta uno dei campi d'azione più ampi e stimolanti del nostro secolo, perché riguarda ogni strato di lettura della realtà, da quello antropologico a quello sociale e psicologico.

In una particolarissima area geo-teatrale, quella siculo-napoletana,<sup>6</sup> la riscrittura di fiabe, leggende e cunti è una prassi molto frequente. Sul fronte delle fiabe molti sono i casi di traduzione o riscrittura testuale e scenica; oltre Dante, autrice anche de *La favola del pesce cambiato*,<sup>7</sup> si pensi alla metamorfosi di Giufà grazie alla reinvenzione di Pirrotta<sup>8</sup> o Ascanio Celestini,<sup>9</sup> che da anni lavora sulla narrazione orale e sui racconti della tradizione popolare. Giufà diventa il *trait d'union* fra cultura alta e bassa, ma gli esempi in tal senso sono ormai numerosi e affascinanti. Lo dimostra l'operazione compiuta da Roberto De Simone nella riscrittura de *Il Cunto de li cunti* di Gianbattista Basile,<sup>10</sup> e prima ancora nel lavoro di ricerca operato dall'autore e dal suo gruppo, la Nuova Compagnia di Canto Popolare, sul versante delle tradizioni orali e musicali del Sud Italia con lo spettacolo *La gatta Cenerentola*.<sup>11</sup>

Tra le tante figure votate al recupero del fiabesco occupa un posto singolare Emma Dante, uno dei migliori talenti della scena contemporanea. Il suo teatro ha da sempre affrontato le contraddizioni del presente scomponendo la contemporaneità in mille caleidoscopiche sfaccettature attraverso una ricerca formale che utilizza la precisione della gestualità degli attori e la ricercatezza delle luci. Ne risulta un teatro che costruisce una struttura di rimandi visivi e uditivi che agiscono sullo spettatore. Dopo l'esordio con la *Trilogia della famiglia siciliana* Dante va componendo spettacoli intensi, originali e destinati a far discutere, come *Bestie di scena* in cui racconta il lavoro dell'attore, la sua fatica, il suo abbandono totale fino alla perdita di ogni vergogna. I suoi testi sono sempre stati, da *mPalermu* in poi, evocatori di mondi, di relazioni, di dinamiche di potere, di confini a volte invalicabili, di gesti che non riescono a farsi azione e di tensione al riscatto. Dante sembrerebbe sfuggire, in quella che è stata definita la terza avanguardia teatrale,<sup>12</sup> all'appartenenza totale sia al drammatico che al post-drammatico,<sup>13</sup> facendo sue le cifre stilistiche dell'attraversamento e del rovesciamento.

A quasi un anno di distanza dal successo riscosso dall'operetta amorale *Le Pulle*, e dopo aver posato il suo sguardo sulla realtà primigenia della Sicilia, rappresentata con affreschi a tinte forti che evocano drammi familiari, violenze, riti, superstizioni, incesti, l'ecclettica regista palermitana si cimenta nei codici linguistici del teatro per le nuove generazioni, proponendo un'originale rivisitazione della storia immortale della fiaba seicentesca di Perrault: *Cenerentola*.<sup>14</sup> Va in scena così *Anastasia*, *Genoveffa* e *Cenerentola*, a cui seguirà la riscrittura di altre due favole: *Biancaneve* con *Gli alti e bassi di Biancaneve*



e *Rosaspina* con *La bella Rosaspina addormentata*. I tre spettacoli sono poi confluiti in un interessante progetto di riscrittura testuale e visiva per i tipi Baldini&Castoldi, arricchito dalle tavole disegnate da Maria Cristina Costa.<sup>15</sup> L'illustratrice, come vedremo, ci restituisce una traduzione su carta dello spettacolo capace di produrre una visione nuova, a tratti performativa.<sup>16</sup>

Queste tre fiabe hanno di certo rappresentato una scommessa per la drammaturga e a pieno titolo entrano a far parte del suo laboratorio creativo, in cui confluiscono gli elementi peculiari della scrittura scenica: recitazione, provocazione, corpo, spirito, fisicità, immaginazione, parola. Attraverso l'analisi degli spettacoli ricercheremo gli stilemi che caratterizzano le sue produzioni e che, come tenteremo di dimostrare, si rivolgono con coraggio ad un pubblico inusuale. Il confronto con le tavole di Costa mirerà a mettere in evidenza le complesse interconnessioni fra il mondo del teatro e quello dell'illustrazione.

## 2. *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola: prove per una tragedia siciliana*

Lo spettacolo debutta nel 2010 al Teatro San Ferdinando di Napoli. Si tratta di una sfida affrontata in virtù di un desiderio di leggerezza, sopraggiunto proprio in concomitanza con la maturità artistica. Dante, interessata da sempre alle dinamiche che scaturiscono dentro un difficile microcosmo familiare (si pensi a *La scimia* del 2005 o a *Festino* del 2007), intuisce per questa fiaba la possibilità di applicare alcuni topoi del suo teatro: dall'uso del palermitano allo studio dei movimenti del corpo. Entrambe queste «lingue teatrali»,<sup>17</sup> il dialetto contaminato dalla presenza dell'italiano (e del francese) e l'espressività non verbale, producono una oscillazione tra la recitazione intensa e muscolare degli attori, volutamente sopra le righe, a tratti perfino macchiettistica, e la caratterizzazione stilistica dei personaggi: il tutto viene inframmezzato da originali e stranianti contrappunti musicali che sottolineano i diversi picchi emotivi.

L'ambientazione siciliana<sup>18</sup> caratterizza la scrittura di Dante che parte comunque dall'intreccio originario. La sua Cenerentola, Angelina, vive in una palazzina «nel centro di Rodìo Miliciò, un paesino del sud della Sicilia circondato da cave di tufo e alberi di melograno». <sup>19</sup> Il contesto è moderno, l'abitazione è dotata di tutti i *comfort*: frigorifero, lavatrice e televisione. Ed è proprio dalla TV che matrigna e sorellastre sentono l'annuncio che il principe di Barcellona Pozzo di Gotto sta organizzando «un gran ballo a Corte» durante il quale spera di conoscere la fanciulla che diventerà la sua sposa.

MADRE Finitela disgraziate! Com'hai a fari cu vii avutri, ah? Mi state facendo infudiri! Arraggiate, unn'ù capite ca se si sistema una ci sistemiamo tutte e tre? A questo dobbiamo arrivare, allo spozalizio di una per pigghiàrici 'a manu cu tuttu 'u vrazzu e cioè 'u purtuni d'entrata cu tutti 'i centocinquanta stanze d'ù palazzu. Oooh! Ci vuole arti di pinna pi capiri sti cosi! ora, statevi mute e azzizziamoci per la festa. Amunì! (LPE, p. 141).

Iniziano così i preparativi per la serata e mentre in sottofondo sentiamo *Billie Jean* di Michael Jackson con un vorticoso siparietto di cambi d'abito vediamo Anastasia e Genoveffa indossare improbabili tubini iper-aderenti, parrucche dai colori sgargianti, travestimenti da messicane con tanto di sombrero, bianche divise da karateka, fino all'ultimo cambio: immacolati abiti da sposa (tema costante nel teatro di Dante), che non fanno altro che esaltare la loro bruttezza e la loro goffaggine.

Lasciata sola in casa, vediamo Cenerentola improvvisare un ballo di gala 'alternativo' sulle note di *Senza fine* di Gino Paoli, in cui i suoi cavalieri saranno le scope con cui quotidianamente le è imposto di spazzare i pavimenti. Ma la magia cambia il corso degli eventi: tra le musiche da *cabaret* di Liza Minnelli compare la fata Smemorina, che si offre di aiutare Cenerentola a coronare il sogno di recarsi al ballo. Ha inizio quindi un luminoso incantesimo tramite il quale la fata, mentre ascoltiamo *It's Oh So Quiet* di Bjork, trasforma una melagrana in carrozza, le scope in cocchieri e gli stracci della povera Cenerentola in un bellissimo abito da sera. L'azione scenica si sposta nel giardino del palazzo reale, complice il rapido dispiegamento di alcuni tendaggi sul semplice paravento disposto al centro del palcoscenico e che costituisce l'unico elemento scenografico previsto da Dante. Qui il principe (dal fascino tipicamente mediterraneo) si aggira sconsolato e, sapendo di non esser visto né ascoltato, esprime, in un vernacolo siciliano, tutto il disappunto per la «donne-avvoltoio» desiderose di conquistarlo, una più brutta dell'altra.



Anastasia, Genoveffa e Cenerentola, foto di scena di Carmine Maringola (2010)



Anastasia, Genoveffa e Cenerentola, foto di scena di Carmine Maringola (2010)

PRINCIPE Sugnu un povero principe mischino! Mai troverò la moglie giusta per me. Tutte varie e antipatiche sunnu. Com'hau a fari? Mè patri vuole ca mi sposo ma unn'è cunttu ca mi pozzu mettere dintra un'etranea, una che non mi piace! Ahi me tapino! Ahi me mischino! Ahi me...! Vulissi 'na picciotta saggia ma pure 'na picca graziusella. Non pretendo assai, un po' di bontà e un po' di beltà! Ma 'na sto paisi sunnu tutte basse e occhialute... coi baffi... e ignoranti... e maleducate e arroganti... e cretine... duecentoundici damigelle di iccari ci sono nel grande salone da ballo! Nessuna di loro ha rapito il mio cuore. Nessuna! Ahi me tapino! Ahi me mischino! Ahi me...! (LPE, p. 163).

Ed ecco l'incontro con Cenerentola che, scesa proprio in quell'istante dalla carrozza-melagrana, si prende una bella storta (motivo per cui si toglie la famosa scarpina). Nonostante la caviglia gonfia i due si concedono un libertango in cui a condurre le danze è proprio Cenerentola che allo scoccare della mezzanotte fugge via. Il principe dà voce a tutta la sua inquieta passione in un'interpretazione (in *play-back*) di *Perdere l'amore* di Massimo Ranieri con tanto di evoluzioni acrobatiche e lancio di coriandoli. Ha quindi ini-



zio l'instancabile ricerca in tutte le dimore del regno che condurrà al lieto fine.

Anche questa favola *noir* di Dante, come ogni favola che si rispetti, ha una morale, anzi due, ma ristabilisce però 'altri' parametri di lieto fine: se da una parte non bisogna provare vergogna delle proprie radici e della propria identità dall'altra esiste una sorta di nemesi grazie alla quale i cattivi non diventeranno mai eroi, né tanto meno resteranno impuniti.<sup>20</sup>



Anastasia, Genoveffa e Cenerentola, foto di scena di Carmine Maringola (2010)

FATA Ora ci penso io a te e a quelle due ragazze velenose. Trasformo te, Ignazia, in un mastino napoletano le tue figlie in due zecche che ti sucano il sangue. Ecco fatto! La favola, stavolta, la finisco così: i cattivi verranno puniti e i buoni non perdoneranno! Angelina e il suo principe vivranno felici e contenti (LPE, p. 186).

Questa prima scommessa teatrale è vinta grazie al sempre magico gioco del teatro e agli strepitosi attori della Compagnia Sud Costa Occidentale. Un'eccezionale Italia Carroccio, nei panni della divertente matrigna, le due sorellastre (Valentina Chiribella e Gisella Vitrano) abili trasformiste nei panni della supermarionetta Fata Smemorina e di Cenerentola, capaci di gestire perfettamente il repentino cambio d'abiti e di ruoli, e Onofrio Zummo, nella veste del malinconico e appassionato principe. La recitazione poggia su una impressionante carica fisica: gesti spediti o plateali, sussulti nervosi, come ad esempio nella scena in cui la matrigna ordina alle figlie di prepararsi per il gran ballo o in quella in cui Anastasia e Genoveffa devono provare la scarpina. Quando in scena c'è Cenerentola o il principe l'impianto recitativo si fa meno incisivo e convincente. D'altra parte si sa che l'attenzione di Dante si concentra su quei personaggi più carismatici ma allo stesso tempo ambigui tanto che, e non è un caso, il titolo dello spettacolo oltre Cenerentola include anche le due sorellastre, figure fondamentali senza le quali la prima forse non esisterebbe.

Tutto è giocato sulla dialettica tra dentro e fuori scandita dalla presenza di un paravento che definisce e delimita i luoghi dell'azione. L'utilizzo degli oggetti della vita quotidiana contemporanea e l'inserimento di un peculiare commento sonoro richiamano alla mente la drammaturgia di Annibale Ruccello in cui la presenza della radio e della televisione occupa spesso un ruolo centrale come anello di connessione fra passato e contemporaneità malata.<sup>21</sup> I contrappunti musicali hanno l'obiettivo di risvegliare la memoria e l'immaginario dello spettatore; si tratta di una musica che diventa anch'essa scrittura teatrale in quanto «è manipolata in vista della sua destinazione scenica e in quanto tale manipolazione fa parte del progetto registico».<sup>22</sup>

Una certa musicalità è data anche dal dialetto che, con tutta la sua viscerale stratificazione semantica, appare lo strumento espressivo della bruttura e del disagio, una specie di lingua atta a dare voce alle vergogne private, che non si può e non si deve parlare in pubblico, una lingua con cui i personaggi possono dire ciò che pensano in tutta franchezza (come sperimentato a partire da *'mPalermu*). Cenerentola invece impiega sempre il me-

desimo codice, un italiano quasi forbito, un eloquio chiaro, la sua indole è nobile e gentile sia all'interno che all'esterno della casa; incarna il simbolo di un femminile solo apparentemente prostrato dalla storia, che ha conservato una sua ferma dignità umana e civile e non ha perso di vista le cose importanti della vita, affrontando ogni circostanza con un'energia autentica e trascinate. Questo particolare utilizzo del rapporto lingua-dialetto in realtà caratterizza fortemente la lingua teatrale di numerosi testi tra Otto e Novecento, come è stato ampiamente dimostrato negli studi relativi alla lingua di scena.<sup>23</sup>

Al di là di ogni dichiarazione programmatica, ed in nome di una rinnovata voglia di spensieratezza dichiarata dalla stessa autrice-regista, con *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola* siamo di fronte a un *divertissement* semplice, ad una perfetta «favola per bambini e adulti» come recita il sottotitolo.

Il 17 maggio 2011 per La Tartaruga edizioni (e poi per Baldini&Castoldi che nel 2014 decide di pubblicare insieme le tre favole) viene pubblicato il volume illustrato che ci restituisce lo spettacolo *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola* attraverso dialoghi serrati, esattamente come sono andati in scena in teatro.

Il testo si inserisce nel filone del revisionismo letterario,<sup>24</sup> sposa l'idea di rilanciare le fiabe dell'infanzia e riadattarle a un mondo dove non solo scenario e modelli<sup>25</sup> sono cambiati, ma persino la morale originale è in discussione. Sfogliando le pagine patinate dell'edizione del 2014 ci appaiono lontane le atmosfere disneyane, la leggiadria di certi personaggi e la magia di scene memorabili; le parole di Dante e le immagini di Costa sottolineano la scompostezza dei gesti, la sgradevolezza dei volti. Costa riproduce la visio-narietà dello spettacolo accostandola alla sua personale lettura, modellata sul rapporto con i personaggi. Non esita a mettere al servizio della storia la bruttezza interiore della matrigna e delle sorellastre, affermata anche dalla loro sgraziata esteriorità, gioca con distorsioni, caricature e segni particolari: nei, baffi, ghigni non solo descrivono difetti fisici ma alludono a precise qualità morali. Le tavole accompagnano il testo e a tratti lo definiscono; si muovono libere, integrano ciò che la parola a volte non riesce a trasmettere, aprendo nuove possibilità narrative che eccedono il mero piano testuale. Costa si diverte a disegnare i collant che goffamente scivolano dalle gambe della cattiva di turno, elemento che troveremo come una costante anche nelle altre due fiabe.

Tra le invenzioni più riuscite di Costa c'è una Cenerentola-Medusa dal viso rotondo, incorniciato da una folta chioma scura (ricordiamo che la fanciulla è siciliana) in cui si aggrovigliano gli 'attrezzi' del mestiere: sapone, piumino, battipanni e detersivi vari prendono il posto dei serpenti a significare il mutato scenario del mito. E giacché il testo che accompagna l'immagine ci parla dei pesci della signora Pina, la vicina di casa, la ciocca di capelli che tiene il bicchiere con l'acqua e la vasca è solamente abbozzata per sottolineare un'incombenza che ancora la ragazza deve svolgere. Il volto è colto nel momento dell'urlo che non è di sorpresa come quello della Gorgone ma esclama un

*Anastasia, Genoveffa e Cenerentola*, illustrazione di Maria Cristina Costa (2011)



lunghissimo «uffaaaaaaa».

Costa reimmagina anche gli interni siciliani, caratterizzati da un sole accecante che penetra da fuori e dominati dalla televisione, perennemente accesa.

Il disegno diviene pertanto il luogo in cui gli espedienti narrativi e teatrali trovano nuove soluzioni: la profondità spazio temporale del colore, la dinamica mutevole delle linee, il ritmo, lo spazio bianco. Le “illustrazioni inopportune” di Costa, come le ha definite la drammaturga, rappresentano un ‘altro’ sguardo che dialoga con l’immaginario di Dante, mettendo a fuoco delle soglie che oggi sono per quest’ultima irrinunciabili ogni qual volta ripensa allo spettacolo.



Anastasia, Genoveffa e Cenerentola, illustrazione di Maria Cristina Costa (2011)



Anastasia, Genoveffa e Cenerentola, illustrazione di Maria Cristina Costa (2011)

### 3. Gli alti e bassi di Biancaneve: elogio della deformità

Debutta nel 2012 a Torino per la VI Stagione della “Casa del Teatro Ragazzi e Giovani” *Gli alti e bassi di Biancaneve*, in cui Dante rievoca la fiaba scritta dai Grimm, fatta di regine malefiche, solerti nanetti, mele avvelenate e principi salvatori. Lo spettacolo si mantiene sostanzialmente aderente al canovaccio originale ma senza rinunciare al suo stile; ritroviamo pertanto in scena alcuni degli elementi caratteristici della drammaturgia di Dante: l’enfatizzazione del gesto recitativo, la meticolosa attenzione dedicata ai dettagli della messinscena (la stessa regista cura in prima persona anche la scenografia e i costumi), il lavoro di armonizzazione delle interpretazioni dei giovani e talentuosi attori. Sullo sfondo si agitano gli antichi umori e colori del ruvido contesto isolano, che emergono anche quando ci si confronta con testi di altra ambientazione. Anche in questo spettacolo ritroviamo sul palco tre soli attori, Italia Carroccio, Davide Celona e Daniela Macaluso, con ruoli multipli, travolti in un turbinio irrefrenabile di ribaltamenti di prospettiva.

Da una tenda paravento, mentre la graziosa e delicata principessa Biancaneve gioca placidamente tra le sue mille bambole ed incanta tutti i cortigiani con il suo animo puro e i suoi modi gentili, si palesa sulle note dell’*ouverture* della *Cenerentola* di Rossini (quasi un passaggio di testimone e un presagio per la regia lirica che Dante porterà al Teatro dell’Opera di Roma nel 2016) la perfida e vanitosa matrigna, che trascorre le proprie giornate ad interrogare ostinatamente il suo specchio magico per sincerarsi di essere sempre e co-





munque «la più bella del reame». In questo caso però non si tratta di un semplice e statico specchio parlante: di fronte all'affascinante sovrana (il cui volto è coperto da una calzamaglia scura), si erge un suo perfetto clone *en travesti* (il bravissimo Celona, anch'esso col viso celato), che ne replica con certissima abilità ogni singolo movimento, ogni



*Gli alti e bassi di Biancaneve*, foto di scena di Carmine Maringola (2012)

espressione, arrivando a sussurrare, in perfetta sincronia, ogni parola da lei pronunciata, ma arrivando anche a contrastarne ordini e desideri.

REGINA Diciamolo meglio, amunì, accusi dopo ni n'jemu a curcari: specchio specchio delle mie brame chi è la più bella del reame?

SPECCHIO Ancora cu sta tiritera?

Regina Rispondi: chi è la più bella del reame?

SPECCHIO Sei tu mia regina, di notte e di mattina, sei tu la più bella, l'unica vera stella. Tu mia regina, dal bosco alla collina!

Regina Bene, così mi piaci! (*sbadigliando*) Sugnu stanca! Andiamocene a dormire! (LPE, p. 64)

Lo specchio si incanta solo quando su di esso si riflette l'immagine di Biancaneve:

REGINA Ouhh! Ouhh! Talè che beddu, s'incantò! Specchio, mi senti? Ecco picchè attìa t'arrestano sempre tutti 'i pila, picchetti distrai e mi depilo solo io! Lo vedi che il problema è tuo?

SPECCHIO Scusami regina... ma... sono confuso... io... (LPE, p. 68)

Alla confessione che la più bella del reame è Biancaneve, regina e specchio svengono contemporaneamente mentre in scena entra proprio la fanciulla con una delle sue amate bambole. Queste sono per Biancaneve una proiezione di sé ma anche il suo segreto favolistico, sono amiche e accompagnatrici, rappresentano un modo per vivere la solitudine con meno dolore. Lei stessa è una bambola per beltà e per movenze (rimbalza, salta, cade, si rialza), e a tratti ricorda proprio le 'bambole rotte' del teatro di Dante (da *Le pulle a Io, Nessuno e Polifemo* fino a *Bestie di scena*).

La regina escogita il piano per liberarsi di Biancaneve, ma un guardiacaccia in calzamaglia rossa con movenze di ballerino, tra spaccate e piroette, confessa alla fanciulla l'effeferato ordine e le suggerisce di fuggire nel bosco dove poi troverà rifugio dai sette nani, minatori dalle pance gonfie che parlano un grottesco siciliano medievale ed hanno perso le gambe durante un'esplosione in una cava sotterranea per colpa di uno di loro.

BIANCANEVE Chi sei?

GONGOLO Sogno il più romantico della famiglia mia. Ogni notte mi gongolo davanti alla luna.

BIANCANEVE Come ti chiami?



GONGOLO Gongolo... ma parla adagio che sono tutti corcati! Se Brontolo si arrisveglia andiamo in malora.

BIANCANEVE Come mai sei così basso?

GONGOLO Siamo tutti bassi in famiglia. Siamo sette minatori io et i frati mei... con la dinamite scaviamo varchi dintra alla montagna per cercare oro e pietre preziose.

BIANCANEVE Che bello!

GONGOLO Mica tanto! Un giorno il frate mio Pisolo si è addummisciuto con la micci accesa senza darci lo segnale della splosione imminente. E... buum! Ci sono saltate le gambe! (LPE, pp. 86-87)

Gli attori, camuffati con parrucche, occhiali scuri e berretti di lana, si alternano velocemente, comparando dal pannello che fa da scenografia e che per l'occasione è stato abbassato ad 'altezza' di nanetto. Nel frattempo la regina e lo specchio, in completo ginnico (che ricorda più una divisa da calcio), si allenano in giardino e alla confessione di quest'ultimo che Biancaneve è ancora viva e cucina per i nani, la regina decide di preparare tre doni stregati per uccidere la più bella del reame.

Ignara di tutto, Biancaneve finirà con l'incontrare un dinoccolato principe azzurro, tramutatosi per l'occasione in un goffo damerino di bianco agghindato che ha con sé una valigia contenente un abito da sposa che la fanciulla indosserà di nascosto. Danza sulle note *Una volta c'era un re*, cavatina dalla *Cenerentola* di Rossini, quando compare, su lunghi trampoli, la regina trasformatasi in vecchina. L'innocenza della fanciulla e un bacio d'amore condurranno inesorabilmente al vissero tutti felici e contenti suggellato da *Che coss'è l'amor* di Vinicio Capossela. La regina, ritrovatasi vecchia, perde la memoria e non ricorda più la pozione per tornar giovane.

VECCHIA Ora sugnu io 'a cchiù benda d'u reame! L'unica! Ma... come si fa l'intruglio per tornare giovane e bella? Accussì vecchia pirdivi 'a memoria. 'Un m'arricordu cchiù niente, talè! Così tinti! Niente, 'u ciriveddu s'aggrippò, pozzo passari secoli e secolorum appresso a ste formule magiche! Malanova. Niente m'arricordo, niente! Arristavularia, vecchia e impurruta... malanova! (LPE, pp. 114-115)

E la morale? La fiaba assurge a simbolo del cammino di una innocente e inconsapevole fanciulla lungo i tortuosi percorsi dell'esistenza, tra egoismi e vanità, tra il romanticismo del sogno, le paure che intimamente accompagnano la crescita e il conforto della generosità disinteressata. Sono i mostri (i nani) a guidare nel percorso della conoscenza della realtà esterna e interiore. Alla fine la protagonista scoprirà che i più profondi valori della vita si nascondono nelle sproporzioni, negli 'alti e bassi' che la circondano e l'arricchiscono.

Dante impone agli attori una serie di virtuosismi, come recitare su trampoli o impersonare i nani muovendosi sulle ginocchia. La recitazione è parossistica nell'impasto magmatico di lingua e dialetto e nel con-

Gli alti e bassi di Biancaneve, foto di scena di Carmine Maringola (2012)





trappunto musicale. Ad una Biancaneve leggermente monocorde si contrappongono una regina e uno specchio/cacciatore/nanetto sempre sopra le righe.

Rispetto allo spettacolo precedente sono preziosi e visivamente d'impatto i coloratissimi costumi che raggiungono il duplice obiettivo di caratterizzare con precisione i tratti psicologici dei personaggi e di catturare l'attenzione dello spettatore. La scenografia al contrario è minimalista ed essenziale: un semplice pannello adornato da drappaggi multicolori dietro al quale avvengono i repentini cambi di abito e accessori che consentono le metamorfosi degli attori.

Anche in questo caso la scrittura scenica di Dante incrocia la fantasia della Costa e da questo incontro nasce un libro, pubblicato in prima battuta per La Tartaruga edizioni (2012) e poi accolto da Baldini&Castoldi (2014). Parole e illustrazioni riescono a far emergere la 'malattia', il lato oscuro, patologico che cova nelle fiabe, facendo scomparire gli accenti propriamente favolistici. Notevole è la rappresentazione della regina cattiva e del suo alter-ego maschile, lo specchio incantato, che con il suo onnipresente riflesso rimanda l'immagine poco lusinghiera di una virago bisognosa di depilazione. L'uso insistito di linee dure e spezzate (mascelle taglienti, menti appuntiti, fronti alte), culminanti nelle corone piccole ma acuminata, caratterizza questi personaggi e ne sottolinea la malvagità; di contro Biancaneve, il cacciatore, i nanetti e il principe dallo sguardo malinconico (in opposizione alla baldanza del principe-Celona) presentano linee morbide, quasi a voler



*Gli alti e bassi di Biancaneve, illustrazione di Maria Cristina Costa (2012)*

alludere al loro animo gentile.

Costa punta molto sui riflessi e sul doppio, allunga le figure e altera il profilo e la direzione della scrittura, mimando così le oscillazioni dei personaggi, il loro continuo mutare forma e desideri. La regina è la figura metamorfica per eccellenza, a lei l'illustratrice riserva cambi di altezze e prospettive rovesciate.

Queste illustrazioni, come del resto le precedenti, sono irriverenti, fisiche, a tratti grottesche e, pur nel passaggio di codice, mantengono un saldo ancoraggio ai corpi e alle smorfie del teatro di Dante.



#### 4. La bella Rosaspina addormentata: favole al tempo dei social

Chiude questa prima<sup>26</sup> trilogia *La bella Rosaspina addormentata* che debutta al Teatro Kismet di Bari nel 2013. La realizzazione dello spettacolo si colloca subito dopo l'importante esperienza cinematografica di *Via Castellana Bandiera* in cui Dante scrive, dirige e recita.

La breve fiaba dei Fratelli Grimm è qui un affresco nero e grottesco, in pieno stile Sud Costa Occidentale, tra fate che sfilano a suon di musica come su una passerella e corpi che si agitano su un palcoscenico scarno. Rosaspina è la principessa più innovativa per Dante, ed è facile capire il perché; risvegliandosi ai giorni nostri, la ragazza fa una scelta che risente del mutato scenario: la sua è ormai un'odierna società (dis)incantata, reduce dalle guerre mondiali, dai matrimoni gay, dai *social network*, abitata da esseri eccentrici e misteriosi che si muovono col passo dinoccolato di bambole rotte e i cui volti senza identità sono immersi nell'ombra di scure calzamaglie (anche qui la mente torna a *Le pulle*). Gabriella D'Anci, Rosanna Savoia ed Emilia Verginelli si muovono con grande energia e mettono in



*Gli alti e bassi di Biancaneve*, illustrazione di Maria Cristina Costa (2012)

la sua è ormai un'odierna società (dis)incantata, reduce dalle guerre mondiali, dai matrimoni gay, dai *social network*, abitata da esseri eccentrici e misteriosi che si muovono col passo dinoccolato di bambole rotte e i cui volti senza identità sono immersi nell'ombra di scure calzamaglie (anche qui la mente torna a *Le pulle*). Gabriella D'Anci, Rosanna Savoia ed Emilia Verginelli si muovono con grande energia e mettono in



*Gli alti e bassi di Biancaneve*, illustrazione di Maria Cristina Costa (2012)

campo il graffio di smorfie mascherate. Le tre interpreti si alternano nei panni della regina (una fiabesca Bernarda Alba che parla in siciliano), del re (succube dei capricci della moglie), di un'accozzaglia di fate ammiccanti mentre Rosaspina (l'unica a viso scoperto) si risveglia dalla maledizione già donna, trasportata dal tocco, dalla grazia, dal bacio di un principe di nero vestito, che ha capelli lunghi, seni, fianchi e voce femminile.

Lo spettacolo inizia con l'ingresso del principe nel castello, mentre alle sue spalle appare una fanciulla magrissima e alta, «imbottita di strati di camicie da notte»,<sup>27</sup> che pian piano inizia a svestirsi: è Rosaspina che si spoglia dal sonno del tempo, dagli strati dell'ipocrisia (le dieci camicie da notte che indossa) e della morte. Dopo un tenero bacio, Rosaspina esce di scena in braccio al suo principe, innescando una serie di *flashback* in cui si traccia un'elegante e grottesca parabola della metamorfosi della femminilità.

Durante la festa per il battesimo re e regina vorrebbero invitare tutte e undici le fate del regno ma non possono.

REGINA Undici! Ma non è che putemu invitare a tutte? Avemu sulu dieci piatti d'oro e dieci posate d'argento, e manco il servizio completo picchì 'ni mancano i cucchiaini.

RE Dobbiamo rinunciare a invitarne una, perciò?

REGINA 'Ncachì! (LPE, p. 25)

A suon di musica le fate fanno il loro ingresso trionfale come fossero celebrità: la prima, in rosso, sfoggia un look *hip hop* e parla in rima; la seconda è in verde, col cappuccio, accompagnata da *Wishing Well* di Terence Trent D'Arby; la terza ha un giubbotto di pelle, entra lanciando dei coriandoli e la sua colonna sonora prevede i Chemical Brothers. La quarta tutta in arancione e con passo dinoccolato arriva sulle note noir di *Lullaby* dei Cure; la quinta è in rosa e si accompagna con la musica di Amy Winehouse; la sesta entra con un tango dei Gotan Project; la settima è candida e latte; l'ottava è la colpevole del sortilegio e arriva sulle note di *Roxanne* di Tom Waits (la scelta di mostrarla di spalle e in controluce carica questo personaggio della negatività che contraddistingue il suo ruolo), mentre la nona ha con sé l'antidoto. Infine entrano le tre fate giardiniere, che hanno il compito di tagliare tutte le rose del giar-

Gli alti e bassi di *Biancaneve*, illustrazione di Maria Cristina Costa (2012)



VECCHIA Ora signu io 'a cchiù bedda d'u reame! L'unica! Ma... (sforzandosi di ricordare qualcosa) come si fa l'intruglio per tornare giovane e bellaz. Accussì vecchia pirdìvi 'a memoria. 'Un m'arricordu cchiù niente, talè! Così tinti! Niente, 'u cirveddu s'agrippu, pozzu passari secoli e seculorum appresso a ste formule magiche! Malanova. Niente m'arricordo, niente! Arristavu laria, vecchia e impurruta... malanova!

La vecchia se ne va per il bosco disperata.

La bella Rosaspina addormentata, foto di scena di Carmine Maringola (2013)





dino per scongiurare l'effetto dell'incantesimo. Si muovono una dietro l'altra, instupidite, caotiche, confusionarie, strette in una tuta arancione che, come per un cortocircuito, ci rimanda non allo spettacolo, ma alle illustrazioni di Biancaneve in cui i nanetti per andare a lavoro indossano le medesime divise.

Rosaspina ha quindici anni (il corpo esile, quasi androgino della Verginelli ben si adatta a dimostrare questa età), e ha vissuto senza mai uscire di casa, nella vana speranza che la vita non se la porti via, frastornata dalle urla dei regali genitori che come giocattoli impazziti si affacciano in scena, sfilano, gesticolano e sbraitano in un tagliente siciliano. Ai lati del palcoscenico compaiono i regali delle fate per la sua nascita e Rosaspina, tra profumi, rossetti e un abito rosso fuoco (colore perturbante per definizione), mentre intona «salvate le sue labbra, salvate il suo sorriso» di *Georgie* di De Andrè, finisce per andare in cerca della rosa che le sarà letale cadendo in un sonno fatto di sogni e incubi.

Rosaspina si accascia a terra tra gli spasmi mentre, sulle note di *Albachiara* di Vasco Rossi, i genitori cominciano a farle indossare le dieci camicie da notte; ed ecco che lo spettacolo torna al suo inizio con il principe che la risveglia sussurrandole parole d'amore. Come le aveva detto all'inizio:

PRINCIPE È passato un secolo da quando ti sei addormentata, e ne sono successe di cose nel frattempo! Prima e seconda guerra mondiale, gli anni Settanta, i Beatles, la televisione, i matrimoni gay, facebook...(LPE, p. 14)

Nel passaggio dalla favola antica al tempo presente, cambia anche la sembianza dell'amore. E allora non c'è da stupirsi se durante il valzer, scoperto che il principe in realtà è una donna le due si baciano appassionatamente, poiché l'amore assoluto vince sempre e comunque, al di là di condizionamenti di genere.

Lo spettacolo viene scandito da ritmi diversi, non sempre perfettamente omogenei ma di sicuro impatto: se l'incipit risulta molto poetico, la prima parte, con al centro la presentazione delle fate, è urlata, sgraziata, decisamente pop; più sfumato e autentico il processo che porta Rosaspina a diventare adulta attraverso la scoperta dei doni. L'andamento della *performance* segue quindi i toni della drammaturgia sonora, cali-



La bella Rosaspina addormentata, foto di scena di Carmine Maringola (2013)



La bella Rosaspina addormentata, foto di scena di Carmine Maringola (2013)

brata con giochi di iperbole e graffi rock. La recitazione, grazie anche all'interessante *mix* di siciliano e italiano, punta sulla spossante logorrea dei genitori di Rosaspina che regala al lavoro punte di smagata leggerezza mentre il principe/principessa potrebbe godere di maggiore forza ed energia: nei dialoghi con Rosaspina sembra quasi che gli/le manchi una convinzione di fondo, viziata forse da una parlata un po' troppo fiabesca. Lo spazio è, come sempre, essenziale; questa volta Dante punta su un ambiente appena illuminato, l'unico elemento scenico è un pannello centrale ricoperto di tappeti, drappi e cuscini di raso, il resto somiglia una tabula rasa a disposizione delle tre interpreti che ci regalano una grande prova d'attrice.

Se l'intera trilogia di Dante cerca di affrontare il delicato e difficile passaggio dall'infanzia all'età adulta, con tutte le implicazioni che ne conseguono, *Rosaspina* è – sulla scia degli studi che vanno da Propp a Fromm<sup>-28</sup> un vero e proprio viaggio di formazione della persona, un rito d'iniziazione al mondo: si tratta quindi di una riscrittura etno-pop della fiaba che trasforma la protagonista in una ragazza attuale ed emancipata.

La versione a stampa del 2014 edita da Baldini&Castoldi è, come i casi precedenti, ricca di dialoghi schietti e pungenti che conferiscono alla scrittura un ritmo particolare che forse convince di più di quel che accade sulle assi del palcoscenico. Rosaspina, alla stregua di Cenerentola e Biancaneve, vive quello che la stessa Dante ha definito «un passaggio carnale dal racconto orale alla pagina scritta»,<sup>29</sup> che non funzionerebbe senza le illustrazioni di Costa.

L'illustratrice si diverte a farci vedere i volti taglienti e grotteschi, oltre che i look *multicolor*, delle fatine che sfilano al cospetto di re e regina. A gruppi di tre, cromaticamente affiancate, sono figure poco rassicuranti, vestite in maniera moderna e originale. Particolarmente delicata e sognante è la tavola che raffigura il risveglio di Rosaspina fra le braccia del suo principe, in cui le camicie formano una cornice per il testo. Ancora una volta le illustrazioni integrano la potenza della parola scritta creando continui effetti di enfasi e raddoppiamento.

Se lo spettacolo vibra in virtù della varietà tonale delle voci il volume si anima grazie alle prospettive e alle sagome disegnate da Costa, sempre in piena sintonia con le tematiche del teatro di Emma e con la sua visione 'quasi maieutica'.

### 5. Non tutti vissero felici e contenti

Le fiabe, si sa, raccontano il nostro mondo e i nostri rituali quotidiani, il tutto trasposto in avvincenti forme simboliche che celano implicazioni esistenziali. Agli inizi degli anni Novanta il panorama stagnante del teatro-ra-

La bella Rosaspina addormentata, illustrazione di Maria Cristina Costa (2013)



La bella Rosaspina addormentata, illustrazione di Maria Cristina Costa (2013)





gazzi viene scosso dalla ricerca della Societas Raffaello Sanzio che, grazie a una serie di spettacoli (*Hänsel e Gretel*, percorso nel buio e nella paura, *Buchettino*, il Bestione, *L'uccello di fuoco* – solo per citare i più eloquenti), produce un corto circuito fra visione e racconto, mettendo in circolo nuovi temi e dinamiche dal forte valore pedagogico. Non è del tutto distante da queste esperienze la sfida di Dante, che ha avvertito il bisogno di nuove contaminazioni e ha deciso più volte di interrompere il 'suo' teatro impegnato per dedicarsi a un pubblico di bambini, gli unici capaci di commentare ad alta voce in modo genuino e feroce, schietto e vero anche le scene che meno comprendevano.

Le sue principesse sono capaci di riscatto, si spingono oltre i bordi del testo: Cenerentola si sposa e non perdona affatto la matrigna cattiva, Rosaspina vive fino in fondo la sua scelta di libertà, e anche Biancaneve trova una dimensione di crescita e maggiore autonomia dentro un mondo fatto di miseria e dolore, in cui non tutto è fantastico.<sup>30</sup>

Dopo la trilogia analizzata in queste pagine la regista si cimenta in *Tre favole per un addio* (2014) e *Cappuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso* (2015) mentre la lezione del mito si sedimenterà anche in altri progetti, tra cui spicca *La Scortecata* (2017). Lungi dall'essere una mera parentesi, per Dante «il teatro delle favole è un modo per rimettersi in gioco, [...] una sorta di regressione infantile [...] per scoprire nuovi ritmi, ingranaggi di lavoro diversi».<sup>31</sup>



*La bella Rosaspina addormentata*, illustrazione di Maria Cristina Costa (2013)



*La bella Rosaspina addormentata*, illustrazione di Maria Cristina Costa (2013)



- <sup>1</sup> I. CALVINO, 'Introduzione', in *Fiabe italiane*, pref. di M. Lavagnetto, Milano, Mondadori, 1993, p. 13.
- <sup>2</sup> *Ibidem*.
- <sup>3</sup> Cfr. A. ALBANESE, M. ARPAIA, C. RUSSO (a cura di), *L'oralità sulla scena*, Napoli, L'Orientale University press, 2015.
- <sup>4</sup> Cfr. R. GASPARRO, R. MULLINI, *Il meraviglioso teatrale tra fiaba e magia*, Pescara, Edizioni Tracce, 1999.
- <sup>5</sup> L'elenco potrebbe essere ancora lungo: l'*Alice underground* di Bruni e Frongia, il recente *Pinocchio* di Lattella o quello di Zaches Teatro; lo spettacolo *The Black's Tales Tour* di Fibre parallele fino ai progetti di Giacomo Ferrau e Giulia Viana, ovvero Eco di Fondo, giovane compagnia milanese che ha scelto come filo conduttore la rilettura dei miti come metafora dei grandi temi che segnano la nostra epoca. Spettacoli in cui le icone delle fiabe piano piano si sgretolano, fino a diventare la realtà stessa.
- <sup>6</sup> Per la definizione della linea teatrale siculo-napoletana si veda: A. ACANFORA, 'La riscrittura nella letteratura teatrale siculo-napoletana. Romanzi, fiabe, leggende e cunti', in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, ADI editore, 2014.
- <sup>7</sup> Nel 2007 Dante si cimenta nella scrittura di questa fiaba (L'Arboreto Edizioni, Santarcangelo di Romagna), in cui il racconto scritto è accompagnato da quello visivo da Gianluigi Toccafondo. Il protagonista di questa favola, un pesciolino, non sfugge al suo destino e anzi vi precipita dentro con grazia e naturalezza chiamato dalla voce dell'oceano.
- <sup>8</sup> Sulla ricerca teatrale di Vincenzo Pirrotta si veda S. RIMINI, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voce del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Corazzano (PI), Titivillus, 2015.
- <sup>9</sup> Cfr. A. CELESTINI, *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce*. Roma, Donzelli, 2002 (testo e CD audio); ID., *Giufà e re Salomone*, illustrazioni di M. Celija, Roma, Donzelli, 2009.
- <sup>10</sup> Cfr. G. BASILE, *Il cunto de li cunti. Riscrittura di Roberto De Simone*, Torino, Einaudi, 2002.
- <sup>11</sup> Alla 74esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia è stato presentato il film in animazione *Gatta Cenerentola*, diretto da Ivan Cappiello, Marino Guarnieri, Alessandro Rak e Dario Sansone, 2017.
- <sup>12</sup> Cfr. 'La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana', a cura di S. Mei, dossier monografico in *Culture teatrali*, 2015.
- <sup>13</sup> Cfr. A. BARSOTTI, 'Emma attraverso lo specchio: postdrammatico vs drammatico', *Prove di drammaturgia*, a. XVI, n. 1, giugno 2010. Il numero di *Prove di drammaturgia* a cura di Gerardo Guccini è dedicato a *Dramma vs Postdrammatico: Polarità a confronto* a partire dal rapporto tra drammaturgia e messinscena così come definito da Lehmann nel 1999: Cfr. H.-T. LEHMANN, *Postdramatic Theatre*, London and New York, Routledge, 2006.
- <sup>14</sup> La regista siciliana ha deciso di misurarsi con il teatro per ragazzi all'interno del progetto "Favole per bambini e adulti".
- <sup>15</sup> Cfr. E. DANTE, *Le principesse di Emma*, illustrazioni di Maria Cristina Costa, Milano, Baldini&Castoldi, 2014.
- <sup>16</sup> Sono molti gli scrittori e i registi che si avvalgono del disegno per mettere a fuoco personaggi o ambienti. Celebri gli schizzi di Federico Fellini o i disegni di Dario Fo. Cfr. A. BALZOLA, M. PIZZA, *Il teatro a disegni di Dario Fo*, Milano, Scalpendi 2016; Cfr. S. SCATTINA, 'Andrea Balzola, Marisa Pizza, Il teatro a disegni di Dario Fo', *Arabeschi*, 9, gennaio-giugno 2017, pp. 137-140, <http://www.arabeschi.it/andrea-balzola-marisa-pizza-il-teatro-a-disegni-di-dario-fo-con-franca-rame/>.
- <sup>17</sup> A. BARSOTTI, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzaria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, p. 44.
- <sup>18</sup> A proposito dell'ambientazione siciliana occorre ricordare che nella raccolta *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* Pitrè trascrive una versione siciliana di Cenerentola, dal titolo *Gràttula-beddàttula*, ovvero la fiaba dei datterii, in cui però non è conservato il motivo della pantofola smarrita e la protagonista si chiama Ninetta. Cfr. G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Bologna, Forni editore, I, 1968, pp. 368-380. Calvino, poi, inserisce nelle *Fiabe italiane* la traduzione della versione siciliana proposta da Pitrè. Cfr. I. CALVINO, *Fiabe italiane*, III, pp. 762-769; 1104-1105.
- <sup>19</sup> Le fonti utilizzate per l'analisi sono state la registrazione audiovisiva fornita da Emma Dante e il volume edito da Baldini&Castoldi nel 2014. Il confronto fra la registrazione audiovisiva e il testo stampato permette di evidenziare poche differenze: cfr. E. DANTE, *Le principesse di Emma*, p. 125. D'ora in poi, il volume di Dante verrà indicato con la sigla LPE.
- <sup>20</sup> La Dante tornerà a misurarsi con Cenerentola in una regia lirica del 2016 (*La Cenerentola – ossia La*





*bontà in trionfo* fu l'ultima opera buffa musicata da Rossini). Uno spettacolo accattivante che denuncia le prepotenze e le angherie inferte tra quattro mura a una povera ragazza. Cenerentola passa attraverso una chiave di lettura spiccatamente pop surrealista nei colori e nelle acconciature, fra cartoon, fumetti e tatuaggi.

<sup>21</sup>Cfr. M. D'AMORA, *Se cantar mi fai d'amore... La drammaturgia di Annibale Ruccello*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 32.

<sup>22</sup>L. MANGO, 'La scrittura dei suoni', in ID., *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 363.

<sup>23</sup>Cfr. S. STEFANELLI, 'Lingua e teatro, oggi', in *La lingua italiana in movimento*, Incontri del Centro di Studi di grammatica italiana, Firenze, Accademia della Crusca, 1982, pp. 161-179; M. CORTELAZZO, 'Dialetto e teatro', in M. CORTELAZZO, C. MARCATO, N. DE BLASI, G. P. CLIVIO (a cura di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, Torino, UTET, 2002, pp. 1029-1034. Per quest'aspetto si veda anche P. PUPPA (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007. In particolare sulla lingua teatrale di Emma Dante si rimanda a A. BARSOTTI, *Donna di scena, donna di libro. La lingua teatrale di Emma Dante*, contributo disponibile sul sito <<http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=3546>> e <<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3547>> [accessed october 2017].

<sup>24</sup>Operazione ricorrente: da *Biancaneve bella sveglia* di Francesca Crovara ed Emanuela Nava (Carthusia) alla *Cenerentola* griffata di Steven Guarnaccia (Corraini); da *La bella addormentata è un tipo sveglia* di Annalisa Strada (Piemme), dove Aurora, una volta ridestata, non vuole assolutamente convolare a nozze col bel principe, fino alle tante varianti di Cappuccetto Rosso (si veda la lunga carrellata fatta da Teresa Buongiorno, in *Dizionario della fiaba*, Lapis); da Roberto Vecchioni con *Diario di un gatto con gli stivali* (Einaudi) a Vladimir Luxuria con *Le favole non dette* (Bompiani).

<sup>25</sup>Cfr. A. CARTER, *La camera di sangue* [1979], Feltrinelli, Milano, 1995. La Carter ha riscritto alcune delle più note favole con l'intento di estrarre da queste storie i lati meno espliciti di significato. Le figure femminili riescono, in queste versioni, a diventare le vere protagoniste e a riscattarsi dalla condizione subalterna che viene loro attribuita per convenzione.

<sup>26</sup>Le successive messe in scena fiabesche delle Dante si fanno, se vogliamo, ancora più impegnative. Affronterà il tema della crisi d'identità, come nel caso di *Cappuccetto rosso vs Cappuccetto rosso* (2015), favola che racconta una 'guerra' particolare, tra una bambina grassa e il suo alter ego magro (favola inserita nella rassegna "Le favole nei giorni di festa", Vicaria) ed arriverà nel 2014 a portare in scena le storie di Andersen, che, rispetto a Perrault o ai Grimm, risultano meno edulcorate e a volte addirittura spietate. *Tre favole per un addio: La Piccola Fiammiferia, La Sirenetta, Scarpette Rosse* (Elena Borgogni, Italia Carroccio e Davide Celona) raccontano a piccoli e adulti la morte con una sintassi laica, facendo a meno del paradiso e dell'inferno, ma usando la bontà e la cattiveria degli uomini. Ancora una volta è potente nel suo teatro la capacità di far fare al corpo degli attori movimenti che sanno narrare meglio delle parole.

<sup>27</sup>E. DANTE, *Le principesse di Emma*, p. 10.

<sup>28</sup>Cfr. V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di G.L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000; ID., *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. di C. Coisson, Torino, Bollati Boringhieri, 2012; E. FROMM, *Il linguaggio dimenticato. Introduzione alla comprensione dei sogni, delle fiabe e dei miti*, trad. it. di G. Brianzoni, Milano, Bompiani, 1962.

<sup>29</sup><http://www.mentelocale.it/genova/articoli/62008-genova-emma-dante-genova-me-teatro-gioco.htm>

<sup>30</sup>La stessa copertina del volume per Baldini&Castoldi racchiude le tre principesse attraverso dei simboli riletti in chiave contemporanea: il piumino di Cenerentola è spezzato dalla determinazione della mano che lo tiene; la mela morsicata di Biancaneve è all'interno di una bustina trasparente pronta per essere esaminata dai RIS, e la rosa con lunghe spine di Rosaspina è tenuta con un guantone da cucina per evitare punture indesiderate.

<sup>31</sup>A. BANDETTINI, 'Biancaneve è siciliana così Emma Dante deforma Perrault', *la Repubblica.it*, 28 dicembre 2011, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/12/28/biancaneve-siciliana-cosi-emma-dante-deforma-perrault.html> [accessed June 2017].



EKPHRASIS



## **Videopresentazione di *Il trionfo della morte di Palermo di Michele Cometa*** di Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Maria Rizzarelli

Oggetto d'indagine del recente studio di Michele Cometa, *Il Trionfo della morte* di Palermo. *Un'allegoria della modernità*, pubblicato a luglio 2017 per Quodlibet, è, come suggerito dal titolo, il meraviglioso quanto misterioso affresco palermitano, che, eseguito intorno alla metà del XV secolo da due pittori tutt'ora sconosciuti per il cortile dell'Ospedale Grande e Nuovo in Palazzo Sclafani, si trova oggi conservato presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis di Palermo.

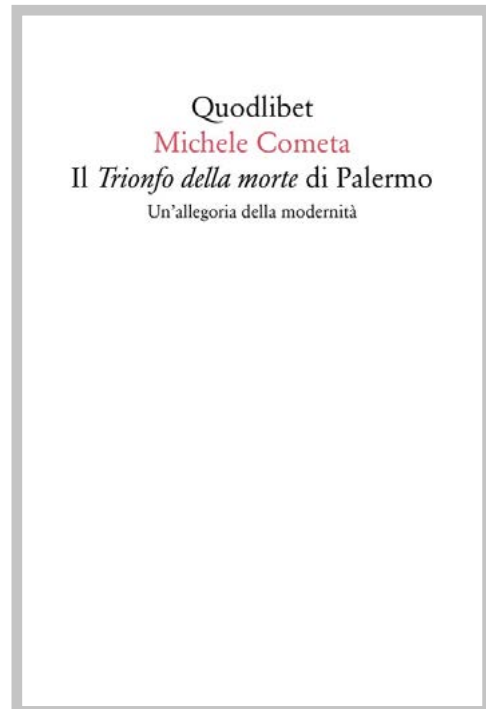
Ciò che propone Cometa in questa sede, mettendo da parte i già consolidati strumenti di ricerca degli storici dell'arte, è un nuovo approccio di analisi all'opera che affonda le sue radici sia nei paradigmi della cultura visuale contemporanea, sia nelle considerazioni proprie della storia dei concetti teorizzata da Koselleck. L'autore così, invece di «dissezionare in brandelli» l'opera, preferisce porsi in ascolto della polifonia di voci e di sguardi che la compongono, con l'obbiettivo di connettere queste varie tessere visive e ricercarne l'armonia di fondo, la quale, costruita su una fitta trama di relazioni, a saperla guardare, prenderebbe la forma di un vero e proprio intreccio narrativo. Il racconto, interamente affidato al muto dialogo messo in scena tra i personaggi e tra questi e lo spazio che li ospita, si srotola come in una giostra in curve ed ellissi, illustrando gli atteggiamenti e le sfumature dell'animo umano, «Stimmungen» come le definisce Cometa, che si manifestano al sopraggiungere della morte. È proprio la necessità di questa storia l'unico antidoto che rimane all'uomo contro la dissoluzione della vita.

Individuare questa necessità, questa narrazione sottesa alla polifonia di voci che, spingendosi al di là del visibile, veicolano per l'appunto concetti nuovi, significa riconoscere la modernità insita nel discorso messo in scena dall'ignoto autore dell'affresco palermitano e che, d'altro canto, sembrerebbe essere prerogativa del presente, proprio perché, come teorizzato da Koselleck, solo a distanza di molto tempo è possibile intercettare queste «storie possibili», che ci parlano «di un'esperienza che determina ancora oggi i nostri sentimenti, le nostre azioni».

### **Video**

Catania 10 maggio 2017

*Riprese audio-video:* Salvo Arcidiacono; *montaggio:* Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino.





ET ET | testi contaminati





## **Videopresentazione di Perché le storie ci aiutano a vivere di Michele Cometa** di Ana Duque, Maria Rizzarelli

L'origine della capacità di costruire storie dell' Homo sapiens, a partire dalle teorie darwiniane, ha dato vita a diverse ipotesi che provano a spiegare come il comportamento narrativo possa avere avvantaggiato il genere umano tra tutte le specie, fino a farne l'indiscusso signore del pianeta. Il libro di Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria* (Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017), nasce in primo luogo dunque nel tentativo di dare una risposta all'interrogativo posto dal titolo, cioè indagare sulle condizioni e le modalità attraverso le quali la narrazione, la fiction e la letteratura possono essere collocate e comprese entro i paradigmi della teoria dell'evoluzione e delle scienze cognitive, prendendo le mosse da recenti acquisizioni dell'archeologia cognitiva che mettono in relazione la produzione di utensili e lo sviluppo di capacità narrative.

L'innovativa prospettiva dello studio di Cometa propone, inoltre, una riflessione sul perché la narrazione abbia un ruolo decisivo nella costituzione del Sé e delle sue protesi esterne, e sulle possibili risposte che a questa domanda danno i teorici della mente estesa e della cognizione incarnata, mettendo in evidenza il ruolo fondamentale del corpo nello sviluppo del comportamento narrativo. Un contributo importante riguarda inoltre la dimensione necessaria della letteratura come straordinario dispositivo di contenimento dell'ansia, che è alla base della strategia di sopravvivenza della specie umana.

*Perché le storie ci aiutano a vivere* ha vinto il Premio Pozzale - Luigi Russo 2017.

### **Video**

Catania 10 maggio 2017

*Riprese audio-video: Salvo Arcidiacono; montaggio: Ana Duque.*



MARINA PAINO

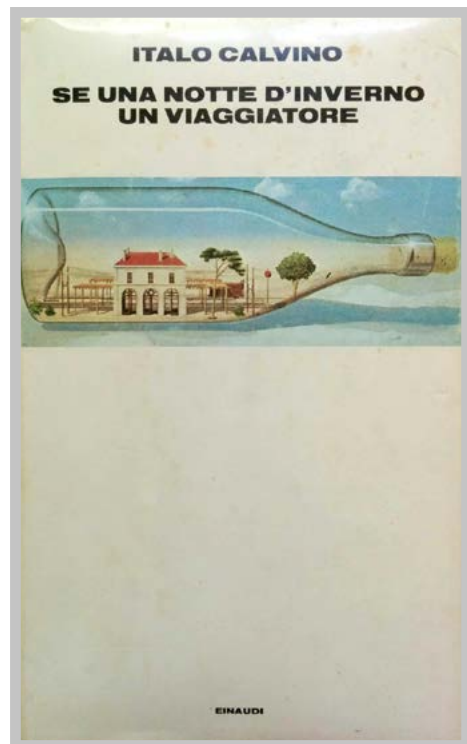
*'Visioni' metamorfiche nel Viaggiatore di Calvino*

Drawing attention to the union between the theme of corporeity and the act of reading in the Italo Calvino novel *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, the essay offers a close reading of female characters' body metamorphosis, both in the different incipit of novels and in the Reader's narrative, and of the book chased and constantly changing. The reading of the metafiction by this perspective does not overlook another peculiar category, closely connected to the theme of physical body and of paper and ink materiality invading the pages of *Viaggiatore*: the visual aspect and the centrality of the view in the diegetic development.

La dimensione visuale pervade gli spazi semantici di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* molto più di quanto finora sia stato messo in luce, imponendosi sotterraneamente come elemento 'continuativo' nelle dinamiche narrative di questo libro dato alle stampe nel '79 da uno scrittore sempre prepotentemente visivo e visionario come Calvino.<sup>1</sup>

I precedenti testi a cornice, *Il castello dei destini incrociati* e *Le città invisibili*, risultavano già apertamente giocati dallo scrittore sul registro della visibilità attraverso la presenza iconografica dei tarocchi, assunti a tasselli di racconto, e attraverso le descrizioni delle surreali città 'viste' e visitate da Marco Polo; in entrambi i casi la componente legata alla vista si saldava alla produzione stessa della narrazione, esplicitandosi come elemento centrale e determinante tanto nell'uno quanto nell'altro romanzo. Di certo meno 'evidente' nel terzo grande libro combinatorio, la visibilità occupa in realtà nel *Viaggiatore* il cuore stesso del testo, coincidente con quella passione per la lettura che passa appunto integralmente attraverso la vista. È tramite l'occhio che viene soddisfatto il desiderio del lettore, con un'attività tutta visiva, oltre che immaginativa, che gli procura piacere,<sup>2</sup> e che in modo deliberato è insistentemente associata nell'economia complessiva del romanzo al vagheggiamento e inseguimento della donna. Pure il desiderio del corpo femminile passa del resto primariamente attraverso la vista (nonché anch'esso attraverso l'immaginazione), in un interscambio-sovrapposizione tra l'inseguimento del libro che sfugge e della lei che sfugge che emerge chiaramente come uno dei tratti caratterizzanti del metaromanzo calviniano.

Il libro che sfugge è in *Se una notte d'inverno* di fatto un libro che muta di continuo, un libro che non è mai quello che era prima e che ci si aspettava di trovare percorrendone con la vista il corpo di carta e inchiostro, fisicamente rappresentato con dovizia di particolari in più luoghi del testo. L'occhio che legge è così messo costantemente dinanzi ad una metamorfosi dell'oggetto del desiderio, la quale diventa spinta di tutta la dinamica diegetica, congiuntamente alla ripetuta e volutamente speculare metamorfosi del per-



Copertina di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*



sonaggio femminile presente nella cornice narrativa così come negli incipit di romanzo in essa incastonati.<sup>3</sup> In quest'ottica, il *Viaggiatore* si presta senz'altro ad una lettura in cui il vedere e il mutare intrecciano la propria presenza semantica con quella del libro e della donna, ambedue parimenti fisiche, corporee, in linea con la centralità del desiderio nell'impianto narrativo del testo.

La vista, la metamorfosi, la lettura e la figura femminile, dunque. Sin dalle pagine del I capitolo lo stesso autore viene del resto da subito presentato con caratteristiche 'meta-morfiche' affidate alla sua scrittura («si sa che è un autore che cambia molto da libro a libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui»),<sup>4</sup> mentre l'inizio del primo romanzo che si offre al Lettore, quello che porta il titolo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ruota significativamente intorno all'area della vista, non solo attraverso la surreale rappresentazione del fumo della stazione che offusca la lettura del libro («Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo copre parte del primo capoverso»),<sup>5</sup> ma soprattutto con l'inizio dell'azione narrativa:

C'è qualcuno che sta guardando attraverso i vetri appannati, apre la porta a vetri del bar, tutto è nebbioso, anche dentro, come vista da occhi di miope, oppure occhi irritati da granelli di carbone.<sup>6</sup>

Questa centralità della dimensione visiva viene da subito nuovamente ricondotta nel testo alla pagina scritta («Sono le pagine del libro ad essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo»),<sup>7</sup> nonché, con l'articolarsi della narrazione, all'apparizione della figura femminile:

[la] vedo solo di spalle, una martingala che pende da un soprabito lungo col bordo di pelliccia e il bavero alto, un filo di fumo che sale dalle dita attorno al gambo d'un calice. [...] ancora adesso per me che la vedo per la prima volta può dirsi una donna attraente; ma se immagino di guardarla con gli occhi degli altri avventori del bar ecco che su di lei si deposita una specie di stanchezza [...]. Insomma c'è un velo d'altre immagini che si deposita sulla sua immagine e la rende sfocata, un peso di ricordi che m'impediscono di vederla come una persona vista per la prima volta, ricordi altrui che restano sospesi come il fumo sotto le lampade.<sup>8</sup>

Come già con la pagina scritta, il fumo che pervade questo primo romanzo impedisce al protagonista di vedere con chiarezza anche l'immagine della donna, ostacolando l'esercizio della vista in un incipit al contrario centrato sull'azione del guardare. Il cuore narrativo del breve testo è d'altronde significativamente rappresentato dall'arrivo nel bar della stazione del dottor Marne, ex marito di Armida, la donna già presente all'interno del locale; e quello tra di loro è appunto un incontro che passa dagli occhi:

Il dottore entra e fa un saluto circolare; il suo sguardo non si ferma sulla moglie ma certo ha registrato che c'è un uomo che parla con lei. [...] Ecco che io che dovevo passare inosservato sono stato scrutato, fotografato da occhi cui non posso illudermi di essere sfuggito, occhi che non dimenticano nulla e nessuno che si riferisca all'oggetto della gelosia e del dolore. Bastano quegli occhi un po' pesanti e un po' acquosi a farmi capire che il dramma che c'è stato tra loro non è ancora finito: lui continua a venire ogni sera in questo caffè per vederla, per farsi riaprire la vecchia ferita, forse per sapere chi è che l'accompagna a casa stasera.<sup>9</sup>



Attraverso gli occhi passa il dramma del desiderio interdetto, del desiderio del corpo femminile che si nega al dottor Marne, in una dinamica di fatto solo accennata all'interno di questo attacco romanzesco. È infatti per gradi che il motivo del corpo compare nel *Viaggiatore*; in quest'ottica di lettura è come se il primo incipit funga soprattutto a confermare la centralità della vista (qui ancora fortemente annebbiata), nonché l'interscambiabilità del libro e della donna, nell'economia complessiva del testo di Calvino.

Al desiderio frustrato (in modo prevedibile) del dottor Marne corrisponde del resto in stretta successione il desiderio frustrato (in modo imprevedibile) del Lettore per la brusca interruzione del libro preso in lettura, che lo avvia però verso l'incontro con la Lettrice, personaggio femminile centrale del romanzo, e la cui comparsa determina la piena esplicitazione della fisicità all'interno del testo. Anche la conoscenza della Lettrice avviene all'insegna della sottolineatura della dimensione visiva, e parte altresì proprio dagli occhi la descrizione fisica di lei («Occhi vasti e veloci, carnagione di buon tono e buon pigmento, capelli d'onda ricca e vaporosa. Ecco dunque la Lettrice fa il suo felice ingresso nel tuo campo visivo»)<sup>10</sup>. È come se proprio l'apparizione di Ludmilla nella vicenda narrata permettesse alla componente corporea di emergere, quasi per una naturale contiguità, la quale, secondo una dinamica già vista, ingloba da subito (anzi: primariamente) l'oggetto libro, sostituito del corpo femminile da penetrare per attingere il godimento desiderato:

Questo volume ha le pagine intonse: un primo ostacolo che si contrappone alla tua impazienza. Munito d'un buon tagliacarte t'accingi a penetrare i suoi segreti. Con una decisa sciabolata ti fai largo tra il frontespizio e l'inizio del primo capitolo.<sup>11</sup>

Il romanzo 'penetrato' con un simbolo fallico quale il tagliacarte è per altro un romanzo «concreto, corposo», portatore cioè di caratteristiche pienamente rispondenti al desiderio di lettura espresso dalla Lettrice poche pagine prima; ed è altresì il romanzo in cui cominciano a comparire chiari accenni a metamorfosi e confusioni di identità. Va precisato da subito come anche in questo secondo cammeo non venga affatto meno la dimensione visiva legata alla donna, allorché l'io narrante si accorge che un altro personaggio, Ponko, ha con sé un misterioso ritratto di donna, una fotografia che gli fa immaginare futuri legami tra Brigd, l'unica figura femminile fino a quel punto nominata, e lo stesso Ponko. Ed è da questa immagine incorniciata di donna, la quale in realtà non è affatto Brigd ma una certa Zwida, che comincerà la fisicissima colluttazione tra i due personaggi maschili. Ma al di là della dinamica narrativa spicciola di questo secondo incipit di romanzo, quello che è interessante notare è piuttosto il fatto che nelle logiche diegetiche del testo di Calvino la componente visiva continui ad esercitare il proprio ruolo determinante pure nel racconto della corporeità, facendosi allo stesso tempo preludio, in un arricchimento della tessitura semantica del libro, della suggestione metamorfica del protagonista. È infatti proprio dopo la comparsa nella storia dell'intrigante ritratto di donna che il personaggio che dice io comincia ad avvertire una sorta di confusione tra se stesso e Ponko («un estraneo stava prendendo il mio posto, diventava me»)<sup>12</sup>, confusione apertamente riconosciuta come «trasformazione» proprio in occasione dell'incontro dei loro corpi nella lotta:

Mentre eravamo avvinghiati ebbi la sensazione che in quella lotta avvenisse la trasformazione, e quando ci fossimo rialzati lui sarebbe stato me e io lui, [...] anzi in quel momento [...] era Brigd che volevo distruggere perché non cadesse nelle mani di Ponko, Brigd di cui non avevo mai pensato d'essere innamorato [...], ma con cui una volta, una volta sola, eravamo rotolati uno addosso all'altra quasi come ora con Ponko.<sup>13</sup>





Il contatto fisico estremo lascia spazio all'idea di una fusione dei corpi in grado di trasformare un corpo in un altro, un individuo in un altro, quasi senza barriere di genere, come lascia intravedere l'accennata sovrapposizione tra Ponko e Brigd. Si tratta di un'immagine di voluta con-fusione pienamente esplicitata peraltro subito dopo, allorché l'io narrante mette in relazione il proprio rapporto con i corpi dell'uno e dell'altra, nonché il proprio rapporto immaginario col corpo della sconosciuta Zwida:

ciò che io sto provando mentre schiaccio il petto di Ponko sotto il mio petto o mentre resisto alla torsione d'un braccio dietro la schiena non è [...] ciò che voglio affermare, vale a dire il possesso amoroso di Brigd, della pienezza soda di quella carne di ragazza, così diversa dalla compattezza ossuta di Ponko, e anche il possesso amoroso di Zwida, della morbidezza struggente che immagino in Zwida, il possesso d'una Brigd che già sento perduta e d'una Zwida che ha solo la consistenza incorporea d'una fotografia sottovetro. Cerco inutilmente di stringere nel groviglio di membra maschili contrapposte e identiche, quei fantasmi femminili che svaniscono nella loro diversità irraggiungibile.<sup>14</sup>

L'interscambiabilità dei corpi e delle identità finisce però presto per polarizzarsi sul desiderio della donna, per coincidere col desiderio fisico di lei, fissando chiaramente l'idea della ricerca di una nuova figura che fosse un po' Brigd e un po' Zwida senza essere nessuna delle due («Mi dirigevo verso Brigd pensando a Zwida: quella che cercavo era una figura bifronte, una Brigd-Zwida»).

Il motivo metamorfico viene così ad essere inequivocabilmente associato all'inseguimento del femminile e, in senso più ampio, questo scorcio di racconto assume per molti versi un valore paradigmatico rispetto alla ricerca di un libro che cambia di continuo posta da Calvino al centro del suo romanzo. L'io che lotta con Ponko anela a quello che non ha, sia essa una Brigd inverosimilmente sottrattagli da Ponko, o una Zwida che non ha mai conosciuto (o magari anche la signora Marne dell'incipit precedente, non più avvicicabile da parte del suo ex marito). E le desidera entrambe, così come il Lettore non esiterà a perseguire ad ogni costo la lettura dei libri più diversi desiderandoli in qualche modo tutti, anche a dispetto degli estenuanti mutamenti davanti a cui le pagine stampate lo mettono ripetutamente. Attraverso la lettura il lettore insegue il possesso del racconto, un possesso intellettuale e immaginativo, che però il gioco di intrecci semantici messo su da Calvino impone che debba essere anche fisico, in una costante assimilazione della lettura al rapporto col corpo femminile (e in una ricerca di collegamento tra l'immaginazione e «la verità del mondo»)<sup>15</sup>.

Ad inizio del capitolo III il libro diviene così idealmente un corpo di donna, si trasforma in un corpo di donna, con la ripresa della metafora del tagliacarte che penetra tra le pagine intonse;<sup>16</sup> il Lettore insegue il libro dappertutto e col libro insegue Ludmilla che è ormai anche Zwida e la signora Marne:

non sai più distinguere il tuo interesse per il romanzo cimmerico o quello per la Lettrice del romanzo. Ora poi le reazioni [...] creano intorno alla Lettrice una curiosità apprensiva non dissimile a quella che ti lega a Zwida Ozkart, nel romanzo di cui stai cercando il seguito, e anche alla signora Marne nel romanzo che avevi cominciato a leggere il giorno prima e che hai temporaneamente messo da parte, ed eccoti lanciato all'inseguimento di queste ombre tutte insieme, quelle dell'immaginazione e quelle della vita.<sup>17</sup>



Dopo aver superato all'interno del secondo incipit i confini tra un personaggio femminile e l'altro (la corpacciuta Brigd e l'evanescente Zwida della foto), tra una fisicità che c'è e una fisicità che non c'è, Calvino spinge questo inseguimento del corpo femminile lungo i crinali della interscambiabilità tra i personaggi di romanzi diversi (Zwida e la signora Marne) e la Lettrice che sta fuori da quei romanzi e che anzi li legge di pari passo col Lettore. Corpi diversi che divengono tutti parimenti «ombre» se non posseduti, suggestioni solo visive, proiezioni intangibili, di fatto idealmente conseguenti all'interruzione del piacere legato al libro-corpo-femminile su cui si era aperto il III capitolo. Quel piacere negato, malgrado l'azione del tagliacarte, era significativamente dovuto ad un «abbacinamento della [...] vista» (la «macchia di luce» della pagina bianca), ad una impossibilità visiva che viene posta ancora una volta in stretta relazione con la corporeità interdotta e, come in linea con ciò, all'interno del successivo romanzo letto dal Lettore, il misterioso diario dell'io narrante di turno comincia proprio con la visione di un pezzo di corpo, un pezzo soltanto («Lunedì. Oggi ho visto una mano sporgersi da una finestra della prigione, verso il mare»)<sup>18</sup>. L'approssimazione al corpo ricomincia dalla vista, e anche in questo terzo incipit il protagonista si trova ad ipotizzare possibili approcci con una figura femminile, ancora di nome Zwida. Nel precedente attacco romanzesco Zwida era una donna senza corpo, un'immagine riprodotta; qui è una donna in carne ed ossa intenta a riprodurre immagini dipinte. Zwida si è trasformata in un'altra Zwida, creando turbamento nell'io narrante («Non sono stato contento d'averla vista»)<sup>19</sup>, il quale tuttavia finisce a poco a poco per interessarsi agli oggetti dei suoi disegni: una conchiglia, un riccio e quindi un'ancora che lui stesso si offre di cercare per offrirgliela a modello. La centralità della fisicità sembra rimanere sullo sfondo, ma di fatto non viene meno l'attenzione della narrazione al motivo del corpo, inaspettatamente recuperato proprio attraverso la ricerca dell'ancora:

La ricerca dell'ancora in cui sono impegnato pare indicarmi la via d'un'evasione, forse d'una metamorfosi, d'una resurrezione. Con un brivido allontano il pensiero che la prigione sia il mio corpo mortale e l'evasione che m'attende sia il distacco dell'anima, l'inizio d'una vita ultraterrena.<sup>20</sup>

Il protagonista di questo terzo incipit non riesce a concepire l'idea di una vita senza corpo («con un brivido allontano il pensiero»), laddove invece guarda all'immagine della «metamorfosi» come nuova vita, come uscita dalla prigione, la stessa prigione che in apertura del frammento imprigionava il corpo da cui usciva solo una mano.<sup>21</sup> In tal senso, così come il precedente lacerto di romanzo, anche questo offre, in riferimento alla corporeità, schegge di significato utili ad illuminare il libro nel suo complesso. Ad inizio del *Viaggiatore* si diceva infatti come il Lettore avesse rinunciato da tempo ad investire nella vita, preferendole la sicurezza della pagina scritta, chiudendosi cioè volontariamente in una gabbia fatta di carta e inchiostro. È solo inseguendo il testo che si trasforma di continuo, allora, che egli riesce ad evadere da quella prigionia autoinflittasi, in una sorta di ritorno alla vita che, insieme al libro, gli fa inseguire pure la donna. La continua metamorfosi del libro è dunque propedeutica alla resurrezione della corporeità reale e non metaforica, rappresentata nel testo di Calvino da un'immagine del femminile che si trasforma anch'essa di continuo. Negli attacchi di romanzo si succedono a ripetizione figure di donne, dietro le quali si nasconde sempre un po' Ludmilla, così come non è difficile rintracciare l'ombra distorta di lei negli altri personaggi femminili che compaiono nella cornice.

Compiuto artefice delle metamorfosi di Ludmilla è intanto il falsario Ermes Marana, innamorato di lei e che ne lascia trasparire l'identità dietro le molteplici contraffazioni



affidate alle sue farneticanti lettere. Ludmilla si trasforma così nella Sultana affamata di libri e sospettata di cospirazione (lo intuisce lo stesso Lettore: «Non puoi fare a meno di dare alla lettrice senza volto evocata da Marana le sembianze della lettrice che conosci, già vedi Ludmilla»),<sup>22</sup> ed è sempre lei che assume le fattezze della bagnante dell'Oceano Indiano, della lettrice sulla terrazza dello *chalet* elvetico, della giovane ostaggio di un dirottamento in un aeroporto africano, della cavia di un test di lettura in un laboratorio newyorkese. E il Lettore la pedina da un'identità all'altra, così come non rinuncia al pedinamento dei libri interrotti:

Col fiato sospeso hai seguito da una lettera all'altra le trasformazioni della lettrice, come se si trattasse sempre della stessa persona... Ma anche se fossero molte persone, a tutte tu attribuisce l'aspetto di Ludmilla.<sup>23</sup>

La casa di lei si fa emblematicamente luogo in cui il Lettore prende coscienza della possibile metamorfosi dei libri, attraverso l'incontro con Irnerio che trasforma i libri in opere d'arte e la scoperta dello sgabuzzino stracolmo della false traduzioni di Marana per mezzo delle quali un testo viene ridotto ad altro da quello che era in origine. Ma l'incontro ravvicinato con la trasformazione di ciò che si pensava non potesse mutare (il libro, «cosa solida, che sta lì, ben definita»)<sup>24</sup> è appunto per il Lettore occasione di ritorno alla vita, ed è infatti in quella stessa casa che egli si congiunge per la prima volta al corpo di Ludmilla, arrivando con chiarezza a cogliere il senso della propria *quête*:

L'inseguimento del libro interrotto che ti comunicava un'eccitazione speciale in quanto lo compivi insieme alla Lettrice, ti si rivela la stessa cosa dell'inseguire lei che ti sfugge in un moltiplicarsi di misteri, d'inganni, di travestimenti.<sup>25</sup>

Il possesso erotico di Ludmilla non segna tuttavia un definitivo punto d'approdo, poiché le dinamiche di mutamento messe in moto nel romanzo continuano ad agire in più stralci di esso appartenenti tanto ai brani di romanzi interrotti quanto al racconto dell'intricata avventura del Lettore.

A partire dalla metamorfosi di Ludmilla nelle disparate figure femminili descritte da Marana nelle sue lettere, la spinta alla trasformazione che muove la narrazione del *Viaggiatore* assume in più circostanze i contorni della moltiplicazione dell'uno in tanti (la molteplicità sarà uno dei valori sanciti dal Calvino Norton Lecturer),<sup>26</sup> quasi a lasciar intravedere la prospettiva di una possibile riunificazione del molteplice in luogo di un processo di compiuta e definitiva trasformazione in ciò che è altro da sé.<sup>27</sup> Le disparate identità del libro e della donna sembrano infatti piuttosto coesistere che non sostituirsi l'una all'altra, secondo un procedimento ancora una volta paradigmaticamente suggerito all'interno di un altro incipit romanzesco in cui si imbatte il Lettore, ovvero quello in cui si fa riferimento ai caleidoscopi e alle macchine catoptriche, in grado, gli uni, di mutare un'immagine col mutare dell'angolazione visuale, e di moltiplicare un'immagine attraverso un sistema di specchi, le altre. L'alterazione dell'immagine assunta ad emblema di un'instabilità delle forme ricollega per altro il motivo della visualità a quello della metamorfosi, in una nuova saldatura di queste aree semantiche fortemente interagenti con la corporeità, qui moltiplicata *per imago* in modo artificioso, così come artificiose erano le mistificazioni di Marana. In questo settimo stralcio di romanzo tale moltiplicazione avviene per altro fusione e trasformazione ottica di due corpi in uno proprio in riferimento ai personaggi femminili di turno, facendo sì che l'io che narra non riesca più a distinguere in questa nuova forma le due donne originarie:



Un occhio e un sopracciglio d'Elfrida, una gamba negli stivali aderenti, l'angolo della sua bocca dalle labbra sottili e dai denti troppo bianchi, una mano inanellata che stringe un revolver si ripetono ingigantiti dagli specchi e tra questi frammenti stravolti della sua figura si interpongono scorci della pelle di Lorna come paesaggi di carne. Già non so più distinguere ciò che è dell'una e ciò che è dell'altra.<sup>28</sup>

Perso nella sterminata molteplicità delle possibilità che si aprono per un romanziere, anche Silas Flannery, personaggio-scrittore al centro di una fondamentale e fondativa sezione del libro, cerca in fondo una *reductio ad unum* che lo metta al riparo dalla aleatorietà, una verità univoca che egli sembra significativamente individuare proprio nell'immagine della donna che legge («Forse il vero libro è questo diario in cui cerco d'annotare l'immagine della donna sulla sdraio nelle varie ore del giorno, così come la vado osservando col cambiare della luce»);<sup>29</sup> fonte primaria di ispirazione, perché donna e perché lettrice di un libro (nonché perché oggetto dello sguardo), la figura femminile sulla sdraio è per lui lontana e inarrivabile, tranne che per il tramite di un simbolico collegamento tra lei e lui, tra il libro che viene letto e il libro che deve essere scritto:

Tra i suoi occhi e la pagina vola una farfalla bianca. [...] Il mondo non scritto ha il suo culmine in quella farfalla. [...] Ecco la farfalla bianca ha attraversato tutta la valle e dal libro della lettrice è volata a posarsi sul foglio che sto scrivendo.<sup>30</sup>

L'avvicinamento tra la donna e l'artefice dei libri può avvenire solo attraverso la farfalla bianca che passa tra gli occhi e la pagina, emblema e «culmine» del mondo reale, nonché della calviniana leggerezza, ma allo stesso tempo anche simbolo per antonomasia della metamorfosi come elemento vitale.

Le trasformazioni moltiplicative sembrano nella parte finale del romanzo travolgere il Lettore, affannato a compulsare libri sempre diversi e a fronteggiare donne tutte simili l'una all'altra ma sempre differenti: Corinna, Gertrude, Ingrid, Alfonsina, Lotaria, Sheila, mutevoli contraltari di Ludmilla con le quali il Lettore non riesce però a portare a termine il rapporto erotico:

È ancora la tua storia, questa, Lettore? L'itinerario che hai intrapreso per amore di Ludmilla t'ha portato così lontano da lei che l'hai persa di vista: se lei non ti guida più, non ti resta che affidarti alla sua immagine specularmente opposta, Lotaria...<sup>31</sup>

Se il Lettore perde di 'vista' la figura femminile desiderata, nulla ha più senso.<sup>32</sup> La frenesia delle metamorfosi dei libri e delle donne diventa sterile e fine a se stessa, elemento ripetitivo e non stimolo di vita, tanto da spingere il personaggio a cercare la ricomposizione del diverso e del frammentato all'interno di una rassicurante biblioteca. Lì tutti i titoli dei differenti incipit si trasformano, in un'ultima metamorfosi, in un unico incipit,<sup>33</sup> suscitando nel protagonista la volontà di sposare Ludmilla. La chiusa sulle poche righe che compongono l'ultima pagina restituisce l'idea di una riduzione della varietà metamorfica in una appagante unità ritrovata del libro e della donna,<sup>34</sup> mentre il desiderio di poter finalmente portare a termine la lettura, racchiuso idealmente nel participio passato «letto», si confonde, nella conclusione, con quel «letto» matrimoniale che ospita lei e lui, avvolgendoli, ormai senza straniamenti trasformazioni, in una lettura di pagine e di corpi non più interdotta.





- <sup>1</sup> Sulla dimensione visuale nella scrittura di Calvino cfr. il sempre fondamentale M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996; riunisce contributi sull'argomento anche il volume L. WAAGE PETERSEN, B. GRUNDTVIG (a cura di), 'Dipingere con parole, scrivere con immagini', *Nuova Prosa*, 42, 2005. Su aspetti specifici della predisposizione calviniana al visivo cfr. anche M. RIZZARELLI, *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008.
- <sup>2</sup> Immaginazione e visualità sono del resto direttamente ricondotti da Calvino all'attività della lettura in uno dei passaggi iniziali di *Visibilità* (cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995).
- <sup>3</sup> Già le precedenti stagioni narrative di Calvino avevano variamente corteggiato il motivo metamorfico: cfr. R. CAPOZZI, 'Leggerezza, scrittura e metamorfosi nelle Cosmicomiche vecchie e nuove', *Rivista di studi italiani*, 2, 2003; C. MONGIAT FARINA, 'I nostri antenati postumani. Storie di formazione e metamorfosi nella trilogia di Calvino', *Strumenti critici*, 1, 2014. A carattere più generale il più datato F. PIERANGELI, *Italo Calvino: la metamorfosi e l'idea del nulla*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997.
- <sup>4</sup> I. CALVINO, 'Se una notte d'inverno un viaggiatore', ora in ID., *Romanzi e racconti*, II, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1994, p. 619.
- <sup>5</sup> Ivi, p. 620.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> *Ibidem*.
- <sup>8</sup> Ivi, pp. 627-629.
- <sup>9</sup> Ivi, pp. 630-631.
- <sup>10</sup> Ivi, p. 638.
- <sup>11</sup> Ivi, p. 641.
- <sup>12</sup> Ivi, p. 645.
- <sup>13</sup> Ivi, p. 646.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 647.
- <sup>15</sup> A questo proposito il Calvino di *Visibilità* chiama in causa lo Starobinski dell'*Impero dell'immaginario* (cfr. *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970) che evoca Jung e i suoi archetipi a proposito «dell'idea di immaginazione come partecipazione alle verità del mondo» (cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 703).
- <sup>16</sup> Significativamente questo piacere legato al libro-corpo-femminile viene interrotto da «un abbacinamento della [...] vista», dalla pagina bianca o, meglio, da «una macchia di luce» (cfr. I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pp. 650-651).
- <sup>17</sup> Ivi, pp. 658-659.
- <sup>18</sup> Ivi, p. 663.
- <sup>19</sup> Ivi, p. 664.
- <sup>20</sup> Ivi, p. 673.
- <sup>21</sup> Interessante notare come *Levar l'ancora* fosse uno dei titoli pensati da Calvino per il suo *Viaggiatore* (cfr. 'Note e notizie sui testi', in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, II, p. 1386).
- <sup>22</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 733.
- <sup>23</sup> Ivi, pp. 735-736.
- <sup>24</sup> Ivi, p. 641.
- <sup>25</sup> Ivi, p. 759.
- <sup>26</sup> Sul motivo della molteplicità nel *Viaggiatore* in riferimento alla tentazione calviniana per la dimensione visiva, cfr. I. SPLENDORINI, 'Apocryphie, tautologies et vertige de la multiplication. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et l'oeuvre de Giulio Paolini', *Italies*, 16, 2012. Sulla contiguità tra *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e le *Lezioni americane* cfr. M. BARENGHI, 'Identità di un «Norton lecturer»', in ID., *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007.
- <sup>27</sup> Nella stessa lezione sulla *Visibilità*, del resto, Calvino riflette su come «attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza» (I. CALVINO, *Lezioni americane*, pp. 706-707).
- <sup>28</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 776.
- <sup>29</sup> Ivi, p. 789.
- <sup>30</sup> Ivi, pp. 780 e 791.
- <sup>31</sup> Ivi, p. 825.
- <sup>32</sup> Non è un caso che, nell'ultimo dei frammenti romanzeschi, l'incubo di un mondo cancellato venga dissipato dallo scintillio dello sguardo di una figura femminile che, in una frazione d'attimo, determina l'improvvisa resurrezione di tutto il contesto; cfr. per questo particolare M. BARENGHI, *Calvino*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 96.



<sup>33</sup> Così la sequenza trasformata in un nuovo incipit: «Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dall'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, – Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto» (I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 868).

<sup>34</sup> «Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele. Ludmilla chiude il suo libro, spegne la luce, abbandona il capo sul guanciale, dice: – Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere? – E tu: – Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» (ivi, p. 870).



GIOVANNA RIZZARELLI

«Il corpo della gente che aveva un corpo».  
*Metamorfosi corporee nel Cavaliere inesistente di Italo Calvino*

Italo Calvino has often pointed out that the three novels of the trilogy *Our Ancestors* have their primary inspiration in specific images. He, however, has never remarked that the three visual sources belong to the same metaphorical field: the body and its limits. The article examines how Calvino's literary development of those images revolves around the central issue of overcoming physical limitations as a metaphor for "self-realisation as human beings". The metamorphoses of the body in *The Nonexistent Knight* and their literary representation are here investigated as a foremost example of this pivotal process at the core of Calvino's trilogy.

### 1. Il volto degli antenati

L'attività di autoriflessione di artisti e scrittori è fenomeno ben noto e prezioso per la critica letteraria, dal momento che negli spazi di autocommento spesso si annidano rivelazioni illuminanti sui testi e la loro genesi.<sup>1</sup> Se in molti casi gli autori sono stati parchi nel fornire commenti alle proprie opere, Italo Calvino, per contro, si è dedicato a tale attività in modo potremmo dire sistematico e cospicuo. L'autore ligure non soltanto ha frequentato in modo estensivo la forma saggio, autoinvestigando attraverso gli strumenti della saggistica le proprie scelte poetiche, ma in più occasioni ha dichiarato intenti e significati dei suoi scritti in introduzioni e prefazioni prodighe di dettagli e spiegazioni sui testi che accompagnavano.

La *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* è forse lo scritto più noto della produzione calviniana di autocommento. Non meno rilevanti e illuminanti, però, sono altri testi prefatori, come ad esempio i due scritti, uno edito e l'altro emerso grazie ai Meridiani mondadoriani, che illustrano genesi e significati della trilogia araldica dei *Nostri antenati*.

Nel 1960, in occasione della pubblicazione dei tre romanzi in un volume complessivo, Calvino sente infatti la necessità di illustrare le ragioni che fanno di queste opere un ciclo unitario e compiuto. I volumi che compongono i *Nostri antenati*, benché nati in momenti lievemente differenti ('52, '57, '59) – e fortemente ancorati alle circostanze storiche in cui vennero concepiti –, condividono una matrice

Lele Luzzati, *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi (libri per ragazzi), 1975





genetica comune, sulla quale Calvino insiste sia nella versione edita della *Postfazione* sia nello scritto che non venne pubblicato: questi romanzi – come molte altre opere calviniane – non sono nati da concetti ben distinti e chiari per l'autore, che attraverso la trasfigurazione fantastica li ha voluti descrivere, sono sorti invece da tre immagini, dalle quali poi hanno preso forma delle questioni che in seguito rimangono sempre centrali per Calvino.

All'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine, e nello stesso tempo – ma i due processi sono spesso paralleli e indipendenti – mi convinco che essa racchiude qualche significato. Quando comincio a scrivere però, tutto ciò è nella mia mente ancora in uno stato lacunoso, appena accennato. È solo scrivendo che ogni cosa finisce per andare al suo posto.

Dunque da un po' di tempo pensavo a *un uomo tagliato in due per lungo*, e che ognuna delle due parti andava per conto suo.<sup>2</sup>

La matrice visiva di ogni storia calviniana in queste pagine è dunque dichiarata,<sup>3</sup> come anche l'idea che la scrittura funzioni quale strumento per mettere a fuoco le immagini che danno il via al racconto. Partendo da un uomo tagliato in due per lungo, lo scrivere, il raccontare chiariscono i significati di tale immagine, in un rapporto di piena e totale sinergia. Non vi sarebbe scrittura senza la scintilla iconica di partenza e quest'ultima rimarrebbe sfocata senza la narrazione, che ne mette in ordine i margini e le dà pregnanza, la definisce.

Naturalmente anche per il secondo capitolo della trilogia Calvino descrive lo stesso processo creativo: «Anche qui avevo da tempo un'immagine in testa: un ragazzo che sale su di un albero; sale, e cosa gli succede? sale, ed entra in un altro mondo; no: sale, e incontra personaggi straordinari; ecco: sale, e d'albero in albero viaggia per giorni e giorni, anzi, non torna più giù, si rifiuta di scendere a terra, passa sugli alberi tutta la vita».<sup>4</sup> Di questa immagine di partenza Calvino fornisce un rapido schizzo, che con estrema essen-



Lele Luzzati, *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi (libri per ragazzi), 1975



Lele Luzzati, *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi (libri per ragazzi), 1975



zialità dà concretezza all'ispirazione visiva del racconto.<sup>5</sup>

Ultima icona della trilogia, icastica e per certi versi ancor più vivida delle prime due, «un'armatura che cammina e dentro è vuota».<sup>6</sup>

Nella *Postfazione* Calvino descrive con precisione da dove tali immagini siano nate, il frangente storico al quale ricondurle, e in che direzione lo abbiano condotto attraverso la scrittura. E in tutti e tre i casi egli chiarisce che la lettura più immediata è quella più banalizzante e distorta: l'uomo diviso in due non rappresenta il conflitto tra male e bene, ma il bisogno di completezza o i rischi di dimidiamento derivanti dalla modernità; il ragazzo che sale sugli alberi e decide di non scendere più non manifesta dei desideri di fuga e di allontanamento, piuttosto la decisione (dell'intellettuale) di partecipare ai problemi della società 'dalla giusta distanza'; l'armatura vuota non raffigura l'assenza di volontà quanto il suo opposto. Tutte e tre le immagini ruotano però intorno a un unico soggetto:



Italo Calvino, *Il barone rampante*, «Notiziario Einaudi», 1957

Ho voluto farne una trilogia d'esperienza sul *come realizzarsi esseri umani*: nel *Cavaliere inesistente* la conquista dell'essere, nel *Visconte dimezzato* l'aspirazione a una completezza al di là delle mutilazioni imposte dalla società, nel *Barone rampante* una via verso una completezza non individualistica da raggiungere attraverso la fedeltà a un'autodeterminazione individuale: tre gradi di approccio alla libertà. [...] Vorrei che potessero essere guardate come un albero genealogico degli *antenati dell'uomo contemporaneo*, in cui ogni volto cela qualche tratto delle persone che ci sono intorno, di voi, di me stesso.<sup>7</sup>

Tre immagini di partenza differenti che contribuiscono però a delineare un ritratto unitario e complesso, un volto unico e molteplice, quello dell'uomo contemporaneo e del suo auspicabile anelito libertario. Nella descrizione di tale processo creativo ogni singolo elemento iconico si somma all'altro per definire un organismo armonico, un volto e un corpo solo. Sull'ispirazione iconica della propria scrittura, Calvino torna – come è ben noto – nella quarta delle *Lezioni americane*, nella quale la *Visibilità* viene posta quale valore essenziale proprio per le opere fantastiche:

Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; *l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale*. Per esempio, una di queste immagini è stata *un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente*; un altro esempio poteva essere *il ragazzo che s'arrampica su un albero e poi passa da un albero all'altro senza più scendere in terra*; un'altra ancora *un'armatura vuota che si muove e parla come ci fosse dentro qualcuno*.<sup>8</sup>

Anche in queste pagine, a distanza ormai di molti anni dalla *Postfazione*, Calvino pone l'accento sulla capacità di tali immagini di partenza di indirizzare la scrittura, forgiarla e orientarla trasformando ciò che in origine è meramente visivo in concetti e significati progressivamente sempre più nitidi. Solo attraverso questo passaggio obbligato dall'immagine alla parola, la scrittura si fa strada e conquista il predominio che le spetta.

Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo.<sup>9</sup>

In nessun caso, però, dall'autoriflessione calviniana emerge in modo esplicito che le tre ispirazioni iconiche della trilogia condividono la stessa sfera metaforica di partenza. Il realizzarsi come esseri umani passa attraverso il superamento di alcune limitazioni/metamorfosi del corpo:<sup>10</sup> la completezza, al di là del dimidiamento; la presenza, nonostante la distanza; l'essere/esserci, a dispetto dell'assenza. Dell'assenza, appunto, di un corpo: pura coscienza e volontà, ecco cosa nasconde l'armatura vuota di Agilulfo.

*Il cavaliere inesistente* è forse, in tal senso, il punto di approdo della trilogia, non già e soltanto per ragioni cronologiche, ma perché intorno alla corporeità come metafora della realizzazione umana ruota l'intero sistema dei personaggi.<sup>11</sup>

## 2. Teodora e la macchina del racconto

Prima di guardare più da vicino le immagini di questo corpo e della sua assenza, è opportuno un passo indietro per riflettere ancora sulla funzione fabulatoria che l'iconismo assume nella scrittura calviniana e come tale processo genetico nei *Nostri antenati* si leghi inscindibilmente alla corporeità. Come ha osservato Francesca Serra, l'immagine in Calvino è figura, macchina retorica che, creando delle imposizioni, delle regole, orienta e incardina la scrittura. Nei tre romanzi della trilogia le metafore di partenza si reificano, la narrazione fantastica elide il 'come' che

Locandina di Pino Zac, *Il cavaliere inesistente*, Istituto Luce, 1969



# IL CAVALIERE INESISTENTE

UN FILM DI

**PINO ZAC**

DAL ROMANZO DI

**ITALO CALVINO**

EDITO DA EINAUDI

UNA PRODUZIONE

**ISTITUTO LUCE**

**EASTMANCOLOR**



congiunge i due termini del paragone, e prende sul serio la sovrapposibilità tra quei due termini: essere dunque realmente diviso a metà; avere la testa tra le nuvole, e decidere di vivere tutta l'esistenza tra gli alberi; e, infine, essere un uomo vuoto, che esiste soltanto grazie ad una armatura.<sup>12</sup>

Il dispositivo diegetico che regge il racconto è talmente centrale per Calvino da indurlo a metterlo in mostra, a esplicitare e concedere uno spazio privilegiato alla voce del narratore. Nei tre romanzi, egli delinea con minore o maggiore precisione la figura di colui che racconta le vicende dei protagonisti e in tal modo plasma uno spazio metanarrativo via via più rilevante ed esteso.

La presenza di un «io narratore-commentatore» fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici. A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto *la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco*.<sup>13</sup>

Se già nel *Visconte dimezzato* e nel *Barone rampante* Calvino aveva affidato la narrazione a due personaggi interni alla diegesi (il nipote del visconte e il fratello del barone), con il *Cavaliere inesistente* si assiste alla creazione di un eccezionale narratore, o meglio narratrice intradiegetica, al contempo etero e omodiegetica, che rende esplicito il funzionamento della macchina del racconto. Suor Teodora offre a Calvino il modo per continuare a riflettere su ciò che narrare per immagini comporta,<sup>14</sup> sui meccanismi stessi dell'iconostoria che ha concepito. La monaca-narratrice, come si ricorderà, si manifesta e reclama la propria funzione a partire soltanto dal capitolo IV:

Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell'ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza *di gente che c'era*. Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne ha poche: *quel che non so cerco d'immaginarlo*, dunque; se no come farei? E non tutto della storia mi è chiaro. Dovete compatire: si è ragazze di campagna, ancorché nobili, vissute sempre ritirate, in sperduti castelli e poi in conventi; fuor che funzioni religiose, tridui, novene, lavori dei campi, trebbiature, vendemmie, fustigazioni di servi, incesti, incendi, impiccagioni, invasioni d'eserciti, saccheggi, stupri, pestilenze, noi non si è visto niente. Cosa può sapere del mondo una povera suora?<sup>15</sup> (CI, pp. 979-80)

Seguendo il *tòpos* antico della figura del narratore/testimone, Calvino sta costruendo qui la voce del racconto; e – anche se intrisa della consueta ironia con egli tratta i «cavalieri antichi» – la investe, sin da questa prima apparizione, della funzione onnisciente che è propria degli autori dei poemi cavallereschi e soprattutto di Ariosto. Non a caso, infatti, lo spazio riservato alla voce di Teodora sembra rifarsi, con geniale trovata intertestuale, ai proemi degli amati romanzi di Boiardo e Ariosto.<sup>16</sup> Le zone proemiali accolgono per statuto le riflessioni sulla materia che si sta raccontando, conferendole un valore universale, e al tempo stesso concedono spazio per esporre i meccanismi che governano la narrazione:

Ieri scrivevo della battaglia e nell'acciottolio dell'acquaio mi pareva di *sentir* cozzare lance contro scudi e corazze, *risuonare* gli elmi percossi dalle pesanti spade; di là del cortile mi giungevano i colpi di telaio delle sorelle tessitrici e a me pareva un battito



di zoccoli di cavalli al galoppo: e così *quello che le mie orecchie udivano, i miei occhi socchiusi trasformavano in visioni e le mie labbra silenziose in parole e parole e la penna si lanciava per il foglio bianco a rincorrerle*. (CI, p. 992)

Il circuito sensoriale che alimenta la creazione letteraria si complica: i suoni della vita quotidiana del convento si trasformano in quelli della battaglia, da essi sorgono le visioni dei cavalli lanciati al galoppo e da qui di conseguenza trova la sua strada la parola, prima fiorita silenziosamente sulle labbra della narratrice e poi concretamente visibile come tratto nero sul foglio bianco, nuova immagine in cui il significante iconico si trasforma in significato verbale. Al contempo la compartecipazione di tutti i sensi alla creazione letteraria fa sì che la scrittura coinvolga anch'essa il regno dei corpi: la suora narratrice investe la penna del ruolo di mediatrice tra la corporeità delle esperienze e la traduzione in scrittura, in carattere iconico che si incide sulla superficie neutra della pagina.<sup>17</sup>

La stessa fisicità della scrittura, della narrazione sembra rinvenibile del resto nell'*explicit* del *Barone rampante*. Biagio prende per l'ultima volta la parola e con tono malinconico e nostalgico descrive il paesaggio, ormai mutato, all'interno del quale si sono svolte le vicende di Cosimo:

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, *forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi si intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito*.<sup>18</sup>

Il verde paesaggio di Ombrosa si trasforma nella pagina scritta, o meglio, il foglio prende la forma e la fisicità dei luoghi nei quali è passato il Barone. Al contempo la scrittura si converte nel leggero corpo piumato di Cosimo e da quel fanciullo-uccellino eredita l'agilità veloce e rampante: «corre e corre»<sup>19</sup> insieme al personaggio di cui descrive le avventure. E naturalmente anche qui l'inchiostro depositato sulla pagina diventa figura, reticolo iconico che ricama sulla superficie bianca che lo accoglie.<sup>20</sup>

Sulla metamorfosi di suoni in immagini e di immagini in parole, e sul valore visivo della scrittura, Teodora torna anche nel lungo prologo del capitolo VIII:

Libro, è venuta sera, mi sono messa a scrivere più svelta, dal fiume non viene altro che il rombo lassù della cascata, alla finestra volano muti i pipistrelli, abbaia qualche cane, qualche voce risuona dai fienili. Forse non è stata scelta male questa mia penitenza, dalla madre badessa: ogni tanto mi accorgo che la penna ha preso a correre sul foglio come da sola, e io a correrle dietro. *È verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro, dal fondo d'una pagina bianca, e che potrò raggiungere soltanto quando a colpi di penna sarò riuscita a seppellire tutte le accidie, le insoddisfazioni, l'astio che sono qui chiusa a scontare. Poi basta il tonfo d'un topo (il solaio del convento ne è pieno), un buffo di vento improvviso che fa sbattere l'impannata (proclive sempre a distrarmi, m'affretto ad andarla a riaprire), basta la fine d'un episodio di questa storia e l'inizio d'un altro o soltanto l'andare*



a capo d'una riga ed ecco che la penna è ritornata pesante come un trave e la corsa verso la verità s'è fatta incerta. Ora devo rappresentare le terre attraversate da Agilulfo e dal suo scudiero nel loro viaggio: *tutto qui su questa pagina bisogna farci stare, la strada maestra polverosa, il fiume, il ponte, ecco Agilulfo che passa sul suo cavallo dallo zoccolo leggero, toc toc toc toc, pesa poco quel cavaliere senza corpo, il cavallo può fare miglia e miglia senza stancarsi, e il padrone poi è instancabile*. Ora sul ponte passa un galoppo pesante: tututum! è Gurdulú che si fa avanti aggrappato al collo del suo cavallo, le due teste così vicine che non si sa se il cavallo pensi con la testa dello scudiero o lo scudiero con quella del cavallo. *Traccio sulla carta una linea diritta, ogni tanto spezzata da angoli, ed è il percorso di Agilulfo. Quest'altra linea tutta ghirigori e andirivieni è il cammino di Gurdulú. [...]. Qui in riva al fiume segnerò un mulino. [...]. Questa che disegno adesso è una città cinta da mura. Agilulfo deve attraversarla. [...]. Oltre la città questo che vado tratteggiando è un bosco.* (CI, p. 1022)

La scrittura rivela il suo anelito di verità e al contempo si mostra quale operazione materiale, sovrapponibile al disegno, al segno iconico che si incide sulla pagina e la trasforma in qualcosa di concreto, visibile ma progressivamente tangibile; tanto tangibile da poter correre verso la verità e poi soccombere sotto il peso di un corpo che improvvisamente si fa pesante e incerto. A completamento della mobilitazione dei sensi innescata nel primo prologo, la narratrice giunge a metamorfosare la pagina in un paesaggio tattile e materico, dotato per un momento di tridimensionalità:

*Vorrei correre a narrare, narrare in fretta, istoriare ogni pagina con duelli e battaglie quanti ne basterebbero a un poema, ma se mi fermo e faccio per rileggere m'accorgo che la penna non ha lasciato segno sul foglio e le pagine son bianche. Per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri.* (CI, p. 1036)

Tuttavia, questo tentativo di dare concretezza alla pagina scritta, di cercare la verità nella matericità del reale (qui rappresentata attraverso l'aggettivazione *irta, spessa, ciottolosa e ispida* e i vezzeggiativi *rossicce e sabbietta*)<sup>21</sup> non funziona, si trasforma in operazione distruttiva e non creativa: *maciulla* la pagina e le infligge ferite, *grinze e scalfitture*. Si torna quindi all'idea, sempre più rassicurante per Calvino, del racconto quale mappa, schema, scacchiera su cui i personaggi si muovono secondo traiettorie più o meno regolari.

Ma come posso andare avanti nella storia, se mi metto a *maciullare* così le pagine bianche, a scavarci dentro valli e anfratti, *a farvi scorrere grinze e scalfitture*, leggendo in esse le cavalcate dei paladini? *Meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi, con il dolce paese di Francia, e la fiera Bretagna, ed il canale d'Inghilterra colmo di neri flutti, e lassù l'alta Scozia, e quaggiù gli aspri Pirenei, e la Spagna ancora in mano infedele, e l'Africa madre di serpenti. Poi, con frecce e con crocette e con numeri potrei segnare il cammino di questo o quell'eroe.* Ecco che già posso *con una linea rapida* nonostante alcune giravolte, far approdare in Inghilterra Agilulfo e farlo dirigere verso il monastero dove da quindici anni è ritirata Sofronia. (CI, p. 1038)

Il racconto carta geografica,<sup>22</sup> senza la polverosa consistenza delle cose, è più controllabile, si fa disteso paesaggio sul quale si muovono – come nel poema ariostesco, secondo la lettura calviniana<sup>23</sup> – dei paladini di carta, burattini arrendevoli nelle mani del poe-



ta-Mangiafuoco; tuttavia, è pur sempre verso la compromettente e imprevedibile materialità della vita che la penna di Teodora (e di Calvino) sembra tendere:

*La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro. La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade. Il capitolo che attacchi e non sai ancora quale storia racconterà è come l'angolo che svolterai uscendo dal convento e non sai se ti metterà a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata, un nuovo amore. (CI, p. 1064)*

La penna giunge alla piena metamorfosi in corpo e corre sospinta da un anelito vitalistico e libertario. Il sipario della pagina bianca si solleva e dietro l'angolo c'è la vita, che stravolge l'ordinata sequenza del racconto. La stessa vita che ha alimentato le fantasie e le immagini del romanzo: un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata e naturalmente anche la passione di un nuovo amore.

### 3. *Le metamorfosi di un corpo che non c'è*

Al di là dello schema narrativo all'interno del quale Teodora e Calvino fanno muovere i protagonisti del racconto, un altro 'disegno' sembra orientarne la natura e le funzioni. Già negli altri due romanzi della trilogia il corpo è il campo nel quale ha luogo la sfida fabulatoria di Calvino. A partire da corpi che superano degli ostacoli, che 'esistono' a dispetto di tali limitazioni, egli costruisce la narrazione del *Visconte* e del *Barone*: Medardo vive nonostante il dimidiamento al quale è soggetto, e Cosimo, distaccandosi dal comune vivere sulla terra, trasforma la propria natura fisica adattandola a una esistenza sugli alberi. Tuttavia, è con il *Cavaliere* che Calvino tenta l'impresa più complessa: crea un personaggio che esiste senza avere un corpo. Ed è dunque intorno alla presenza-assenza del corpo che si costruisce tutta la vicenda. Agilulfo dichiara l'assenza del proprio corpo sin dalla prima scena del romanzo, durante la rivista dell'esercito alla presenza del vecchio e polveroso Carlo Magno:

- Dico a voi, ehi, paladino! - insisté Carlomagno. - Com'è che non mostrate la faccia al vostro re?

La voce uscì netta dal barbazzale. - *Perché io non esisto, sire.*

- O questa poi! - esclamò l'imperatore. - Adesso ci abbiamo in forza anche un cavaliere che non esiste! *Fate un po' vedere.*

Agilulfo parve ancora esitare un momento, poi con mano ferma ma lenta sollevò la celata. L'elmo era vuoto. Nell'armatura bianca dall'iridescente cimiero non c'era dentro nessuno.

- Mah, mah! *Quante se ne vedono!* - fece Carlomagno. - E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete?

- *Con la forza di volontà,* - disse Agilulfo, - e la fede nella nostra santa causa!

- E già, e già, ben detto, è così che si fa il proprio dovere. Be', per essere uno che non esiste, siete in gamba! (CI, pp. 957-58)

Il cavaliere che non c'è non ha pudore a mostrare la propria inesistenza; non esita a 'far vedere' a Carlo – come Calvino sembra voler sottolineare – l'assenza del corpo, che passa in secondo piano rispetto alla «forza di volontà», bastevole a riempire l'armatura vuota. L'esibizione della propria assenza, o meglio, dell'assenza della propria consistenza corporea però non è manifestazione di un rapporto del tutto pacificato con la fisicità della



carne. Un ambiguo sentimento di attrazione e repulsione nei confronti della corporeità si esplicita in modo netto almeno in due momenti dedicati alla riflessione del protagonista sulla propria condizione. Durante lo splendido notturno che precede il giorno della battaglia, Agilulfo si trova a fronteggiare uno degli handicap della propria inesistenza: tutti dormono ma chi non c'è non conosce neanche l'abbandono e il ristoro del sonno. La bianca armatura vaga per l'accampamento illuminato dalla luce lunare e si trova così a poggiare il proprio sguardo indisturbato sull'umanità immersa nel torpore del riposo notturno:

Lo colpiva e inquietava di più *la vista dei piedi ignudi* che spuntavano qua e là dall'orlo delle tende, gli alluci verso l'alto: *l'accampamento nel sonno era il regno dei corpi, una distesa di vecchia carne d'Adamo, esaltante il vino bevuto e il sudore della giornata guerresca; mentre sulla soglia dei padiglioni giacevano scomposte le vuote armature, che gli scudieri e i famigli avrebbero al mattino lustrato e messo a punto*. Agilulfo passava, attento, nervoso, altero: *il corpo della gente che aveva un corpo gli dava sì un disagio somigliante all'invidia, ma anche una stretta che era d'orgoglio, di superiorità sdegnosa*. Ecco i colleghi tanto nominati, i gloriosi paladini, che cos'erano? L'armatura, testimonianza del loro grado e nome, delle imprese compiute, della potenza e del valore, eccola ridotta a *un involucro, a una vuota ferraglia*; e le persone lì a russare, la faccia schiacciata nel guanciale, un filo di bava giù dalle labbra aperte. *Lui no, non era possibile scomporlo in pezzi, smembrarlo*: era e restava a ogni momento del giorno e della notte Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, armato cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez il giorno tale, avente per la gloria delle armi cristiane compiuto le azioni tale e tale e tale, e assunto nell'esercito dell'imperatore Carlomagno il comando delle truppe tali e talaltre. E possessore della più bella e candida armatura di tutto il campo, *inseparabile da lui*. (CI, p. 961)

Come lo sguardo di Carlo si era posato sul vuoto dietro la visiera di Agilulfo, così adesso lo sguardo 'inesistente' si poggia e si sofferma sull'esercito immerso nel sonno. La vista del paladino si focalizza in primo luogo su un dettaglio, sul quale Calvino attira anche l'attenzione del lettore: i pieni «ignudi»;<sup>24</sup> poi lo sguardo si allarga sull'intero accampamento descritto come il «regno dei corpi». I paladini, privi dell'armatura, si mostrano per ciò che sono: «una distesa di vecchia carne d'Adamo», con chiaro ammiccamento al peccato primigenio che marca gli esseri umani. Tuttavia, è proprio qui che si manifesta l'ambivalenza di sentimenti che rende inquieto Agilulfo, e molto più profondamente Calvino: «il corpo della gente che aveva un corpo gli dava sì un disagio somigliante all'invidia, ma anche una stretta che era d'orgoglio, di superiorità sdegnosa». L'animo di Agilulfo è percorso da invidia mista a orgoglio e a sdegnosa superiorità: se il corpo privato dell'armatura è ridotto a carne corruttibile e corrotta, anche la corazza svuotata dei corpi si riduce a ferraglia, a involucro ammaccato. L'anelito verso la libertà della pura volontà espresso dal Cavaliere (e anche da Calvino) è animato dal desiderio di superare i rischi che derivano da una scelta ambigua, dal voler essere corpo e al tempo stesso armatura, elementi non perfettamente inscindibili ma fragilmente autonomi e imperfetti a causa di questa duplicità (la lettura politica di questa pagina è quasi inevitabile sullo scadere degli anni Cinquanta). Dunque, il primo correttivo al quale autore e personaggio sembrano ricorrere è la rinuncia alla parte più colma di difetti, più compromessa per natura, ossia al corpo,<sup>25</sup> ma senza che ciò si risolva in una scelta pacifica e pacificante.

Avanzava ai margini del campo, in luoghi solitari, su per un'altura spoglia. La notte calma era percorsa soltanto dal soffice volo di piccole ombre informi dalle ali silen-

ziose, che si muovevano intorno senza una direzione nemmeno momentanea: i pipistrelli. *Anche quel loro misero corpo incerto tra il topo ed il volatile era pur sempre qualcosa di tangibile e sicuro*, qualcosa con cui si poteva sbatacchiare per l'aria a bocca aperta inghiottendo zanzare, mentre *Agilulfo con tutta la sua corazza era attraversato a ogni fessura dagli sbuffi del vento*, dal volo delle zanzare e dai raggi della luna. *Una rabbia indeterminata, che gli era cresciuta dentro, esplose tutt'a un tratto: trasse la spada dal fodero, l'afferrò a due mani, l'avventò in aria con tutte le forze contro ogni pipistrello che s'abbassava.* (CI, p. 963)

Perfino l'aspetto ibrido dei pipistrelli, misto tra topo e volatile, genera ancora la rabbia indistinta del cavaliere inconsistente, la cui armatura svela le proprie fragilità lasciandosi attraversare dal vento. Lo sguardo ambivalente di Agilulfo sembra essere condiviso anche da Rambaldo, proprio nel momento in cui i cavalieri dovrebbero apparire più infallibili, ovvero poco prima della battaglia:

Era suonata la sveglia. Il campo, nella prima luce, pullulava d'armati. Rambaldo avrebbe voluto mischiarsi a quella folla che a poco a poco prendeva forma di drappelli e compagnie inquadrate, ma gli pareva che quel cozzar di ferro fosse come un vibrare *d'elitre d'insetti, un crepitio d'involucri secchi*. Molti dei guerrieri erano chiusi nell'elmo e nella corazza fino alla cintola e sotto i fiancali e il guardareni *spuntarono le gambe in brache e calze*, perché cosciali e gamberuoli e ginocchiere si aspettava a metterli quando si era in sella.

Le gambe, sotto quel torace d'acciaio, parevano più sottili, *come zampe di grillo*; e il modo che essi avevano di muovere, parlando, le teste rotonde e senz'occhi, e anche di tener ripiegate le braccia ingombre di cubitiere e paramani *era da grillo o da formica; e così tutto il loro affaccendarsi pareva un indistinto zampettio d'insetti*. In mezzo a loro, gli occhi di Rambaldo andarono cercando qualcosa: era la bianca armatura di Agilulfo che egli sperava di rincontrare, *forse perché la sua apparizione avrebbe reso più concreto il resto dell'esercito*, oppure perché *la presenza più solida* che egli avesse incontrato era proprio quella del cavaliere inesistente. (CI, p. 968)

La natura ibrida dei paladini, corpo e armatura, si svela chiaramente attraverso questi momenti preparatori dello scontro; la parte corporea si disumanizza, diviene più simile a quella degli animali: piccole zampette d'insetti reggono il catafalco della armatura.<sup>26</sup> Più tardi perfino l'amata Bradamante viene descritta dal giovane innamorato come un incrocio tra crostaceo e donna, invertendo però i termini del paragone: l'armatura assume le fattezze di un organismo animale e invece il corpo che si mostra è quello della avvenente guerriera. Qui Calvino si diverte a giocare con la tradizione dei poemi cavallereschi, nei quali solitamente il disvelamento delle amazzoni avviene attraverso la caduta o la privazione dell'elmo.<sup>27</sup>

Giunse al greto, affacciò il capo tra le foglie: il guerriero era là. *La testa e il torso erano ancora racchiusi nella corazza e nell'elmo impenetrabili, come un crostaceo*; ma s'era tolti i cosciali i ginocchietti e le gambiere, ed era insomma *nudo dalla cintola in giù*, e correva scalzo sugli scogli del torrente. Rambaldo non credeva ai suoi occhi. Perché quella nudità era di donna: un liscio ventre piumato d'oro, e tonde natiche di rosa, e tese lunghe gambe di fanciulla. Questa metà di fanciulla (*la metà di crostaceo adesso aveva un aspetto ancor più disumano e inespressivo*) si girò su se stessa, cercò un luogo accogliente, puntò un piede da una parte e l'altro dall'altra di un ruscello, piegò un poco





i ginocchi, v'appoggiò le braccia dalle ferree cubitiere, protese avanti il capo e indietro il tergo, e si mise tranquilla e altera a far pipì. Era una donna di armoniose lune, di piuma tenera e di fiotto gentile. Rambaldo ne fu tosto innamorato. (CI, 989-90)

Per Rambaldo dunque l'unico a non incorrere in questa spiacevole condizione di ibrido o di semi-metamorfosato è Agilulfo: l'assenza di un corpo o il completamento della trasformazione in pura armatura conferiscono al cavaliere inesistente la consistenza più solida. L'annullamento della componente corporea però non ha nulla a che vedere con l'inevitabile processo organico della morte. L'elisione della corporeità non corrisponde con la sua fine biologica, come emerge chiaramente dal virtuosistico dialogo con i morti che Calvino costruisce in seguito alla battaglia:

Agilulfo trascina un morto e pensa: «O morto, tu hai quello che io mai ebbi né avrò: questa carcassa. Ossia, non l'hai: tu sei questa carcassa, cioè quello che talvolta, nei momenti di malinconia, mi sorprende a invidiare agli uomini esistenti. Bella roba! Posso ben dirti privilegiato, io che posso farne senza e fare tutto. Tutto – si capisce – quel che mi sembra più importante; e molte cose riesco a farle meglio di chi esiste, senza i loro soliti difetti di grossolanità, approssimazione, incoerenza, puzzo. È vero che chi esiste ci mette sempre anche un qualcosa, una impronta particolare, che a me non riuscirà mai di dare. Ma se il loro segreto è qui, in questo sacco di trippe, grazie, ne faccio a meno. Questa valle di corpi nudi che si disgregano non mi fa più ribrezzo del carnaio del genere umano vivente». (CI, p. 998)

Il corpo si trasforma in carcassa, contenitore che non vale la pena invidiare a coloro che lo possiedono o meglio a coloro che sono tutt'uno con esso, e che da tale carcassa ereditano grossolanità e incoerenze.<sup>28</sup> Ecco che l'assenza della carne torna a essere una scelta di purezza, di estraneità alla prevedibile fallibilità di un sacco di trippe, vivo o morto, ma parimenti imperfetto. Lo scioglimento della storia però sembra puntare in altra direzione e soprattutto condurre all'assunto che tale desiderio di incontaminata purezza sia ugualmente imperfetto. Temendo di aver perso l'unica vera certezza sulla quale ha costruito la propria identità, ovvero il nome e i titoli, Agilulfo si vede costretto a sparire. Lascia la nuda armatura, come un guscio vuoto, in eredità al giovane Rambaldo; le parti che la compongono sono sparpagliate ai piedi di una quercia come quelle di Orlando che, in preda alla follia, si priva degli attributi cavallereschi.<sup>29</sup>

Tratteneva il fiato. Giunse a una radura. Ai piedi d'una quercia, sparsi in terra, erano un elmo rovesciato dal cimiero color dell'iride, una corazza bianca, i cosciali i bracciali le manopole, tutti insomma i pezzi dell'armatura di Agilulfo, alcuni disposti come nell'intenzione di formare una piramide ordinata, altri rotolati al suolo alla rinfusa. Appuntato all'elsa della spada, era un cartiglio: «Lascio questa armatura al cavaliere Rambaldo di Rossiglione». Sotto c'era un mezzo svolazzo, come d'una firma cominciata e subito interrotta. – Cavaliere! – chiama Rambaldo, rivolto verso l'elmo, verso la corazza, verso la quercia, verso il cielo, – Cavaliere! Riprendete l'armatura! Il vostro grado nell'esercito e nella nobiltà di Francia è incontestabile! – E cerca di rimettere insieme l'armatura, di farla stare in piedi, e continua a gridare: – *Ci siete, cavaliere, nessuno può più negarlo, ormai!* – Non gli risponde alcuna voce. L'armatura non sta su, l'elmo rotola in terra. – Cavaliere, avete resistito per tanto tempo con la vostra sola forza di volontà, siete riuscito a far sempre tutto come se esisteste: perché arrendervi tutt'a un tratto? – Ma non sa più da che parte rivolgersi: *l'armatura è vuota, non vuota come prima, vuota anche di quel qualcosa che era chiamato il cavaliere Agilulfo e che adesso è dissolto come una goccia nel mare.* (CI, pp. 1056-57)



Proprio quando potrebbe rivendicare la propria esistenza contro ogni obiezione, Agilulfo scompare: il crostaceo è svuotato e l'ingombrante eredità dell'armatura passa in mano al giovane cavaliere e al suo vitalismo ostinato. Per poter superare la pericolosa dicotomia tra uomo e corazza, anch'essa deve però subire una metamorfosi, deve perdere il purissimo e perfetto candore:

Rambaldo esce dalla battaglia vittorioso e incolume; ma l'armatura, la candida intatta impeccabile armatura di Agilulfo adesso è tutta *incrostata di terra, spruzzata di sangue nemico, costellata d'ammaccature, bugni, sgraffi, slabbri, il cimiero mezzo spennato, l'elmo storto, lo scudo scrostato proprio in mezzo al misterioso stemma*. Ora il giovane la sente come l'armatura sua, di lui Rambaldo di Rossiglione; il primo disagio provato a indossarla è ormai lontano; ormai gli calza come un guanto. (CI, p. 1058)

Lo scontro con la vita, le ammaccature e i graffi che l'esistenza infligge all'essere umano consentono il ricongiungimento finale tra armatura e corpo. Dal vuoto di Agilulfo e dal puro candore della sua corazza si può passare al pieno del giovane corpo di Rambaldo, che esiste dentro un nuovo involucro meno perfetto, ma che merita ugualmente l'amore di Bradamante:

È questo il momento di dirle: «Non sono Agilulfo, l'armatura di cui ti innamorasti guarda ora come risente della *gravezza d'un corpo*, ancorché giovane e agile come il mio. Non vedi come questa corazza ha perso il suo inumano candore ed è diventata un abito dentro il quale si fa la guerra, esposto a tutti i colpi, un paziente e utile arnese?». (CI, p. 1059)

La metamorfosi è avvenuta, adesso corpo e armatura possono convivere insieme senza che l'uno sia zavorra per l'altra, divenendo un tutt'uno inseparabile e armonico.

<sup>1</sup> In merito alle pratiche di autocommento si veda, per uno sguardo d'insieme sulla questione, M. BERISSO, S. MORANDO, P. ZUBLENA (a cura di), *L'autocommento*, atti della giornata di studi (Genova, 16 maggio 2002), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; insieme alla *special issue* 'Self-reflection in Italian literature', ed. by O. Santovetti, *The Italianist*, XXXV, 2015, n. 3.

<sup>2</sup> I. CALVINO, 'Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)', in ID., *Romanzi e Racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto. Prefazione di J. Starobinski, I, Milano, Mondadori, p. 1210. In assenza di diverse indicazioni, tutti i corsivi contenuti nelle citazioni dagli scritti di Calvino sono da intendere come miei.

<sup>3</sup> Sull'origine iconica della scrittura calviniana, benché ormai in molti abbiano affrontato l'argomento, rimangono imprescindibili le considerazioni di M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996; a cui affiancare almeno F. RICCI, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto-Buffalo-New York, University of Toronto Press, 2001. Più nello specifico sulla visività nella trilogia cfr. S. ZANGRANDI, 'Segni visivi e percorsi linguistici in I nostri antenati di Italo Calvino', *Sinestesia*, VII, 2009: [http://www.rivistasinestesia.it/tuttaletteratura/zangrandi\\_calvino.pdf](http://www.rivistasinestesia.it/tuttaletteratura/zangrandi_calvino.pdf).

<sup>4</sup> I. CALVINO, 'Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)', pp. 1213-14.

<sup>5</sup> Si ha conferma della efficace pregnanza iconica dei tre romanzi anche grazie alle numerose edizioni illustrate e trasposizioni visive che della trilogia sono state fornite nel corso del tempo. Si pensi, ad esempio, alle edizioni della collana per ragazzi di Mondadori (Oscar junior), che vanta tra i suoi illustratori artisti del calibro di Lele Luzzati, per *Il visconte dimezzato*, Maria Enrica Agostinelli, per *Il barone rampante* e Federico Maggioni, per *Il cavaliere inesistente*. O ancora alla trasposizione visiva della trilogia realizzata da Aurora Ghielmini (<http://www.auroraghielmini.com/>); al *Barone rampante* di Yan Nascimbene, il

quale ha anche dato conto della sua esperienza di illustratore delle opere di Calvino (cfr. Y. NASCIMBENE, 'Italo Calvino. La vérité de l'image', *Italies*, XVI, 2012, pp. 429-438 (<https://italies.revues.org/4475>). Si potrebbero fare molti altri esempi; per brevità mi limito a ricordare l'adattamento filmico del *Cavaliere inesistente* di Pino Zac (1971), su di esso rimando a P.P. ARGOLAS, 'Animazione di un'armatura. Il cavaliere inesistente di Italo Calvino e Pino Zac', *Between*, II, 2012, 4 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/818>) e A. BOULÉ-BASUYAU, 'L'image au pied de la lettre? Il cavaliere inesistente de Pino Zac', *Italies*, XVI, 2012, pp. 493-515 (<https://italies.revues.org/4545>); e infine il recente volume di sole illustrazioni dedicato da Roger Olmos al *Barone rampante* (Roger Olmos, *Cosimo*, Modena, Logosedizioni, 2016). Mi riservo di ritornare in un prossimo contributo sulla questione delle metamorfosi corporee della trilogia in relazioni alle trasposizioni iconiche ad essa ispirate.

<sup>6</sup> Ivi, p. 1216.

<sup>7</sup> Ivi, p. 1219.

<sup>8</sup> I. CALVINO, 'Lezioni americane', in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, I, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995, pp. 628-735: 704.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> In merito al tema delle limitazioni o mutilazioni del corpo e alla sua presenza nella letteratura fantastica tra Otto e Novecento rimando a V. RODA, 'Riflessioni su un tema del fantastico: la crisi dell'unità del corpo', in Id., *Studi sul fantastico*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 107-128.

<sup>11</sup> Sulla rilevanza della corporeità all'interno dell'ultimo romanzo della trilogia ha già posto l'accento J. OBERT, 'L'écriture du corps dessiné dans "Il cavaliere inesistente"', *Italies*, XVI, 2012, pp. 49-76 (<https://italies.revues.org/4383>).

<sup>12</sup> Cfr. F. SERRA, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006, pp. 156-160.

<sup>13</sup> I. CALVINO, 'Postfazione', p. 1218.

<sup>14</sup> «Suor Teodora è la figura alla quale Calvino ha delegato (per oggettivarla e per liberarsene) la propria parte di scrittore» (J. STAROBINSKI, 'Prefazione a Italo Calvino', in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, pp. XI-XXXIII: XVII).

<sup>15</sup> Tutte le citazioni sono tratte da I. CALVINO, 'Il cavaliere inesistente', in Id., *Romanzi e racconti*, I, pp. 953-1064 = CI.

<sup>16</sup> In merito alla funzione delle zone proemiali nei poemi cavallereschi si veda la recente ricostruzione di A.R. ASCOLI, 'Proemi', in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di A. Izzo, Roma, Carocci, 2017, pp. 341-365. Aveva già accennato alla prossimità tra le riflessioni metanarrative affidate a Teodora e i proemi ariosteschi M. MCLAUGHLIN, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, p. 45; più di recente lo studioso è ritornato sui rapporti tra le opere calviniane e quelle ariostesche in Id., «C'è un furto con scasso in ogni vera lettura». Calvino's Thefts From Ariosto', *Parole rubate*, VII, giugno 2013, n. 7, pp. 139-163. Più in generale sui rapporti tra *Il cavaliere inesistente* e la letteratura cavalleresca si veda B. HUSS, 'Il cavaliere intertestuale: Intertextuelle Relationen zwischen Italo Calvino und Ludovico Ariosto', *Romanische Forschungen*, CXIII, 2001, 3, pp. 320-351; e A. BOULÉ-BASUYAU, 'Calvino et la littérature chevaleresque: Pulci, Boiardo, l'Arioste et les autres... dans Il cavaliere inesistente', in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, a cura di D. Fratani e J.L. Nardone, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, pp. 269-293.

<sup>17</sup> Propone di leggere anche la figura di Suor Teodora attraverso la lente del corpo e della sua rappresentazione F. SCRIVANO, *Calvino e i corpi. Il peso dell'immateriale*, Perugia, Morlacchi, 2008, pp. 59-89. Si noti inoltre che Lene Waage Petersen per sottolineare le doti efrastiche della prosa di Calvino ha parlato di «corporalità del testo» (cfr. L. WAAGE PETERSEN, 'L'immagine scritta: il significato della visibilità?', (numero monografico *Italo Calvino. Dipingere con parole, scrivere con immagini*, a cura di L. Waage Petersen e B. Grundtvig), *Nuova prosa*, XLII, 2005, p. 31).

<sup>18</sup> I. CALVINO, 'Il barone rampante', in Id., *Romanzi e racconti*, I, pp. 547-777: 776-777.

<sup>19</sup> Come si vedrà più avanti, anche la penna di Teodora in più luoghi «corre», proprio come un organismo antropomorfo dotato di gambe che lo sorreggono e sospingono in avanti.

<sup>20</sup> In merito alla scrittura quale ricamo cfr. M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, pp. 65-68.

<sup>21</sup> Sulla straordinaria rilevanza dell'aggettivazione nella prosa calviniana cfr. P.V. MENGALDO, 'Aspetti della lingua di Calvino', in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 227-291.

<sup>22</sup> «Il racconto del *Cavaliere inesistente* è una "carta geografica" e la narratrice ci rivela che solo dopo aver riempito pagine e pagine comincia il vero svolgimento della storia, che è quello che s'inscrive sulla superficie del foglio sotto forma di segno, poiché la storia deve trovare il suo ordine, un suo "disegno", ben leggibile e ben comprensibile» (M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, p. 66).

<sup>23</sup> Calvino ha efficacemente sottolineato la rilevanza del movimento nel poema ariostesco: «Fin dall'inizio



il *Furioso* si annuncia come il poema del movimento, o meglio, annuncia il particolare movimento che lo percorrerà da cima a fondo, movimento a linee spezzate, a zig zag» (I. CALVINO, 'Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso', in Id., *Saggi 1945-1985*, p. 762).

<sup>24</sup> Si noti la maggiore pregnanza conferita alla descrizione dall'aggettivo letterariamente desueto.

<sup>25</sup> In altri luoghi del romanzo Calvino ricorre al filtro dell'ironia per marcare le imperfezioni che contraddistinguono la fisicità dei soldati. Si pensi all'inizio della battaglia, quando una scena letterariamente connotata da una tradizione alta, viene rapidamente 'abbassata' dalla tosse da cui sono colti i soldati a causa del polverone sollevato dai cavalli: «Il segno che era cominciata la battaglia fu la tosse. Vide laggiù un polverone giallo che avanzava, e un altro polverone venne su da terra perché anche i cavalli cristiani s'erano lanciati avanti al galoppo. Rambaldo incominciò a tossire; e tutto l'esercito imperiale tossiva intasato nelle sue armature, e così tossendo e scalpitando correva verso il polverone infedele e già udiva sempre più dappresso la tosse saracina. I due polveroni si congiunsero: tutta la pianura rintronò di colpi di tosse e di lancia» (CI, p. 981). La stessa ironia sembra marcare anche la fine, ai limiti del ridicolo, dell'argalif Isoarre che senza occhiali «è perso» e la cui morte è anticipata dall'andare in frantumi delle lenti (si veda CI, pp. 984-85).

<sup>26</sup> Si noti inoltri che già al principio del capitolo III l'intero esercito cristiano era stato paragonato a un grande animale argenteo: «Carlomagno cavalcava alla testa dell'esercito dei Franchi. Erano in marcia d'avvicinamento; non c'era fretta; non s'andava tanto svelti. Attorno all'imperatore facevano gruppo i paladini, frenando per il morso gli impetuosi cavalli; e in quel caracollare e dar di gomito i loro argentei scudi s'alzavano e s'abbassavano come branchie d'un pesce. A un lungo pesce tutto scaglie somigliava l'esercito: a un'anguilla» (CI, p. 971).

<sup>27</sup> Cfr. M. MCLAUGHLIN, '«C'è un furto con scasso in ogni vera lettura». Calvino's Thefts From Ariosto', p. 147.

<sup>28</sup> Sul dialogo con i morti che dopo la battaglia intessono Agilulfo, Rambaldo e Gurdulù e sulla centralità che il corpo vi assume cfr. N. LONGO, 'Il peso dell'imponderabile. Lettura del *Cavaliere inesistente* di Italo Calvino', in Id., *Letture novecentesche. Zeno, Agilulfo, Carlo Levi*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 101-165: spec. 124-129.

<sup>29</sup> Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, introduzione e commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR Rizzoli, 2012, (canto XXIII, 132, vv. 7-8 - 134), p. 790.





EMANUELE ZINATO

*L'occhio del signor Palomar. Calvino e il cinema*

This paper evaluates Calvino's experience both as viewer and cinematographic reviewer: his interviews, his reportages in the 1950s and his narrative works will be considered. The aim of this essay is to speculate that cinema symbolizes, to Calvino, a cumbersome and ambivalent archetype: a «screen of tricks», a seductive flow of moving images, a pleasant and dangerous magnet able to invade the image-perception, but never going beyond the zero grade of any image, as an answer to the basic sensomotor stimulation, made of actions linked into a plot.

In this way there is an attempt to recognize, as a watermark, the same paradoxical experience of the media modernity in Von Aschenbach, character of an enjoyable cinematographic apologue by Calvino, in Marcovaldo, disoriented in the haze after an exotic movie, and finally in Palomar, learning to desubjectify his view to geometrize the world.

The purpose of this essay is therefore to prove that Calvino's writing is amazingly reactive and even antagonistic to the cinema.

Affrontare i rapporti di uno dei più importanti scrittori italiani del Novecento con il cinema risulta complesso perché sottende in generale la questione del confronto tra i due codici e, nello specifico, il rapporto problematico e ambivalente che Calvino intrattiene con il cinema.

Con queste premesse, tre sarebbero gli approcci possibili: dar conto di Calvino come spettatore e/o critico cinematografico (si va dall'esperienza autobiografica di un osservatore vorace e dilettante al territorio della critica del cinema); verificare come la scrittura dell'autore sia variamente reattiva rispetto al cinema attraverso l'interpretazione delle forme testuali e la comparazione tra codice scritto e codice visivo; considerare i film tratti da testi di Calvino.<sup>1</sup> I primi due aspetti, che qui si prendono in esame, sono tra loro interconnessi.

Esiste un testo che esemplifica entrambe le tipologie – Calvino come critico/spettatore e come scrittore – e che rende manifesta in modo esemplare la calviniana oscillazione tra attrazione e repulsione nei confronti del cinema. Si tratta di un articolo pubblicato da Calvino sulla rivista *Cinema Nuovo* nell'agosto del 1955, scritto come reportage dalla Mostra di Venezia, pochi giorni dopo la morte di Thomas Mann. La prosa, che assume la forma dell'apologo, s'intitola *La noia a Venezia. Cosa accadrebbe* – si chiede Calvino – se Gustav Von Aschenbach, il protagonista della *Morte a Venezia*, ricapitasse al Lido oggi, al tempo della mostra? Abbiamo dunque la simulazione narrativa del confronto fra un eroe letterario 'intellettuale' novecentesco e il cinema moderno, in uno dei suoi luoghi allegorici.

Calvino, da cronista mondano e arguto, immagina che Von Aschenbach, osservando nel suo paese i cartelloni di un cinema di periferia in cui si proietta un film americano, venga colto da un senso di inferiorità e al contempo da attrazione. A causa del decaduto prestigio e della minore capacità attrattiva della sua scrittura, rimane soggiogato e sedotto dalla potenza del cinema, «tecnica e baraccone, volgarità e sapienza raffinata, avventura per chi lo fa e per chi lo vede»,<sup>2</sup> e decide quindi di ripartire per il Lido. Giunto tra i riflettori, tra divi e giornalisti, Aschenbach non è più attratto dall'efebo Tadzio ma da una *starlette*, un'attricetta ai primi passi della sua carriera, «tutta seno e coscienza che nulla al mondo



conti più di quel seno». <sup>3</sup> E l'attraente volgarità della ragazza-oggetto lo spinge a trovar lavoro come sceneggiatore. Alla fine, lo scrittore muore non di colera ma di noia «eterna nemica del cinema e sua sorella carnale», fissando lo sguardo sul seno della ragazza che «a furia di essere ostentato non significa più nulla»: <sup>4</sup>

Aschenbach è preso da un senso d'inferiorità, lui con le sue pagine così avaro ed esangui, e gli viene un terribile desiderio di tutte le cose che il cinema è e dà, la realtà più immediata e l'idealizzazione più smaccata, una libertà d'espressione grande quanto il mondo visibile e una convenzione codificata all'estremo, la fama più altisonante e impudica, l'atmosfera di ricchezza onnipotente, e insieme il senso di lavorare per un mondo di povera gente, per le folle anonime che si stiperanno nelle sale buie. Per tutto quel che il cinema è: tecnica e baraccone, volgarità e sapienza raffinata, avventura per chi lo fa e per chi lo vede. <sup>5</sup>

La noia, eterna nemica del cinema e sua sorella carnale, come sorelle si riconoscono, nel dialogo leopardiano, *Moda e Morte*. Il cinema, gran macchina e baraccone e industria, che aveva affascinato Aschenbach, il cinema che crea e assimila miti e poi li ripete e li rimastica, il cinema, la cosa più divertente che esista, basta si stacchi dalla scoperta di qualcosa di vero e nuovo [...] e subito comincia a macinare noia. <sup>6</sup>

Questa breve prosa, apologo o parabola, mobilita al cospetto del cinema sia la vicenda letteraria di Von Aschenbach che il leopardiano *Dialogo della moda e della morte*, che interessò Benjamin, per alludere – in modo solo apparentemente scherzoso – ai due campi conflittuali, a proposito dei quali è all'opera quella costante stilistica calviniana che Asor Rosa ha definito per la *Giornata d'uno scrutatore* il «carciofo della dialettica»: l'alternarsi di tesi e antitesi, come le foglie d'un carciofo, intorno a un centro vuoto. Su una nozione di valore estetico di tipo si direbbe settecentesco, sensista e leopardiano (l'opposizione emozione/noia) s'instaura infatti una spirale di opposizioni incentrate sulla coppia cinema/ letteratura: cinema come arte da baraccone e industria, divertimento di massa; letteratura come arte elitaria e solitaria; cinema come produzione superficiale di miti sempre nuovi e pericolo di saturazione degli stessi; letteratura come esperienza profonda ma saturnina, minacciata dalla sua propria desuetudine, soverchiata dal cinema. Come Humbert Humbert, Aschenbach s'invaghisce di una lolita ma finisce col morire di noia: la concorrenza del cinema sulla letteratura è soverchiante, lo scrittore ne è attratto, eccitato, divertito ma alla fine ne è annullato.

In una successiva conferenza del 1961, *Dialogo di due scrittori in crisi*, Calvino, fingendo di parlare con Cassola, metterà a nudo mediante figure angosciosamente naturalistiche a lui care (la desertificazione e l'invasione delle termiti, che compaiono anche nella *Formica argentina* e nelle *Città invisibili*) il centro vuoto di questa spirale contraddittoria:

Se il cinema restringe molto il campo del romanzo non è perché in qualche modo lo valga, ma perché dove passa il cinema non può più crescere un filo d'erba. Ancora tanti scrittori insistono nello scrivere romanzi in concorrenza con i film: e non raggiungono che risultati poetici minimi. Ambienti, personaggi, situazioni che il cinema ha fatto propri non possono più essere accostati dalla letteratura: come se fossero stati rosi dall'interno dalle termiti, appena gli s'avvicina la mano non ne resta che polvere. <sup>7</sup>

Calvino attribuisce dunque al cinema, in rapporto alla letteratura, l'ambiguità contradd-



dittoria e perturbante della vitalità e dell'immediatezza: il fascino e la repulsione che il cinema esercita su di lui, sono condensati da termini come «smaccata», «altisonante», «impudica», e da folle che nelle sale «sbuffano», «sghignazzano», «ansimano».

### 1. *Calvino spettatore e critico del cinema*

Calvino ha divulgato un'immagine di sé come spettatore appassionato ma occasionale, ingenuo e dilettante. Inoltre, a rinforzo di questa tesi, ha affermato più volte che fra la sua passione per il cinema e quella per la letteratura vige un rapporto di 'successione': nell'adolescenza, dai tredici ai diciotto anni, si nutre quotidianamente di cinema e non di letteratura, e trova nei film di Hollywood degli anni Trenta la prima risposta al suo bisogno estetico primario.

[Video 1, Intervista *Italo Calvino: un uomo invisibile* Parigi, febbraio 1974: <<https://www.youtube.com/watch?v=6jdiCztTLQw>> (accessed 6 luglio 2017, dal minuto '24 al minuto'28.18)]

In seguito, la letteratura si sostituisce al cinema: in tal modo il cinema sembra caratterizzarsi nella biografia intellettuale di Calvino come un 'primo amore', una fase propeudeutica alla letteratura:

Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il Trentasei e la guerra [...]. Anni in cui il cinema è stato per me il mondo. [...] Andavo al cinema al pomeriggio, scappando di casa di nascosto, o con la scusa di andare a studiare da qualche compagno... Entrare all'ora dell'apertura mi garantiva la rara fortuna di vedere il film dal principio.<sup>8</sup>

Le predilezioni del giovane frequentatore di sale cinematografiche a Sanremo si desumono dal citatissimo scritto *Autobiografia di uno spettatore* (1974), prefazione al volume che raccoglie le sceneggiature di quattro film di Fellini, e dalle diverse risposte a questionari e interviste: esemplificative sono le *Quattro domande sul cinema italiano* (1961) e l'intervista di Lietta Tornabuoni apparsa sul quotidiano *La Stampa* il 23 agosto 1981, quando Calvino è designato presidente della giuria alla Mostra di Venezia. Si tratta di rievocazioni di un'epoca aurorale, perduta, legata a emozioni 'unidimensionali', forti e elementari (sensualità, esotismo, avventura). L'esperienza giovanile del cinema è al contempo 'miracolo' e 'inganno':

Ho pochi ricordi del muto, ma ricordo l'inizio del parlato: *Africa parla*, un documentario sulle belve feroci; o *Trader Horn*, che pure si svolgeva in Africa, ma credo che ci fossero scene di tortura inflitte dai selvaggi agli esploratori, e mia madre mi portò via, diceva che le scene impressionanti fanno male al sistema nervoso.<sup>9</sup>

[Video 2, Trailer di *Trader Horn*, regia di W.S. Van Dyke, 1931: <<https://www.youtube.com/watch?v=dxXM8M0vro8>> (accessed 6 luglio 2017)].

La mia epoca va pressappoco dai *Lancieri del Bengala* con Gary Cooper e *L'ammutinamento del Bounty* con Charles Laughton e Clark Gable, fino alla morte di Jean Harlow (che rivissi tanti anni dopo come morte di Marilyn Monroe, in un'epoca più cosciente della carica nevrotica di ogni simbolo) [...].<sup>10</sup>

[Video 3, *La tragedia del Bounty* (conosciuto anche come *Gli ammutinati del Bounty*), regia di Frank Lloyd, 1935: <<https://www.youtube.com/watch?v=KibvdBNzMZw>> (accessed 6 luglio 2017)].

Si può considerare la visione di *Trader Horn* del 1931 – esperienza filmica conturbante infantile interrotta dalla severità materna – come archetipo dell’incontro di Calvino con il cinema, avvenuto intorno ai dieci anni, nell’età ancora non «cosciente della carica nevrotica di ogni simbolo»: interamente all’insegna dell’immediatezza avventurosa, voyeuristica, esotico-erotica e dell’overdose emotivo-percettiva. *Trader Horn* è uno dei primi film sonori ricordati da Calvino, diretto da Van Dyke, il regista di *Tarzan, l’uomo scimmia* e dell’*Uomo ombra*. Si tratta della scoperta nel cuore dell’Africa nera – esemplare per la condensazione di stereotipi coloniali orientalisti e sessisti – di una bianca e bionda regina della giungla, figlia perduta di un missionario, impersonata da Edwina Booth, inselvatichita e seminuda, che frusta sadicamente i suoi sudditi neri ma poi s’innamora dell’esploratore e s’incivilisce. L’esperienza cinematografica per il giovanissimo Calvino ha dunque il carattere di un piacere ignoto: un «canto delle sirene» che agisce attraverso «le assurde voci del film, metallicamente deformate dai mezzi tecnici dell’epoca».<sup>11</sup>

Nel passare dal Calvino giovane spettatore al Calvino critico cinematografico, va detto in anteprima che sono trentasei le voci bibliografiche calviniane inerenti il cinema raccolte nell’appendice del volume *L’avventura di uno spettatore*: si tratta soprattutto di reportage sui set o di riflessioni come giurato o, ancora, di risposte a inchieste.

I primi resoconti risalgono agli anni Quaranta, scritti per l’edizione piemontese dell’*Unità*. Calvino è attento alle scazzottature degli attori, alle bellezze delle star. Uno dei primi articoli è il reportage da Lignana, nel vercellese, sul set di *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, alla fine degli anni ’40. Lo scritto dal titolo *Tra i pioppi della risaia la «cinecittà» delle mondine*, del 14 luglio 1948, descrive la bellezza trionfale di Silvana Mangano nei panni della mondina che balla il *boogie woogie* e che mastica *chewing gum*: nuova versione italiana del *sex appeal* americano.

[Video 4, *Riso amaro*, Giuseppe De Santis, 1949: <<https://www.youtube.com/watch?v=TqdPPNCQ7tc>> (accessed 6 luglio 2017)]

Lo sguardo di Calvino sul cinema è, dunque, al contempo voyeuristico e antropologico: quando per *Il Contemporaneo*, nell’aprile 1954, curerà una nuova corrispondenza (*La televisione in risaia*) dal medesimo paese in cui è stato girato *Riso amaro*, noterà come dopo un solo quinquennio stia subentrando ovunque la televisione, modificando a fondo le abitudini della vita associata, e le famiglie, nei luoghi della Mangano, non si riuniscono più nelle stalle ma nei bar o al circolo Enal.

I testi calviniani sul cinema divengono più numerosi tra gli anni Cinquanta e Sessanta, pubblicati soprattutto su *Cinema Nuovo*, la rivista di Aristarco. Il primo di questi scritti appare il primo maggio 1953 come contributo al dibattito su *Realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, nel corso del quale erano intervenuti anche Alvaro, Carlo Bo, Vittorini e Sereni. La riflessione di Calvino si sposta ora dal cinema americano a quello francese e italiano ma il segno lasciato dalla fase aurorale hollywoodiana della sua esperienza primaria di spettatore è rimasto indelebile e produce una nostalgia che sembra del tutto atipica e inattesa in un dibattito degli anni Cinquanta sul realismo:

A me il cinema quando assomiglia alla letteratura dà fastidio; e la letteratura quando assomiglia al cinema anche. [...] Il mio cinema ideale resta – forse perché mi ha nutrito quotidianamente per tanti anni della mia adolescenza – quello americano dell’anteguerra, col suo catalogo di divi-personaggi, di convenzioni-situazioni, che





corrispondono ad altrettante realtà o ad altrettante ipocrisie anch'esse storicamente reali e importanti; quei film mi divertivo a vederli, e mi divertivo ancor di più a rifletterci sopra, a smontarli, a demolirli [...] cosicché anche quelli brutti erano interessanti e istruttivi. [...] il film non è più quello strano fiore d'una pianta spuria e contaminata, con radici che vengono su dal circo equestre, dal castello dei misteri, dalle cartoline al bromo, dai tabelloni dei cantastorie. Ed è un fatto che io mi diverto meno.<sup>12</sup>

Di grande interesse qui è l'attenzione precoce, modellata dai film americani, sia per le forme semplici dei dispositivi narratologici (più 'divertenti' dei film neorealisti) che possono essere decostruiti nei loro elementi di base, che per quella fruizione spettacolare che imparenta il film ad altre forme di arte popolare.

Qualcosa, tuttavia, sembra mutare radicalmente negli anni del Miracolo economico, quando Calvino tenta di individuare una forma e una poetica filmica più congeniali al se stesso adulto e scrittore: rispondendo con altri scrittori (tra cui Aneschi, Ferrata, Pasolini, Fortini, Soldati) alle *Quattro domande* poste da *Cinema Nuovo*, Calvino infatti passa in rassegna i tre grandi capolavori italiani apparsi nel 1960: *L'avventura* di Antonioni, *La dolce vita* di Fellini e *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti. I tre film per lui rappresentano «tre possibilità attuali di metodo d'espressione».<sup>13</sup> Dei tre, predilige nettamente la via di Antonioni, «la ricerca dei rapporti meno palesi tra gli esseri umani, tra le azioni, tra le parole, tra le cose».<sup>14</sup> Calvino infatti difende strenuamente *L'avventura* di Antonioni dal giudizio di Aristarco che iscrive il film nelle coordinate critiche e valutative tipiche del marxismo degli anni Cinquanta, riconducendolo all'«esistenzialismo» e all'«avanguardia decadente».

La parola chiave stessa 'Avventura' in Calvino in questo scritto ha mutato, tramite Antonioni, il suo significato: non allude più al modo avventuroso-esotico di *Tarzan* o dei *Lanceri del Bengala* ed è divenuta un'ambigua occasione, un labirinto del desiderio e un geometrico groviglio da interpretare. I personaggi (Anna-Lea Massari, Claudia-Monica Vitti e l'architetto Sandro-Gabriele Ferzetti) vicini agli eroi calviniani della *Speculazione edilizia* o della *Giornata d'uno scrutatore*, l'ellissi narrativa rappresentata dalla scomparsa di Anna, i «rapporti meno palesi tra esseri umani, tra le azioni, tra parole, tra le cose»;<sup>15</sup> il paesaggio lunare delle Eolie che contiene la cifra del film, l'evanescenza della figura umana, la sua sparizione nel paesaggio, amplificate in Antonioni attraverso la precisione di alcune dissolvenze incrociate, sembrano davvero elementi comparabili o compatibili con la ricerca letteraria di Calvino, specie dalle *Cosmicomiche* in poi.

[Video 5, *L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960: <<https://www.youtube.com/watch?v=gjPQfw1Yaw4>> (accessed 6 luglio 2017)].

Eppure, questa forte intuizione è destinata a non aver corso: nel medesimo scritto, Calvino subito dopo aver valorizzato Antonioni si accanisce, con una serie di negazioni, a allontanare tra loro cinema e letteratura: «Raccontare in letteratura e raccontare in cinema sono operazioni che non hanno nulla in comune».<sup>16</sup> Una negazione perentoria che manterrà fino alla fine della sua vita: «Credo di non aver mai letto storie del cinema né testi di teorica cinematografica»; fino alla paradossale asserzione: «Per orientarmi mi basta la pubblicità».<sup>17</sup>

## 2. Calvino scrittore e il cinema

Questo cocciuto divorzio fra scrittura e cinema può sembrare davvero imprevisto e

stravagante poiché, come è noto, Calvino è uno scrittore così eminentemente visivo che la sua vocazione scopica culmina in prose, come quelle di *Palomar*, interamente descrivibili come esplorazioni del mondo attraverso il senso della vista.

Se sembra mancare al Calvino spettatore una possibilità di dialogo, di comparazione e di mediazione tra i due poli opposti, del cinema e della letteratura, che si succedono nella sua esperienza, ci si può chiedere cosa accada a proposito del 'tema' cinema nella sua scrittura letteraria.

Il lavoro critico più noto sulla 'visibilità' calviniana è quello di Belpoliti, *L'occhio di Calvino* (1996). Ed è assai sintomatico che nel terzo capitolo dal titolo *Occhio all'opera* – in cui Belpoliti intende ripercorrere l'interesse di Calvino per l'arte, la fotografia, la pittura e il cinema – vi siano paragrafi dal titolo *Fotografia, Pittura e Collezione* e il cinema sia invece assente.

In effetti sono pochissimi i testi d'invenzione di Calvino in cui è tematizzato direttamente il cinema. L'esperienza del cinema compare come tema nella novella del ciclo di Marcovaldo che, secondo Maria Corti, divide esemplarmente la prima dalla seconda serie della raccolta: *La fermata sbagliata*. Al ciclo di Marcovaldo Calvino ha dedicato due serie di racconti: la prima, costituita da dieci testi, è uscita nel 1958; successivamente, nel 1963, Calvino ha raccolto in un unico volume, col titolo *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* venti novelle, composte in anni diversi.

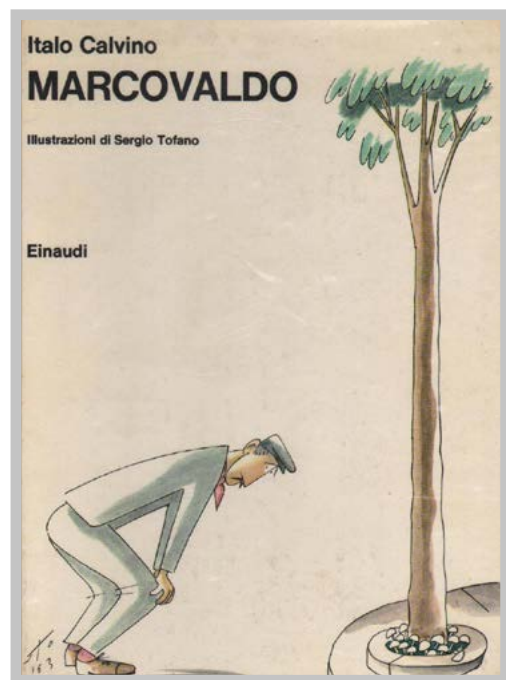
Le prime dieci novelle di *Marcovaldo* sono state scritte tra il 1952 e il 1956, dunque negli anni che precedono il Miracolo economico; mentre la raccolta del 1963 invece comprende altri dieci testi interni alla piena modernizzazione italiana, con la rappresentazione dei media, della pubblicità e della cultura dei consumi.

Maria Corti ha studiato le strutture narrative di *Marcovaldo*, analizzando la prima raccolta e confrontandola con quella uscita nel 1963.<sup>18</sup> Ha rilevato in tal modo che nella prima raccolta la struttura portante è quella dei cicli stagionali secondo uno schema fisso e che le cose cambiano nella seconda raccolta, dove lo schema è più complesso. Subentrano macrosequenze autonome in cui prevale il movimento dal reale al surreale. Al centro delle novelle non è più, insomma, il contrasto binario città-natura ma la trasfigurazione surreale di elementi tecnologici o consumistici: la città vuota d'agosto, il carrello del supermarket, i buoni pubblicitari, i mezzi pubblici e, appunto, il cinema.

Per Maria Corti, la raccolta *Marcovaldo* non risulta omogenea e non ha l'organicità di un macrotesto: nei racconti più tardi naturale e artificiale si mescolano, si confondono, si scambiano le parti, il cielo stellato visto dall'abbaino è diviso tra l'immagine della luce lunare e quella della scritta pubblicitaria Gnac, le campagne di lancio dei detersivi a base di campioni-omaggio finiscono con l'invasione di una schiuma iridescente, indistinguibile dalle nuvole.

Si legge nell'incipit del racconto che ha per oggetto il cinema:

Per chi ha in uggia la casa inospitale, il rifugio preferito nelle serate fredde è sem-





pre il cinema. La passione di Marcovaldo erano i film a colori, sullo schermo grande che permette d'abbracciare i più vasti orizzonti: praterie, montagne rocciose, foreste equatoriali, isole dove si vive contornati di fiori. Vede il film due volte, usciva solo quando il cinema chiudeva; e col pensiero continuava ad abitare quei paesaggi e a respirare quei colori. [...] Quella sera, il film che aveva visto si svolgeva nelle foreste dell'India: dal sottobosco paludoso s'alzavano nuvole di vapori, e i serpenti salivano per le liane e s'arrampicavano alle statue d'antichi templi inghiottiti dalla giungla. All'uscita del cinema, aperse gli occhi sulla via, tornò a chiuderli, a riaprirli: non vedeva niente. Assolutamente niente. [...] Venne il tram, evanescente come un fantasma, scampanellando lentamente; le cose esistevano appena quel tanto che basta; per Marcovaldo quella sera lo stare in fondo al tram, voltando la schiena agli altri passeggeri, fissando fuori dai vetri la notte vuota, attraversata solo da indistinte presenze luminose e da qualche ombra più nera del buio, era la situazione perfetta per sognare a occhi aperti, per proiettare davanti a sé dovunque andasse un film ininterrotto su uno schermo sconfinato.<sup>19</sup>

Maria Corti schematizza così *La fermata sbagliata*, racconto a suo giudizio esemplare del cambiamento tra le due parti della raccolta: Marcovaldo vede al cinema un film che si svolge nelle foreste dell'India; esce, c'è nebbia fitta; può riempire il vuoto visivo con le immagini del film (India, Gange giungla); sale in tram e a causa del sogno cinematografico a occhi aperti, sbaglia fermata; vaga disorientato, entra in un'osteria, beve; esce con la carica fantastica accresciuta dal vino; sale su un muro dall'orlo largo e illuminato; a zig zag continua a camminare su un prato con luci basse e su una grande strada asfaltata; sale su quello che crede un autobus dai morbidi sedili e chiede se ferma in via Pancranzietti; si sente rispondere che è in volo per Bombay; intorno sui sedili vede indiani col turbante; l'aereo vola oltre la nebbia.

Il cinema ha dunque messo nei guai Marcovaldo quasi quanto Von Aschenbach. È la vocazione a mantenere in vita l'illusione dei più «vasti orizzonti», creata dalla visione del film («praterie, isole, foreste equatoriali, isole dove si vive coronati di fiori») che, trasfigurando la città in una immaginaria Calcutta, crea desideri e disorientamento nel pulviscolo lattiginoso della nebbia. L'evasione al cinema sfocia in uno smarrimento fra luci e segni sconosciuti e infine in un viaggio aereo surreale – che si sostituisce al sogno – verso la vera Calcutta.

Si chiede Maria Corti: «Ma è partito Marcovaldo? E che gli succederà? O il suo aereo è una grande allegoria? O è un sottile gioco nel disegno di una favola? Il finale polisemico è proprio tipico degli ultimi racconti della raccolta».

Una risposta ai quesiti interpretativi riguardanti la novella di Calvino che narra l'esperienza cinematografica, può venire da uno scritto dello stesso Calvino: la sua famosa lettura di *Forse un mattino andando* di Montale; lettura che intercetta il tema cinematografico e si lascia interpretare come un testo programmatico di autocoscienza e di poetica.

*Forse un mattino* interessa Calvino perché è un «osso di seppia» privo di oggetti (come la notte lattiginosa in cui si perde Marcovaldo), «priva di un paesaggio determinato» ed è una «poesia d'immaginazione e di pensiero astratti, come raramente in Montale». <sup>20</sup> Secondo Calvino è questa la prima volta che un poeta italiano utilizza il termine «schermo» in senso cinematografico:

La ricostruzione del mondo avviene «come su uno schermo» e qui la metafora non può che richiamare il cinema. La nostra tradizione poetica ha abitualmente usato la parola «schermo» nel significato di «riparo-occultamento» o di «diaframma», e se



volessimo azzardarci ad affermare che questa è la prima volta che un poeta italiano usa «schermo» nel senso di «superficie su cui si proiettano immagini», credo che il rischio d'errore non sarebbe molto alto. Questa poesia (databile tra il 1921 e il 1925) appartiene chiaramente all'era del cinema, in cui il mondo corre davanti a noi come ombre d'una pellicola, alberi case colli si stendono su una tela di fondo bidimensionale, la rapidità del loro apparire («di gitto») e l'enumerazione evocano una successione d'immagini in movimento. Che siano immagini proiettate non è detto, il loro «accamparsi» (mettersi in campo, occupare un campo, ecco il campo visivo chiamato direttamente in causa) potrebbe anche non rimandare a una fonte o matrice dell'immagine, scaturire direttamente dallo schermo (come abbiamo visto avvenire dallo specchio), ma anche l'illusione dello spettatore al cinema è che le immagini vengano dallo schermo. L'illusione del mondo veniva tradizionalmente resa da poeti e drammaturghi con metafore teatrali; il nostro secolo sostituisce al mondo come teatro il mondo come cinematografo, vorticare d'immagini su una tela bianca.<sup>21</sup>

Calvino utilizza la fenomenologia della percezione, nel senso di Merleau-Ponty e della descrizione husserliana, per dar conto del barcollare senza punti di riferimento in Montale:

Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione* ha pagine molto belle sui casi in cui l'esperienza soggettiva dello spazio si separa dall'esperienza del mondo oggettivo (nel buio della notte, nel sogno, sotto l'influsso della droga, nella schizofrenia, etc.). Questa poesia potrebbe figurare nell'esemplificazione di Merleau-Ponty: lo spazio si distingue dal mondo e s'impone in quanto tale, vuoto e senza limiti. La scoperta è salutata dal poeta con favore, come «miracolo», come acquisizione di verità contrapposta all'«inganno consueto», ma anche sofferta come vertigine spaventosa: «con un terrore di ubriaco». Neanche «l'aria di vetro» sostiene più i passi dell'uomo; l'avvio librato dell'«andando», dopo il rapido volteggio, si risolve in un barcollare senza più punti di riferimento.<sup>22</sup>

Anche la scrittura di Calvino tende all'astrazione, persegue una stilizzazione della precisione concretamente percettiva: strenuo esercizio di stile che cerca, in virtù di un referente visivo, un'invenzione formale. Davanti alla materialità caotica Calvino reagisce purificando la propria prosa, prosciugando guazzabugli e labirinti. Se la scrittura di Gadda, ad esempio, come il cinema, è per Calvino un caravanserraglio, un calderone, un caos, un labirinto, un inganno, l'attitudine descrittiva e l'interesse per lo spazio e la sua percezione accomunano invece Calvino a Perec: lo sguardo dei due scrittori rallenta per permettere una messa a fuoco progressiva dei dettagli. La vista è per Calvino il senso galileiano della distanza critica che percependo le superfici delle cose si identifica con la conoscenza intellettuale.

Questo progetto – che è sensato pensare abbia, per ipotesi, la sua lontana origine reattiva nell'esperienza adolescente e voyeuristica di spettatore cinematografico – trova un suo estremo compimento in *Palomar*, uscito nel 1983, il cui titolo rinvia al telescopio di San Diego, all'epoca il più potente del mondo. L'immagine scelta da Calvino per la copertina della prima edizione riproduce *Il disegnatore con donna sdraiata* (1525), una xilografia di Albrecht Dürer.

Il disegnatore osserva la modella nuda attraverso un oculare e una griglia a quadretti che gli permette di delimitarne e geometrizzarne i dettagli in modo sistematico, analitico e preciso; deve riportare ogni porzione dell'immagine vista dall'oculare regolabile sul suo foglio munito di griglia quadrettata. Allude non tanto all'imitazione di una realtà visiva,





ma a una sua mediata rielaborazione concettuale con strumenti ottici.

Quando il signor Palomar decide di osservare un oggetto o un fenomeno che ha davanti agli occhi, pur nella sua distratta miopia, congettura metodi, traccia confini e dispone limiti. Così nel descrivere a esempio un'onda, cerca di isolare un dettaglio nella caotica realtà, lo scompone nei suoi minimi termini, per imporre le regole dell'ordine al regno dell'entropia o dell'incoerenza:

Un po' miope, distratto, introverso, egli non sembra rientrare per temperamento in quel tipo umano che viene di solito definito un osservatore. Eppure gli è sempre successo che certe cose – un muro di pietre, un guscio di conchiglia, una foglia, una teiera, – gli si presentino come chiedendogli un'attenzione minuziosa e prolungata: egli si mette ad osservarle quasi senza rendersene conto e il suo sguardo comincia a percorrere tutti i dettagli, e non riesce più a staccarsene. [...] presto s'accorge che sta guastando tutto, come sempre quando egli mette di mezzo il proprio io e tutti i problemi che ha col proprio io.

Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano? [...] Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? [...] Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar.<sup>23</sup>

Come ha notato Gianni Celati, in *Palomar* la ricerca di Calvino approda a un'istanza di abbandono, a un congedo rispetto alla possibilità di padroneggiare l'esperienza.<sup>24</sup> La pedagogia dell'immaginazione e il controllo della visione, propugnati nelle *Lezioni americane* davanti al diluvio postmoderno delle immagini, possono avere in tal modo la loro lontana origine in un'esperienza delle immagini protomoderna, ancora rozza ma già immersiva e totalizzante: le incursioni al cinema a Sanremo nell'adolescenza:

[...] quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare «civiltà dell'immagine»? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? [...] Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente «icastica».<sup>25</sup>

Che questo programma pedagogico, capitale per capire Calvino, e da lui perseguito in misura crescente specie in *Palomar*, riceva proprio dall'esperienza primigenia del cinema la sua spinta archimedea, viene confermato dalla consonanza tra questa pagina delle *Lezioni* e quella relativa a *Forse un mattino andando* di Montale che tratta come omologhi lo schermo (cinematografico) e l'esperienza del nulla:

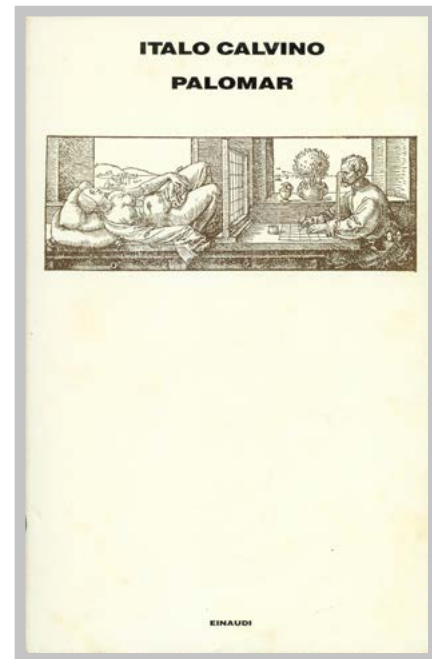
Non è una indeterminata sensazione di dissoluzione: è la costruzione d'un modello conoscitivo che non è facile da smentire e che può coesistere in noi con altri modelli più o meno empirici. L'ipotesi può essere enunciata in termini molto semplici e rigorosi: data la bipartizione dello spazio che ci circonda in un campo visuale davanti ai nostri occhi e un campo invisibile alle nostre spalle, si definisce il primo come schermo d'inganni e il secondo come un vuoto che è la vera sostanza del mondo.<sup>26</sup>

Il cinema per Calvino è uno «schermo d'inganni», (montalianamente, un inganno con-

sueto) un fluire seducente, rumoroso e ingombrante di immagini in movimento, una calamita divertente e pericolosa, che colonizza l'immagine-percezione, e non va mai oltre il grado zero di ogni immagine cinematografica, come risposta allo stimolo senso-motorio elementare fatto di azioni concatenate in una trama: grossomodo quello che per il Deleuze dell'*Immagine-movimento* (1983) e dell'*Immagine-tempo* (1985) è il 'cinema classico'. Nonostante le acute osservazioni su *L'avventura* di Antonioni, non sa teorizzare il 'cinema moderno' con il suo proliferare di specchi, di doppi, di personaggi riflessivi più che attivi.

Riconosciamo in filigrana in Von Aschenbach personaggio dell'apologo calviniano che muore un'altra volta al Lido di Venezia osservando un seno, in Marcovaldo spaesato nella nebbia che s'imbarca senza volerlo in un aereo, in Palomar (anch'egli oculato osservatore di seni) che impara a desoggettivare il proprio sguardo per geometrizzare il mondo, una medesima esperienza della modernità.

La scrittura visiva calviniana esige la messa in forma in un sistema di segni diverso dal cinema per fermare, fissare, simulare il piano percettivo: vuole che questi segni si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile. Avverte nello schermo d'inganni, tanto amato da ragazzino un'irrealtà 'immediata, smaccata, altisonante, impudica'. Ciò che questo doppio legame suggerisce riguardo al dialogo fra letteratura e cinema nel Novecento, e riguardo all'attuale rapporto fra scrittura e cultura visiva e intermediale, resta ancora da dire e di certo sfugge alle possibilità di chi scrive. Quanto a Calvino, pare costituisca una non secondaria ragione del suo 'pathos della distanza', della sua mediata e meditata 'registrazione del visibile'.



<sup>1</sup> Per quest'ultimo aspetto si rinvia a V. SANTORO, *Calvino e il cinema*, Macerata, Quodlibet, 2011 e alla dettagliata filmografia calviniana presente in L. PELLIZZARI (a cura di), *L'avventura di uno spettatore. Calvino e il cinema*, Bergamo, Lubrina Editore, 1990.

<sup>2</sup> I. CALVINO, 'La noia a Venezia', *Cinema Nuovo*, IV, 65, 25 agosto 1955, pp. 133-134, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1907.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Ivi, p. 1908.

<sup>5</sup> Ivi, p. 1907.

<sup>6</sup> Ivi, p. 1908.

<sup>7</sup> I. CALVINO, 'Dialogo di due scrittori in crisi', in *Una pietra sopra* (1980), ora in Id., *Saggi 1945-1985*, p. 87. Si ricorda che tra il 1955 e il 1961 si è consumata anche la storia d'amore di Calvino con Elsa De Giorgi, attrice del cinema già negli anni Trenta, testimoniata da un carteggio che Maria Corti (in *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997) ha definito il più bell'epistolario d'amore del Novecento. Senza in alcun modo dare spazio a una critica biografica o peggio scandalistica, si ricorre a questa nota biografica solo per dare l'idea della forza di seduzione che Calvino avverte nel cinema e per dar conto di una polarità attrattiva e respingente.

<sup>8</sup> I. CALVINO, 'Calvino: il cinema inesistente', intervista a cura di L. Tornabuoni, *La Stampa*, 23 agosto 1981.

<sup>9</sup> *Ibidem*.



- <sup>10</sup>I. CALVINO, 'Autobiografia di uno spettatore', prefazione a F. FELLINI, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1974, ora in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 1994, vol. III, p. 33.
- <sup>11</sup>M. PALUMBO, "Quell'altro mondo che era il mondo". Calvino e il cinema', *Italies*, 16, 2012, p. 32.
- <sup>12</sup>I. CALVINO, 'Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa', *Cinema Nuovo*, II, 10, 1 maggio 1953, p. 262, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, p. 1888.
- <sup>13</sup>I. CALVINO, Quattro domande sul cinema italiano, *Cinema Nuovo*, X, 141, gennaio-febbraio 1961, pp. 32-35, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, p. 1924.
- <sup>14</sup>*Ibidem*.
- <sup>15</sup>*Ibidem*.
- <sup>16</sup>I. CALVINO, 'Quattro domande sul cinema italiano', *Cinema Nuovo*, X, 141, gennaio-febbraio 1961, pp. 32-35, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, p. 1926.
- <sup>17</sup>I. CALVINO, 'Calvino: il cinema inesistente', intervista a cura di L. Tornabuoni.
- <sup>18</sup>M. CORTI, 'Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo', in EAD., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200.
- <sup>19</sup>I. CALVINO, 'La fermata sbagliata', in *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963), ora in ID. *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, p. 1123.
- <sup>20</sup>I. CALVINO, '«Forse un mattino andando»', in *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 35-45, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, p. 1180.
- <sup>21</sup>Ivi, p. 1188.
- <sup>22</sup>Ivi, pp. 1182-1183.
- <sup>23</sup>I. CALVINO, *Palomar* (1983), ora in ID. *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori, vol. II, 1992, pp. 968-969.
- <sup>24</sup>G. CELATI, 'Palomar nella prosa del mondo', in *Nuova corrente*, 34, luglio-dicembre 1987, pp. 227-242.
- <sup>25</sup>I. CALVINO, *Lezioni americane* (1988), ora in ID., *Saggi 1945-1985*, p. 707-708.
- <sup>26</sup>I. CALVINO, '«Forse un mattino andando»', ora in ID., *Saggi 1945-1985*, p. 1184.



ELENA PORCIANI

*Un corpo dell'altro mondo.  
Appunti su disfacimenti corporei, popular music e Tommaso Pincio*

This essay tackles the representation of popstars' undone body through a case study of *Un amore dell'altro mondo* by Tommaso Pincio (2002). The first section outlines three modes of the undoing of the popstar body: 1. as a physical metamorphosis due to an excessive lifestyle; 2. as a deconstruction of gender stereotypes that implies post-human meanings; 3. as an effect of punk anarchy. The second section concisely discusses the thematic network (production, reception, quotation) that underlies the representation of popular music in the narrative fiction of the last sixty years. Finally, the third section analyses Pincio's bio-fiction on Kurt Cobain; in particular, this section aims to pinpoint how Pincio refers to *The Invasion of Body Snatchers* by Don Siegel in order to represent the undoing of Cobain's mind and body through his alien double.

### 1. Corpi celebri in disfacimento

Vorrei prendere le mosse, in queste pagine che precludono a un lavoro più sistematico sulla rappresentazione della *popular music* nella narrativa degli ultimi sessanta anni,<sup>1</sup> da un curioso progetto che ha visto recentemente coinvolto uno dei protagonisti più longevi della storia della *popular music*. Il primo marzo del 2016 i siti dei principali quotidiani italiani riportavano la notizia che alcuni giorni prima il quasi settantenne Iggy Pop era stato invitato a posare nudo dalla New York Academy of Art nell'ambito del



*Iggy Pop Life Class, New York Academy of Art, 21.2.2016*

progetto *Iggy Pop Life Class*. Secondo l'ideatore dell'iniziativa, l'artista britannico Jeremy Deller, Iggy Pop era «il perfetto soggetto per questo tipo di lezione, il suo corpo è fondamentale per la comprensione della musica rock e del suo ruolo all'interno della cultura americana. Il suo corpo ne ha passate tante. È giusto che sia documentato a dovere».<sup>2</sup> In effetti, dagli esordi nel 1968 con la band di garage rock degli Stooges alla collaborazione berlinese con il coetaneo David Bowie nella seconda metà degli anni Settanta, dalla reinvenzione pop-punk di quel periodo al successo altalenante dei decenni successivi, Iggy Pop si è costantemente spinto al di là del senso del limite conducendo una vita imperniata sulla mitopoiesi *maudite* della triade sesso, droga e rock'n'roll. Per questo, si può affermare che sul suo corpo di guitto rugoso segnato dalla tossicodipendenza e dagli eccessi sia scritta la storia della più provocatoria e controcorrente *popular music* degli ultimi cinquanta anni.



Da questo punto di vista, il corpo disfatto di Iggy Pop assomiglia a quello più *mainstream* di Keith Richards o, per fare un esempio femminile, di Marianne Faithfull, approdati alla giovinezza negli anni Sessanta e di quel decennio adesso incarnanti – letteralmente – il residuo corporeo di uno stile di vita sregolato ed *ex lege*. Nel caso dell'artista statunitense, però, a questo primo tipo di disfacimento, che potremmo chiamare semiotico nella misura in cui il corpo reca impressi su di sé i segni di una vita musicale vissuta pericolosamente, si abbina, per dirla con Judith Butler, un più specifico significato *queer* del 'disfare' il corpo. Con la sua dirompente e frenetica fisicità di animale da



Iggy Pop and The Stooges, *Raw Power* (1973), foto di Mick Rock

palcoscenico, Iggy Pop ha infatti inscenato nelle sue performance un disfacimento degli stereotipi di genere persino più ruvido e selvaggio di quello del giovane Mick Jagger, il cui sfrontato *sex appeal* era l'esito di un'androginità fuori dell'ordinario.

La copertina di *Raw Power* (1973), firmata da Mick Rock, il fotografo per eccellenza del *rok system* degli anni Settanta, testimonia anche della contiguità di Iggy Pop con il glam rock. Se nemmeno il rock più classico, a partire dall'estetica dei capelloni, è stato esente dall'ospitare forme di infrazione degli stereotipi di genere – si pensi a Robert Plant, che al riccioluto look angelico nel corpo satanico dei Led Zeppelin univa una voce negli acuti al limite dello stridulo –, il glam rock è stato il primo movimento musicale a proporre nel suo insieme una programmatica enfasi su una parodistica decostruzione dei generi. Con le loro *paillettes* e zeppe, oltre che con la loro musica, artisti del calibro di Marc Bolan, dei primi Roxy Music, delle New York Dolls, hanno dato una scossa al perbenismo e influenzato anche fenomeni più locali come, da noi, il Renato Zero delle origini; tuttavia, per la sua caratura di artista totale – cantante, musicista, performer, ma anche autore, produttore e mentore di altri artisti – la figura più rappresentativa del glam rock rimane senz'altro il David Bowie del periodo di *The Rise and the Fall of Ziggy Stardust* e *Aladdin Sane* (1972-1973), che perfeziona la svolta *queer* aperta nel 1970 da *The Man Who Sold The World* e consolidata dall'ambivalente *coming out*, rapidamente ritratto, affidato al «Melody Maker» del 22 gennaio 1972.<sup>3</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=sI66hcu9fIs>

Con Ziggy Stardust la decostruzione di genere procede di pari passo con la creazione di un corpo alieno, proveniente, come recita *Starman*, dallo spazio, in linea con quella passione per la fantascienza espressa già in brani come *Space Oddity* (1969) e *Life on Mars* (1971). Il contributo di Bowie al disfacimento del corpo della *celebrity* musicale non si esaurisce, tuttavia, in questa dimensione di *queer* fantascientifico; abbandonato definitivamente il personaggio di Ziggy e licenziati gli Spiders from Mars che l'avevano accompagnato, nel 1974 con *Diamond Dogs* l'artista aggiunge alle metamorfosi del corpo pop un'addizionale

variante postumana, come si nota già dalla copertina di Guy Peellaert, che lo ritrae nell'inquietante forma di uomo-cane. *Diamond Dogs* è infatti un *concept album* incentrato su una distopia post-apocalittica a metà tra Burroughs e Orwell in cui, nella canzone che dà il titolo al disco, feroci *peoploids* mutanti assaltano gli ultimi umani rimasti sulla faccia della Terra.<sup>4</sup>



David Bowie, *Diamond Dogs* (1974), opera di Guy Peellaert

La figura di Bowie, di cui si ricorda qui solo lo spaccato più *glitter* di una vulcanica carriera cinquantennale, si pone al crocevia delle varianti del disfacimento del corpo celebre anche per la sua capacità di coniugare *mainstream* e *indie*. Prima ancora di collaborare con Iggy Pop, l'artista londinese lanciò la carriera solista di Lou Reed producendo nel 1972 *Transformer*, un album

cruciale non solo nella storia generale della *popular music*, ma anche più precipuamente, come già suggerisce il titolo, in quella *queer*. Oltre ai testi dell'album, incentrati su temi scomodi, specie quarantacinque anni fa, quali sesso, droga, prostituzione, transgenderismo, è particolarmente provocatoria la copertina: l'immagine della facciata anteriore, ancora firmata da Mick Rock, mostra l'artista pesantemente truccato mentre sul retro sono ritratti un travestito e un uomo dall'evidente erezione – forse simulata con una banana –, il cui look rimanda a un certo immaginario omosessuale alla *Scorpio Rising* di Kenneth Anger (1963).



Lou Reed, *Transformer* (1972), foto di Mick Rock

Con Lou Reed, così come con Iggy Pop, ci si muove in una sfera di produzione musicale che si intreccia col *mainstream* senza aderirgli del tutto. Per tale ragione, oltre che per il loro innovativo stile musicale, questi artisti rappresentano un ottimo anello di congiunzione con il fenomeno che dal 1976 avrebbe segnato in maniera irreversibile, anche al di là del suo esaurirsi come (non) genere musicale, la storia della *popular music*: il punk, di cui

specialmente gli Stooges sono considerati precursori. In questo ambito il disfacimento del corpo dell'artista musicale muta ancora: non ci sono più né il gusto lussuoso della vita eccessiva e anticonformista né l'attacco parodistico alle coordinate di genere, ma si prende di mira l'intero sistema (ri)produttivo. A posteriori, si può riconoscere una vena postumana nel rigettare frontalmente i presupposti della società borghese: le creste, le borchie, gli anfibi, il trucco pesante, gli spilloni infilati nella pelle, nonché gli scambi di sputi tra musicisti e pubblico durante i concerti, avviano un nuovo tipo di performance corporea che radicalizza il rifiuto della (ri)produttività capitalistica ed eteronormativa. 'Punk' finisce così per indicare non solo il fenomeno musicale e culturale della seconda metà degli anni Settanta, ma anche un atteggiamento ribelle e anarchico, persino autodistruttivo, che arriva sino a Kurt Cobain, il leader dei Nirvana, che si tolse la vita nel 1994 all'età di ventisette anni.

O, perlomeno, nell'immaginario collettivo un simile atteggiamento costituisce il segno di riconoscimento più marcato della personalità disturbata di Cobain, come



Kurt Cobain, foto di Youri Lenquette

suggeriscono alcune parole che Tommaso Pincio gli mette in bocca in *Un amore dell'altro mondo*: «Te l'ho detto. Il punk. Il ponte, i pesci velenosi, la notte. Che sistema vuoi che ci sia? Te ne vai a morire affanculo. Questo è il sistema» (p. 49).

## 2. Il romanzo della popstar

La citazione dal testo di Pincio ci conduce alla questione della rappresentazione della *popular music* nella narrativa degli ultimi sessanta anni: al fatto che, a partire dagli adolescenti rock'n'roll che si producono in iperbolici atti di vandalismo in una celebre pagina di *Naked Lunch* di William Burroughs (1959), nei decenni successivi si è assistito a una pressoché inarrestabile invasione di cantanti, canzoni e musicofilia varia nei romanzi e racconti contemporanei. Più in dettaglio, si può parlare dell'affermazione di tre macrocostanti tematiche: produzione, nel caso di testi incentrati su musicisti e cantanti, famosi o debuttanti; ricezione, riguardo a situazioni tipiche dell'ascolto, individuale o collettivo, domestico o *on the road*, affidato a un dispositivo vintage o a un'apparecchiatura *hi-fi*; citazione, quando narratori e/o personaggi citano titoli e parole di canzoni.





Sul versante della produzione che qui più ci interessa, un filone ben riconoscibile è costituito dal romanzo della popstar, incentrato su un personaggio la cui caratterizzazione si ispira alle *celebrities* della musica. Per quanto con questo sottogenere si siano esercitate firme di varia caratura che vanno dalla Jackie Collins di *Rock Star* (1988) al Salman Rushdie di *The Ground Beneath Her Feet* (1999), e non siano mancate incursioni nella *biofiction*, come in *Sway* (2009) di Zachary Lazar, con protagonisti i Rolling Stones, il già menzionato Kenneth Anger e la Manson Family, il titolo tuttora insuperato rimane *Great Jones Street* di Don DeLillo (1973). Protagonista è un rocker in crisi di nome Bucky Wunderlick, la cui surreale vicenda adombra i tormenti del giovane Bob Dylan: come già suggerisce il folgorante *incipit* – «La celebrità esige ogni eccesso» –,<sup>5</sup> DeLillo riesce a unire mirabilmente la critica agli ingranaggi commerciali della *popular music* con la rappresentazione dei suoi aspetti più creativi e contro-culturali, non tralasciando di riservare una speciale attenzione alla questione del disfacimento dei corpi, osservati sia nelle reazioni sensoriali alla musica e alle droghe che nella ricerca di una (ironica) regressione all'innocenza perduta.<sup>6</sup>

Per quanto si tratti di un fenomeno che ha preso le mosse nella letteratura anglosassone, ben presto anche la letteratura italiana ne è stata coinvolta. I primi segni di interesse verso quella che per molto tempo è stata chiamata 'musica leggera' si riscontrano già tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta: nei romanzi romani di Pasolini i ragazzi della periferia cantano le canzoni di Claudio Villa mentre nella sceneggiatura *La nebbiosa* del 1959 i *teddy boys* milanesi amano il rock; tra i personaggi del *Ponte della Ghisolfa* (1958) di Testori troviamo anche un cantante soprannominato Sinatra; in *Una questione privata* (1963) di Fenoglio il protagonista Milton ricorda di aver passato giornate ad ascoltare sul grammofono *Over the Rainbow* insieme all'amata Fulvia; Arbasino dedica una sequenza del funambolico *Fratelli d'Italia* (1963) alla descrizione dell'incipiente fenomeno dei cantautori. A lungo, però, sembra essere rimasto prevalente tra gli scrittori un atteggiamento di sospetto che, senza veramente soffermarsi a esplorare le differenze di genere o motivazione artistica, prendeva di mira sia le melodie orecchiabili dai testi d'amore scontati e convenzionali che il nuovo rock di ispirazione americana. Al riguardo è emblematico il volume *Le canzoni della cattiva coscienza* del 1964, redatto dai principali animatori del Cantacronache.<sup>7</sup> Nonostante la prefazione di Umberto Eco mirasse a cogliere con equilibrio il nuovo valore socioculturale della musica di massa, da parte di Michele Luciano Straniero, Emilio Jona, Sergio Liberovici e Giorgio De Maria «la condanna dell'ottusità del rock, dell'umiliazione inflitta dal terzinato alle melodie, di canzoni come *Arrivederci* o *Il nostro concerto*, ree di condividere con altre manifestamente banali tratti musicali discutibili (messi in risalto da un'analisi frettolosa ma retoricamente "scientifica"), fu senza appello»,<sup>8</sup> favorendo l'irrigidirsi della contrapposizione fra alta cultura e canzonette.

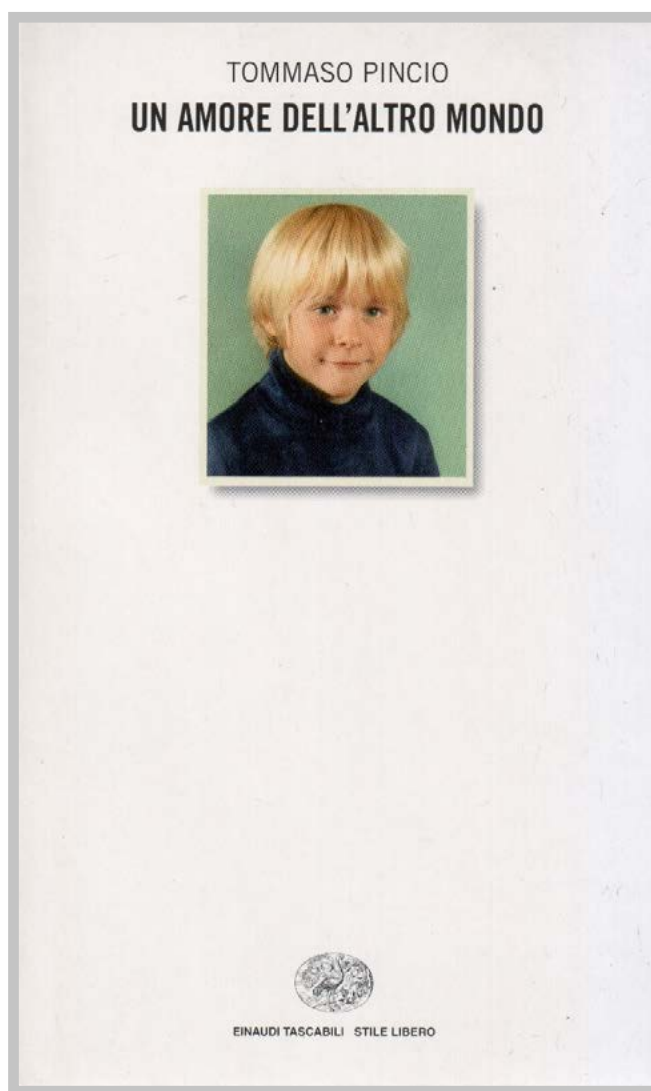
Per trovare una rappresentazione più libera e positiva, in cui le canzoni contribuiscano alla caratterizzazione psicologica e alla vicenda esistenziale dei personaggi, si deve attendere la seconda metà degli anni Settanta con opere come *Porci con le ali* di Rocco e Antonia, alias Marco Lombardi Radice e Lidia Ravera, (1976) e *Boccalone* di Enrico Palandrì (1979). Nel 1980, poi, viene pubblicato *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli, che anche dal punto di vista di una più disinibita e articolata rappresentazione della *popular music* apre la via a una diversa stagione letteraria. Nella nuova giovane narrativa del decennio successivo la *popular music* entra definitivamente nel panorama tematico della scrittura letteraria, al punto che in un intervento del 1997, intitolato *Rap*, Tiziano Scarpa ha significativamente parlato persino di un'invidia della letteratura verso la musica:



Si vorrebbe che il libro suonasse. Perché? Perché si legge e si scrive con la musica come sottofondo, ma non si può suonare o comporre o ascoltare musica con le parole come sottofondo. Le parole sono pretenziose, esasperanti. Vogliono attenzione e primi piani.

Credo che l'invidia più grande della letteratura nei confronti della musica sia questa, non poter diventare sottofondo, non poter essere orecchiata, canticchiata, smemorata com'è il sound di un'epoca.<sup>9</sup>

Nell'ambito della macrocostante della produzione, nel panorama più recente si può riconoscere una tendenza alla *biofiction*, come nel caso di *Rosso Floyd. Romanzo in 30 confessioni, 53 testimonianze, 27 lamentazioni di 11 oltremondane, 6 interrogazioni, 3 esortazioni, 15 referti, una rivelazione e una contemplazione* di Michele Mari (2010), dedicato a Syd Barrett, e *Mi chiamo...* di Aldo Nove (2013), che ha la forma di un monologo pronunciato da Mia Martini prima di morire, oltre a lavori più spostati sul jazz – e narrativamente più fragili – come *E nemmeno un rimpianto. Il segreto di Chet Baker* di Roberto Cotroneo (2011) e *Il duka in Sicilia* di Vittorio Bongiorno (2011), su Duke Ellington. Il lavoro, però, al quale vorrei dedicare il terzo e ultimo di questi appunti è *Un amore dell'altro mondo*, in cui Tommaso Pincio, ambientando la vicenda depressiva di Kurt Cobain nel livello di realtà del suo migliore amico immaginario, disloca la *biofiction* nel territorio della fantascienza. E, come si può intuire, spostare il focus diegetico sulla *space oddity* dei protagonisti presenta una significativa ricaduta sul trattamento del corpo all'interno del testo in quanto, attraverso l'insonnia e la tossicodipendenza dell'amico, si mette obliquamente al centro del discorso il disfacimento punk di Kurt.



*Un amore dell'altro mondo* di Tommaso Pincio (2002)

### 3. *Un amore dell'altro mondo* di Tommaso Pincio

Fu un dipendente della Veca Electrical Contractors di Bellevue a trovare il corpo. Era la mattina dell'8 aprile, un venerdì. L'elettricista era stato mandato lì per installare un sistema di allarme. Attraversata la porta d'ingresso, si recò sul retro per vedere se c'era un modo di far passare il cavo.

Vide il corpo da una piccola finestra sulla porta. In un primo momento gli sembrò un manichino, poi vide che c'era del sangue vicino all'orecchio. Infine vide il fucile poggiato sul petto del manichino e altro sangue. La canna puntava alla bocca. I manichini non si sparano in bocca, pensò. Corse al suo furgone e disse via radio alla sua centrale di chiamare il 911, perché c'era un cadavere.<sup>10</sup>

Siamo nell'ultimo capitolo: la salma appartiene a Kurt Cobain, o meglio al personaggio di nome Kurt Cobain di cui, in sette capitoli intitolati come altrettante canzoni dei Nirvana, Pincio racconta la tragica vita a partire dalla storia del suo amico immaginario Homer B. Alienson, detto Boda. Ne deriva, com'è intuibile, un effetto di straniamento che, nell'obiettivo di sottrarre il testo a ogni possibile aspettativa documentaristica, rende la materia del racconto sfuggente e inquietante: perché, come leggiamo nell'avvertenza, tesa a ricondurre il testo senza mezzi termini al presunto carattere postmodernista della *biofiction*, «nomi, fatti e luoghi [...] non rappresentano in alcun modo persone ed eventi del mondo reale» (p. 2), visto che «la verità biografica non esiste e se anche esistesse non sapremmo che farcene» (*ibidem*).<sup>11</sup> Più disteso e quasi confidenziale, invece, è il tono nella *Postfazione* dell'edizione del 2014, che motiva le scelte strutturali con un percorso compositivo meno lineare del previsto: «volevo [...] che il lettore sentisse che la sua storia, o meglio la storia che sente sua o perché crede di conoscerla o perché l'ha già letta altrove, fosse profanata, disturbata dalla presenza di un intruso» (p. 318), tanto più che Cobain si è innestato solo in un secondo momento sull'idea di scrivere una storia incentrata su un personaggio che «alle soglie della mezza età matura la strana convinzione di non essere una persona reale» (*ibidem*). Quella di Kurt e Homer/Boda risulta così una vicenda di doppi alieni e alienati, in cui Pincio allegorizza le questioni esistenziali che gli stanno a cuore in una scrittura al crocevia di *biofiction* e fantascienza, contrassegnata dal suo consueto repertorio di citazioni.<sup>12</sup> Sin dagli esordi, del resto, si è parlato nel suo caso di una variante malinconica di postmodernismo: perché le «mitologie ostentatamente di seconda mano»<sup>13</sup> – a partire dal suo pseudonimo – di Pincio non hanno un carattere ludicamente autoreferenziale, ma mirano a una desolata e disorientata, non meno che disorientante, rappresentazione di una contemporaneità divenuta implosivo simulacro di se stessa.

In questo orizzonte di malinconico citazionismo si dispiega l'insonnia di cui Homer ha sofferto per diciotto anni, legata alla decisione di non dormire che segue la visione, il 20 febbraio 1967, del classico della fantascienza *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel (*The Invasion of the Body Snatchers*, 1956), tratto dal romanzo omonimo di Jack Finney (1955). Di fronte a questa storia di replicanti extraterrestri senza sentimenti che si sostituiscono agli abitanti di una cittadina americana mentre dormono, Homer inizia a pensare, nel disordine affettivo successivo al divorzio dei genitori, che le persone a lui care si siano trasformate in «diversi» (p. 27) che hanno cessato di amarlo; di qui il timore, addormentandosi, di trasformarsi a sua volta in una versione aliena e anaffettiva di se stesso.



*L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel (1956)



In una vertigine metafantascientifica la vicenda del film assurge a *mise en abyme* della tematica preminente del volume: l'alienazione rappresentata nell'*Invasione degli ultracorpi*, da intendersi in senso letterale come appropriazione del corpo da parte dell'alieno dentro di noi, rappresenta a sua volta la depressione di Cobain come l'effetto dell'insinuarsi in lui di un distruttivo doppio immaginario alienato dalla sua stessa paranoia, come già il nome di Homer B. Alienson suggerisce. L'invenzione di Pincio, cioè, consiste nel mettere in scena il processo di autodistruzione di Cobain non direttamente, ma attraverso l'allegoria fantascientifica di un parassita alieno che, similmente a quanto accade nell'*Invasione degli ultracorpi*, ne succhia la salute mentale e fisica. Non a caso il 20 febbraio 1967, il giorno dell'inizio dell'insonnia di Homer, è anche la data di nascita di Cobain: la presa di coscienza dell'"ultraccorpamento" è per Homer il giorno in cui egli entra nella vita di Kurt, fin dalla nascita, quindi, 'abitato dall'interno' da un intruso che, nel suo mondo parallelo, è «un maniaco depressivo» (p. 36).

Mano a mano che la trama si svolge, vediamo che i due livelli di realtà in cui si muovono Homer e Kurt si intrecciano sempre di più. Prima ancora del loro incontro in una zona marginale, sotto un ponte della triste città nordamericana in cui vivono, Aberdeen, una serie di coincidenze rivela quanto nel personaggio di Homer si incarnino le angosce e le frustrazioni di Kurt, la sua mancanza di amore, la sua adolescenza traumatizzata e il connesso rifiuto di crescere.<sup>14</sup> Anche i genitori di Kurt hanno divorziato quando era bambino e lo smarrimento del piccolo Homer, che sfocia in comportamenti compulsivi come l'acquisto ripetuto di identici giocattoli spaziali, ipostatizza la disperazione di Kurt: «Homer ci era abituato. Sapeva come era fatto il suo amico. In un certo senso lo sapeva da sempre. Un sapere istintivo» (p. 153). Homer sa «quale cazzo di adolescenza indegna [gli] è toccato vivere» (*ibidem*), come a chiare lettere gli dice Kurt a proposito dello squallore della sua camera di ragazzo: dal «poster degli Iron Maiden con gli angoli strappati» alla «chiazza marrone e appiccicosa che si è formata sul soffitto per tutte le canne e le sigarette che ti sei fumato» (*ibidem*).

In questo reciproco gioco di rimandi anche Kurt finisce per esercitare un'influenza decisiva sulla vita di Homer, a partire dal momento in cui questi verifica su di sé gli effetti della cura che l'amico ha escogitato per rendersi tollerabile il proprio dolore: la tossicodipendenza. Homer riesce a liberarsi dell'insonnia solo dopo che l'amico Kurt lo ha iniziato al suo personale 'sistema', ossia alla droga: «Homer si chinò sul tavolino, si portò la porzione di cannuccia al naso e inalò il sistema in polvere. Sul momento non sentì niente, a parte, dopo qualche secondo, un sapore amarognolo in bocca» (p. 67). Dopodiché, l'inizio «blando, impalpabile e diffuso. Un sottofondo di paradiso» (p. 56) si trasforma, per la prima volta dopo diciotto anni di insonnia volontaria, in un sonno di nove ore, dal quale egli riemerge in un piacevole stato di incantamento che lo distacca dal mondo reale:

Il mondo delle cose fisiche mandava segnali troppo deboli per il suo stato attuale. Teneva lo sguardo puntato sul tavolino senza guardare veramente alcunché. Anche la testa era concentrata sul nulla, dolcemente svuotata di qualsiasi pensiero (p. 72).<sup>15</sup>

Il rapporto continua anche quando la carriera musicale di Kurt è decollata, sebbene segnata dal suo disagio esistenziale, e i Nirvana dalla provincia settentrionale degli Stati Uniti si sono trasferiti in California. Kurt non riesce ad accettare i compromessi del successo, come rivela a Homer, anche lui a Los Angeles, in una conversazione durante la registrazione di *Nevermind*, curata, peraltro, da un produttore che «aveva la capacità di tradurre la ferocia rauca dei musicisti punk in un suono di imparziale nettezza, simile



a quello dei documentari televisivi sugli animali» (p. 202). Dopo avere affermato che il «momento più bello per una band [...] è quello subito prima di quando si diventa famosi» (p. 218), Kurt si rende conto di come la sua anarchia punk sia destinata a diventare una mera questione di marketing:

- Ci metteranno un paio di tipi con camicie di flanella, qualche tatuaggio, un simbolo anarchico qua e là. - Oltre alle ragazze e al ghiaccio secco, vuoi dire?
- È tutto quello che rimarrà di ciò che facciamo adesso. Camicie di flanella e simboli anarchici. Un cazzo (pp. 218-219).

La figura della star maledetta e ribelle acquista *appeal* economico: Kurt è diventato una punkstar, la versione commerciale di un se stesso infelice e minato nel corpo. Non a caso la conversazione con Homer si interrompe per un attacco di mal di stomaco nel quale, con un evidente processo di psicosomatizzazione, precipita la sofferenza dell'artista: «Portò le braccia all'addome e si chinò in avanti facendo un verso che a Homer ricordò il modo in cui si esprimevano gli alieni fuggiti dal loro pianeta d'origine» (p. 219).

Il fatto che il dolore fisico questa volta sia rappresentato direttamente nel corpo di Kurt ci indica che siamo a una svolta del racconto. A questo punto, infatti, le strade dei due personaggi si separano: mentre Kurt, sprofondato nell'abisso del successo, esce dal racconto, seguiamo Homer trascinare una vita di tossicodipendente disadattato a Rachel, sperduto villaggio del Nevada meta di appassionati di UFO, finché si innamora, senza alcuna speranza, di una giovane donna. Quando viene da questa respinto, la paranoia successiva alla visione dell'*Invasione degli ultracorpi* si impossessa senza più alcuna resistenza della sua mente già sconnessa: come era accaduto al dott. Bennel nel finale del film di fronte all'amata Becky, Homer scorge nel volto della donna lo sguardo glaciale del *body snatcher* che le si è sostituito e, sconvolto, fugge «*in the middle of nowhere*, in un posto che non era un posto» (p. 297).

<https://www.youtube.com/watch?v=Up13tXuNap4>

Si intuisce che siamo prossimi all'epilogo: il *nowhere* dell'amico immaginario rappresenta allegoricamente la premessa del suicidio di Kurt. Ricomparso a Seattle all'inizio dell'aprile 1994, ossia nei giorni immediatamente precedenti al tragico gesto di Cobain, Homer viene avvistato all'interno di un locale in cui forse un tempo si era fermato a bere anche Jack Kerouac. I confini delle identità e dei livelli di realtà sono ormai labilissimi:

C'erano dei ragazzi che lo fissavano dalla strada, i palmi delle mani schiacciati contro la vetrina, ma lui non se ne accorse. Forse lo avevano scambiato per Kurt che ormai era diventato una rockstar. Venne visto prendere un taxi e farsi portare al 171 Lake Washington Boulevard dove c'era la casa che Kurt e sua moglie avevano comprato. Alcuni ritengono, però, che non si trattasse affatto di Homer, bensì di Kurt stesso, il quale era scomparso proprio in quei giorni. In effetti ci si poteva sbagliare facilmente. Al punto in cui erano arrivati, era praticamente impossibile riuscire a distinguere uno dall'altro, e se anche fosse stato possibile, che importanza poteva avere ormai stabilire con certezza se si fosse trattato di Homer piuttosto che di Kurt o, cosa ancora più verosimile, che si trattasse una volta di uno e un'altra dell'altro (p. 299)?

Con il suicidio di Kurt e la sparizione di Homer il finale porta a compimento l'obiettivo più profondo di Pincio, che in un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita della seconda edizione del romanzo, nel 2014, ha dichiarato: «Guardando lui, ho rivisto me stesso ragazzo e mi è servito a capire molte cose della mia generazione, la cosiddetta generazione X».<sup>16</sup>





Si intuisce che attraverso la *biofiction* di Cobain l'autore ha voluto redigere una criptata autobiografia generazionale, tanto più che, come leggiamo ancora nell'intervista, al momento di scrivere il libro egli «aveva già dissipato una bella fetta delle [sue] aspettative di vita». <sup>17</sup> La dichiarazione ricalca infatti l'*incipit* del testo, che si apre con una domanda alla quale nel testo non potremo dare una soluzione positiva – ed è qui che, per riprendere un termine chiave del romanzo, precipita il senso più 'sistematico' del *no future punk* di cui Cobain è stato l'epigono:

E l'amore?

Passava l'ultimo scorcio del secolo scorso. Erano appena iniziati gli anni Novanta, come li chiamavano allora, gli anni del disagio rigoroso, come li hanno chiamati in seguito. Homer B. Alienson, un essere umano, che aveva già consumato una buona metà della sua aspettativa media di vita, si affacciò al decennio con questa domanda tra capo e collo: «E l'amore?» (p. 7).

<sup>1</sup> Cfr. al riguardo E. PORCIANI, 'Dal *Leitmotiv* al *sample*. Colonne sonore e insonore della postmodernità' [2003], in *Le voci del testo. Identità letteraria e differenza culturale*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 149-172; EADEM, 'Le canzoni nei romanzi. Studiare il tema della musica pop nella narrativa contemporanea', in I. CROTTI, E. DEL TEDESCO, R. RICORDA, A. ZAVA (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Pisa, ETS, 2011, vol. II, pp. 619-629.

<sup>2</sup> *Usa, Iggy Pop nudo: in posa per gli studenti dell'Accademia d'Arte di New York*, *La Repubblica*, 1.3.2016, <[http://www.repubblica.it/spettacoli/people/2016/03/01/foto/usa\\_iggy\\_pop\\_nudo\\_in\\_posa\\_per\\_gli\\_studenti\\_dell\\_accademia\\_d\\_arte\\_di\\_new\\_york-134559923/1/](http://www.repubblica.it/spettacoli/people/2016/03/01/foto/usa_iggy_pop_nudo_in_posa_per_gli_studenti_dell_accademia_d_arte_di_new_york-134559923/1/)> [accessed 28 September 2017].

<sup>3</sup> Sulla copertina di *The Man Who Sold The World* di Keith McMillan un Bowie dai lunghi capelli biondi e boccolosi appare in abito di *satén* celeste, adagiato su una *chaise longue* in voluttuosa posa da diva del cinema classico mentre tiene in mano l'ultima carta di un mazzo sparpagliato a terra. Riguardo invece al *coming out*, poi ritratto, avvenne durante un'intervista apparsa sul «Melody Maker» del 22 gennaio 1972, nella quale il venticinquenne artista dichiarò: «I'm gay. And always have been, even when I was David Jones».

<sup>4</sup> Bowie voleva trarre un musical da *1984*, ma la vedova di Orwell non gli concesse i diritti (cfr. al riguardo F. DONADIO, *David Bowie. Fantastic Voyage. Testi commentati*, Roma, Lit Edizioni, 2016).

<sup>5</sup> D. DELILLO, *Great Jones Street* [1973], trad. it. di M. Pensante, Milano, il Saggiatore, 1997, p. 7.

<sup>6</sup> Per una più ampia riflessione sul romanzo della popstar cfr. E. PORCIANI, 'Il rock, la morte e il diavolo nel romanzo della popstar', *Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca*, I, 2011, 2-3, pp. 36-53 <<http://www.progettoblio.com/files/d.pdf>> [accessed 28 September 2017].

<sup>7</sup> Il Cantacronache è stato un gruppo di musicisti e intellettuali fondato a Torino nel 1957 e attivo sino ai primi anni Sessanta, il cui obiettivo era di dare vita, grazie anche alla collaborazione di scrittori e critici come Calvino, Fortini e Rodari, a un nuovo tipo di canzone più impegnato e colto. Pur non riscuotendo sul momento un particolare successo, il gruppo ha però profondamente influenzato le successive generazioni di cantautori e artisti legati al folk.

<sup>8</sup> F. FABBRI, 'Canzoni e falsa coscienza. Perché occuparsi di *popular music*', *il Mulino*, XLII, 2002, 5, p. 949.

<sup>9</sup> T. SCARPA, 'Rap' (1997), in *Cos'è questo fracasso?*, Torino, Einaudi, 2000, p. 64.

<sup>10</sup> T. PINCIO, *Un amore dell'altro mondo* (2002), Torino, Einaudi, 2014, p. 299. D'ora in avanti le citazioni da questo testo saranno seguite dal solo numero di pagina.

<sup>11</sup> Se l'affermazione riprende, dandola provocatoriamente per assodata, la vulgata postmoderna relativa alla scomparsa della differenza fra racconto storiografico e racconto finzionale che si può far risalire a Hayden White, *Un amore dell'altro mondo* costituisce tuttavia un perfetto *case study* per la discussione dei principi teorici che governano la *biofiction* e il suo status di genere postmodernista, specie in relazione alla differenza tra la funzione completiva della biografia più tradizionale, legata alla necessità di completare lacune delle informazioni con invenzioni plausibili o motivate dalla coerenza psicologica del protagonista, e la funzione suppletiva, tipica della *biofiction*, che «comporta la derubicazione della biografia reale a intertesto, a 'enciclopedia', cui il lettore è chiamato a fare riferimento solo per decifrare



e godere l'intreccio delle allusioni contenute nel racconto» (R. CASTELLANA, 'La *biofiction*. Teoria, storia, problemi', *Allegoria*, XXVII, 2015, 71-72, p. 86). Se infatti l'invenzione di Homer si presenta a prima vista come suppletiva, si potrebbe però ritenere che essa assolva anche una funzione completa: non nel senso della verosimiglianza, ma in quello della caratterizzazione di Kurt.

<sup>12</sup>Di allegoria parla anche Marco Corsi in un breve ma acuto articolo dedicato a *Un amore dell'altro mondo*: «Lungi dal voler fare di Cobain un eroe, seppure fallimentare, Pincio sposta l'attenzione su un'invenzione che diviene infine doppia: emerge in questo modo l'impianto allegorico del romanzo – un'allegoria semantica e strutturale, che mira a ripercorrere i motivi di un romanzo di formazione al rovescio» (M. CORSI, 'Tommaso Pincio e Un amore dell'altro mondo', *Ermeneutica letteraria*, V, 2009, p. 145).

<sup>13</sup>A. CORTELLESA, 'Tommaso Pincio', in A. CORTELLESA (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, p. 69.

<sup>14</sup>Ha scritto ancora Pincio nella postfazione del 2014 che a un certo punto della composizione del romanzo Boda gli è apparso come la sua «personale versione di Pinocchio, ovvero una creatura che, alla maniera di un burattino di legno, è condannata a esistere soltanto come un feticcio dell'immaginazione altrui e che però cerca di ribellarsi a questa condizione, pur seguendo a convivere con la menzogna» (p. 321).

<sup>15</sup>A complicare ulteriormente l'intreccio di livelli di realtà e di *mise en abyme* leggiamo che «il sistema che consentì a Homer B. Alienson di tornare a dormire [...] viene estratto dai baccelli di una pianta il cui nome scientifico la dice lunga sulle sue proprietà, *Papaver somniferum*» (p. 70). Colpisce infatti il termine 'baccelli' in quando richiama quelli giganteschi da cui prendono vita i replicanti dell'*Invasione degli ultracorpi*.

<sup>16</sup>'Cobain. Un amore dell'altro mondo svelato da Tommaso Pincio. Che non era un fan', *La Repubblica*, 2.4.2014, [http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2014/04/02/news/\\_kurt\\_cobain\\_intervista\\_tommaso\\_pincio-82443704/](http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2014/04/02/news/_kurt_cobain_intervista_tommaso_pincio-82443704/) [accessed 28 September 2017]. Leggiamo inoltre, consequenzialmente: «Non si è trattato di influenza artistica dunque, ma di un'identificazione, di un riconoscersi nella persona, del sentirla amica per ciò che era e ciò che ha passato, e mi riferisco al rapporto col proprio tempo, all'avvento della famiglia disfunzionale, al rapporto con la cultura popolare e purtroppo anche alla droga» (*ibidem*).

<sup>17</sup>*Ibidem*. Al riguardo, mettendo l'accento sulla possibilità di sovrapporre il profilo dell'autore a quello di Boda, Corsi parla di «autobiografia eterodiegetica fondata sulla voluta infrazione del codice autobiografico tradizionale, che vive dell'identità fra le tre istanze dell'autore, del narratore e del personaggio» (CORSI, *Tommaso Pincio e Un amore dell'altro mondo*, p. 143).

CRISTINA SAVETTIERI

*Corpi feriti nella letteratura della Grande Guerra*

In this paper, the author analyses the representation of wounded bodies in a diverse *corpus* of texts and images of WW1 culture. This *corpus*, which includes literary texts, newspapers articles, and propagandistic materials, showcases a wide variety of rhetorical devices aiming to give shape to suffered violence. The hypothesis underpinning the paper is that the representation of the wounded body is not simply censored within those products that openly endorse the core of the pedagogy of the nation at war; on the contrary, as in the case of the children book *Il cuore di Pinocchio*, the idea of the absolute sovereignty that the homeland exerts on soldiers' bodies is expressed with no understatement.

*1. Ferite e valore d'uso*

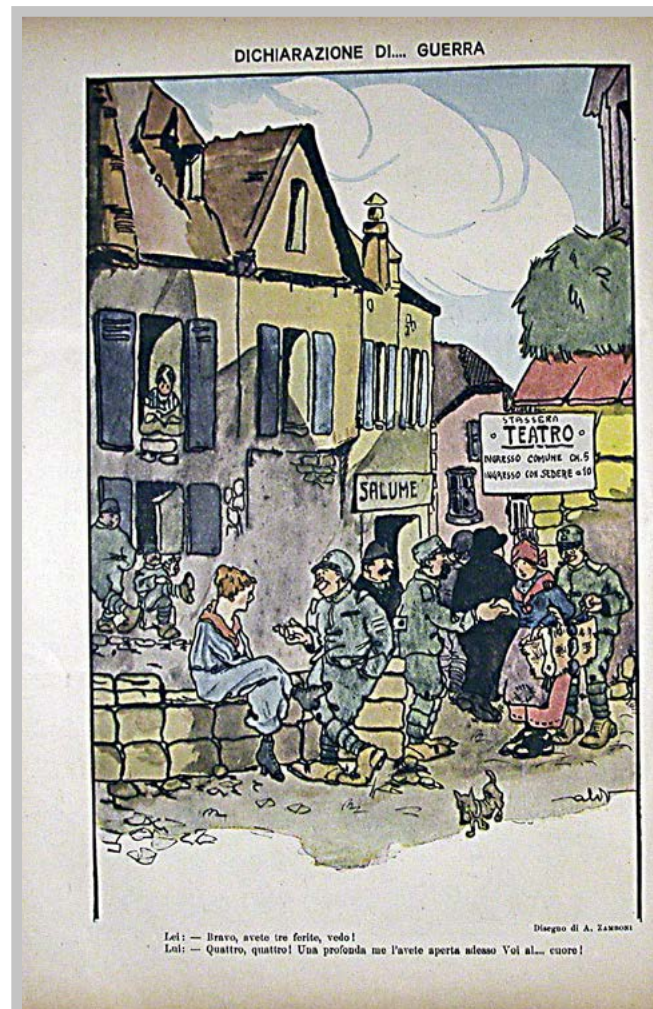
In una illustrazione pubblicata sul numero 10 della *Ghirba*, apparso nel giugno del 1918, un militare in licenza – probabilmente un graduato – si ferma a chiacchierare con una ragazza davanti a un teatro improvvisato. Due battute galanti, nello stile leggero della *Ghirba*, accompagnano l'illustrazione:

Lei: - Bravo, avete tre ferite, vedo!

Lui: - Quattro, quattro! Una profonda me l'avete aperta adesso Voi al... cuore!<sup>1</sup>

Il corpo del soldato, in realtà, appare perfettamente integro, non ci sono fasciature evidenti, né mutilazioni in vista. Un cortocircuito abita la scena: gli effetti della violenza sono appena accennati attraverso il codice verbale ma sono del tutto assenti dall'immagine. Si apre una discrepanza tra ciò che si vede e ciò che si dice, perché mentre per lo spettatore le ferite restano nascoste, per la ragazza corteggiata esse sono il segno – verrebbe da dire il supporto – su cui si innesta l'attrazione verso il soldato: la ferita è la metonimia del coraggio maschile, il residuo tangibile dell'esperienza virilizzante del combattimento, il marchio che 'erotizza' il corpo che lo reca e lo rende desiderabile. La risposta del soldato sigilla questo piccolo cerchio di figure: le ferite reali – eppure invisibili all'occhio esterno dello spettatore – producono una ferita metaforica, un *vulnus* al cuore in cui, in nome del binomio di piacere e sofferenza, il desiderio e il suo doppiofondo masochistico si saldano insieme. I segni della violenza subita parlano di una maschilità compiuta,<sup>2</sup> letteralmente guadagnata sul campo di battaglia e dunque pronta

La Ghirba, 10, 9 giugno 1918





ad essere ricompensata sessualmente. Il dolore della lacerazione della carne non ha posto in questo quadro: se il linguaggio allude alla realtà effettiva di quelle lacerazioni, tutto nella vignetta spinge per cancellarla, trasporta sul piano delle metafore, trasformarla in uno degli enunciati ideologici centrali nel discorso della propaganda bellica: il corpo del soldato ha il suo dover essere in una versione lacerata – o eventualmente distrutta – di sé. È solo in quella lacerazione, il cui dolore non può essere pronunciato, che quei corpi maschili si compiono, svelando la propria disponibilità ad essere usati e liquidati in nome di una rete di enunciati performativi sul sacrificio e la patria che sono alla base del discorso nazional-patriottico moderno.<sup>3</sup> La ferita aumenta il valore d'uso di quel corpo, che diviene attraente, forte e coraggioso proprio in virtù del suo essere lacero. In questa economia paradossale, più il corpo si approssima alla distruzione e più il suo capitale simbolico aumenta. Il corpo inservibile, il cadavere, è quello che vale di più.

Consideriamo ora il contesto in cui appare l'illustrazione analizzata sopra: *La Ghirba* è un giornale di trincea che inizia ad essere stampato e diffuso a partire dall'aprile del 1918, andando a ingrossare le fila dei periodici prodotti all'interno di singole unità dell'esercito.<sup>4</sup> Il servizio di propaganda viene istituito solo dopo Caporetto, quando l'allontanamento di Cadorna consente di allentare e rivedere le procedure estremamente repressive che avevano regolato fino a quel momento la vita dei soldati.<sup>5</sup> I giornali di trincea si inseriscono in un quadro di mobilitazione culturale rivolta essenzialmente agli attori principali della guerra, cioè i soldati. Curare il morale dell'esercito diventa una priorità,<sup>6</sup> che i periodici scritti e letti sulla linea del fronte incontrano con modalità e stili differenti. La violenza subita, più che quella perpetrata, va trattata con cautela: la morte, la lacerazione o la mutilazione non potevano essere rappresentate con troppa crudezza e realismo, e soprattutto dovevano essere rese parte di una narrazione in cui trovassero senso. Il modo narrativo del *romance*, su cui si basa la vignetta della *Ghirba*, non presenta riferimenti diretti al discorso patriottico, ma il suo sotto-testo biopolitico li implica: il corpo ferito è un corpo prestante e attraente, che ha svolto la propria funzione di difesa del corpo simbolico della nazione e che è pronto a riaffermare, nell'incontro con l'altro sesso, il proprio compito generativo.

Registri comico-grotteschi, talvolta molto violenti, vengono invece utilizzati per rappresentare il corpo del nemico, deturpato da mutilazioni, smagrito e femminilizzato. I giornali di trincea abbondano di immagini di questo tipo, a conferma del fatto che rappresentazioni più crude della violenza della guerra sono possibili se utilizzate per stigmatizzare il nemico. In un'altra illustrazione dalla *Ghirba*, ad esempio, una famiglia viennese di mendicanti composta da un veterano, una donna e due bambini piccoli, appare ripugnante alla vista: i corpi sono scheletrici e ricoperti di stracci, le espressioni del volto deformate e incattivite, la mutilazione del soldato, che stringe una stampella, resa ridicola dalle enormi dita dei piedi che sbucano fuori dalle scarpe sfondate. In controluce, questa immagine suggerisce tutte le

La Ghirba, 13, 1918







qualità negative che potevano essere attribuite al corpo del soldato: la magrezza, la sporcizia, la fragilità delle membra, bisognose di protesi o sostegni.

Se, come afferma Elaine Scarry, il linguaggio misura i suoi limiti proprio nel momento in cui si trova a dover esprimere il dolore fisico, è proprio la guerra la struttura umana che più sfrutta questo *deficit*: essa richiede che la sofferenza del corpo e l'evidenza delle sue lacerazioni siano parzialmente eclissate per via di omissione, rinominazione o spostamento, tutte strategie linguistiche di rimozione della sostanza della distruzione fisica vera e propria.<sup>7</sup> Il paradigma teorico di Scarry descrive con molta precisione la missione di alcune agenzie chiave della sfera pubblica – scuola, stampa, esercito – che in tempi di guerra perseguono esattamente l'obiettivo che la vignetta della *Ghirba* raggiunge: cancellare il dolore (omissione), occultare i segni della lacerazione e al tempo stesso esaltarli e trasformarli in una garanzia di prodezza sessuale (spostamento), innescare il salto dal piano della realtà – le ferite reali – a quello della metafora – la ferita del cuore, la sofferenza amorosa – (rinominazione). Eppure in questo paradigma c'è qualcosa che finisce per disconoscere un elemento fondamentale del discorso della pedagogia nazionale su cui poggiava la produzione propagandistica durante la prima guerra mondiale: il corpo maschile ferito non è solo un oggetto innominato e innominabile, alluso e mai veramente esposto o detto; al contrario, la lacerazione e la distruzione corporea sono incluse e rielaborate nel discorso pedagogico nazionale, ne costituiscono anzi uno dei tropi principali.

Se torniamo alla seconda illustrazione dalla *Ghirba* e testiamo su di essa i termini di Scarry, ci accorgiamo che, di fatto, qui non siamo in presenza di fenomeni di omissione (i corpi sono platealmente consunti e segnati dalla violenza subita), di rinominazione o di spostamento; al contrario l'enfasi sul registro deformante e grottesco finisce per avere un involontario effetto rivelatorio – la guerra produce abiezione – che viene disinnescato dalla cornice in cui l'immagine è collocata: quelli rappresentati sono nemici, creature ridotte a uno stato subumano e dunque da disprezzare. Le loro mutilazioni, i loro corpi deformati non hanno più alcun valore d'uso, se non che, nella rincorsa alla brutalizzazione del nemico, essi servono al rafforzamento del consenso.

Questo confronto sintetico tra le due illustrazioni, l'una orientata alla rimozione, l'altra all'esposizione del corpo ferito, dimostra come all'interno di uno stesso contenitore culturale strategie opposte di rappresentazione degli effetti della violenza convivessero in maniera coerente.<sup>8</sup> Il paradigma di Scarry incontra già in questo esempio il suo limite maggiore, quello di considerare il dolore irriducibile a ogni forma di espressione o rappresentazione. Questa idea è stata efficacemente contestata, tra gli altri, da Peter Fifiield che, analizzando una serie di casi esemplari da Lawrence, Sacher-Masoch e Tolstoj, osserva come il dolore stesso sia una forma di rappresentazione<sup>9</sup> che trova esistenza nella relazione con l'altro.

Anche un'immagine destinata alla manipolazione politica dello spettatore può approssimarsi a esprimere sensazioni corporee sgradevoli e persino dolorose. Se togliessimo la vignetta di ambientazione viennese dalla cornice del giornale di trincea e provassimo a osservarla in sé faticheremmo a cogliere l'intento stigmatizzante della deformazione di quei corpi. Non è la deformazione stilistica in sé a togliere dignità di soggetto sofferente a quegli esseri umani rappresentati, altrimenti dovremmo considerare stigmatizzanti anche le tele di Otto Dix. È lo stile deformante combinato al contesto a rendere incontrovertibili l'intento e il significato di quell'immagine.

È possibile e, anzi, necessario analizzare le strategie formali e retoriche che testi e immagini della cultura di guerra utilizzarono per dare forma al contenuto primario dell'e-



sperienza bellica, cioè infliggere e provare dolore fisico.<sup>10</sup> In particolare, per comprendere come alcuni dei testi del *corpus* della letteratura della prima guerra mondiale facciano i conti con la violenza subita e perpetrata, è necessario tenere presente lo sfondo su cui quei testi si collocano, cioè quella rete di materiali culturali entro cui circolano i contenuti fondamentali della pedagogia della nazione al tempo della guerra. Il quadro che emerge, come proverò a dimostrare, è fatto di continuità con alcuni nuclei del discorso pedagogico e propagandistico, di rifiuti e decostruzioni di quegli stessi nuclei, ma anche di alcune forme di cecità ideologica, cioè di una compresenza contestuale di continuità e rifiuto dei tropi della nazione in guerra.

## 2. Martirio e pedagogia nazionale

Gli scritti della breve stagione interventista propongono, da prospettive differenti, una continua variazione sul tema del corpo lacerato: dalle scene di esaltazione della violenza che, modellate sui manifesti futuristi, puntualmente appaiono nel corso del 1914 su *Lacerba*, alla retorica funeraria dei discorsi di d'Annunzio, le diverse espressioni del discorso interventista includono sempre al loro interno, implicitamente o esplicitamente, l'immagine del corpo smembrato. Il famoso pezzo di Papini *Amiamo la guerra!*, uscito a ridosso dell'inizio del conflitto, dismette i toni patriottici tradizionali e, attraverso un registro al tempo stesso violento e giocoso, fa della lacerazione fisica – agita e non subita – la spinta propulsiva alla partecipazione alla guerra:

Giorno per giorno si sgozza e si sbuzza, si sbudella e si sbrana; si spezza e si fracassa;  
si fucila e si mitraglia: si brucia e si bombarda.<sup>11</sup>

La dimensione profonda del combattimento, paradossalmente, emana dal testo senza cautele o censure. Siamo nei pressi dell'avanguardia dell'interventismo, per cui contenuti più scandalosi vengono espressi con maggiore libertà in funzione di un posizionamento distintivo all'interno della grande mappa del discorso interventista italiano.

Se ci spostiamo nella zona centrale dell'interventismo, che d'Annunzio occupa da protagonista, la celebrazione della violenza subita domina: al centro del rituale patriottico consumato a Quarto si trovano le membra lacere dei morti nelle guerre d'indipendenza:

Verso quella, verso quella risorgono gli eroi dalle loro tombe, delle loro carni lacerate  
si rifasciano, dell'arme onde perirono si riarmano, della forza che vinse si ricingono  
[...]. Delle lor bende funebri noi rifaremo il bianco delle nostre bandiere.<sup>12</sup>

Più inquietante del tono esaltato di Papini, questo passo dell'orazione di d'Annunzio è esemplare nella sua capacità di ridurre l'apparato di simboli della pedagogia nazionale all'evidenza bruta del corpo morto pur mantenendo un'assoluta solennità sacrale: l'esistenza della nazione, rappresentata da una bandiera che ha bisogno di essere rammenata, riposa su schiere di corpi che non sono soltanto morti ma che hanno sofferto una violenza distruttiva e mutilante («carni lacerate»). La precisazione è fondamentale: il sacrificio patriottico non chiede genericamente vite ma ne pretende anche la distruzione violenta. La ferita, che rompe l'integrità corporea, è l'unica vera dimostrazione di adesione alla causa nazionale.

Entrambi questi esempi esprimono fantasie nate al riparo dalla violenza reale della

terra di nessuno e delle trincee, in quella zona franca dove, in Italia, tra l'agosto del 1914 e il maggio del 1915 proliferarono discorsi che potevano permettersi di indulgere alla celebrazione della violenza perpetrata e subita. Quando la guerra comincia per davvero anche per l'esercito italiano, aumentano le cautele nell'esporre l'entusiasmo per l'esercizio della violenza, mentre la distruzione del corpo come espressione di fedeltà alla nazione diventa dispositivo retorico dominante. L'ibridazione con altri codici culturali si rivela essenziale per garantirne la circolazione.

Nell'orazione di Quarto, la cui sezione finale è modellata sulle anafore del discorso della montagna del vangelo di Matteo, d'Annunzio intercetta un motivo già centrale nella retorica patriottica risorgimentale<sup>13</sup> e ne enfatizza al massimo l'aura sacrale. Nell'ampia iconografia popolare del corpo ferito motivi e schemi narrativi della cultura cristiana e cattolica sono estremamente diffusi. Quello religioso costituisce un codice stilistico molto praticato nel discorso pubblico negli anni della guerra, soprattutto se declinato nei modi del sacrificio e del martirio. Esso si esprime in forme 'spontanee', come ad esempio accade nei libretti commemorativi che venivano pubblicati per iniziativa delle famiglie dei soldati morti,<sup>14</sup> ma fornisce stilemi e temi a materiali propagandistici diretti al fronte interno, come cartoline e manifesti, che miravano ad amplificare la dimensione sacrale della guerra e dunque giustificare i sacrifici in termini di vite umane.

In una cartolina del 1916, illustrata da Publio Morbiducci, un soldato morente si accascia tra le braccia di un compagno che gli regge la testa e un



Publio Morbiducci, Cartolina, 1916

braccio con delicatezza. L'iconografia della Pietà di Cristo è qui dominante. La morte e la lacerazione fisica, però, hanno una presenza puramente fantasmatica: il sangue, infatti, è evocato nei versi di Carducci posti nell'angolo in basso a destra, ma è soppresso dall'immagine vera e propria. Il corpo del soldato è perfettamente intatto e una distesa di neve immacolata gli fa da sfondo. Le ferite, paradossalmente, possono essere mostrate solo su corpi viventi e prestanti – come nel caso della prima vignetta dalla *Ghirba* – mentre da corpi morenti o morti vanno soppressi i segni evidenti di violenza, lacerazione e dolore fisico.

La citazione in calce è tratta da *Cadore* (1898), testo dedicato alla celebrazione di uno dei teatri d'azione della prima guerra d'indipendenza: «da' nevai che di sangue tingemmo crociate, macigni». È interessante notare come, parallelamente alla rimozione del sangue dall'immagine, la didascalia opera una seconda e più sottile rimozione. Se si vanno a vedere i versi di Carducci, ci si rende conto che la citazione è tagliata ad arte. La quartina da cui essa è tratta, incorniciata da trattini, mima la voce dei morti che chiedono vendetta sul nemico:



– Nati sopra l'ossa nostre, ferite, figliuoli, ferite  
Sopra l'eterno barbaro:  
da' nevai che di sangue tingemmo crociate, macigni,  
valanghe, stritolatelo –

Quella che nella cartolina appare come una celebrazione del sangue versato – dunque del sacrificio e della violenza subita – si rivela parte di una incitazione alla violenza agita, alla stigmatizzazione e alla distruzione del nemico («eterno barbaro») con il concorso delle forze della natura. Occultando la dimensione della violenza perpetrata e estetizzando quella della violenza subita attraverso il contrasto cromatico tra il rosso del sangue e il candore della neve – invisibile agli occhi ma presentificato per via retorica – la cartolina condensa un elemento essenziale della propaganda bellica: più che uccidendo, è morendo e sacrificandosi che si può vincere la guerra. La sostanza reale del combattimento, il cui fine primario è l'annientamento fisico dell'altro prima ancora che la supererogazione di sé,<sup>15</sup> evapora a favore di una celebrazione del corpo morto sacrificatosi per la patria.

Non si comprende la varietà dei trattamenti del tema del corpo ferito nella letteratura della prima guerra mondiale senza prima riconoscere la potenza e la pervasività del legame che identifica la lacerazione fisica con la sopravvivenza del corpo simbolico della nazione. Al centro di ogni scrittura di guerra – quelle testimoniali, quelle finzionali, quelle popolari e naturalmente quelle propagandistiche – resta questo contenuto ineludibile. Occorre adesso sondare alcuni esempi.

### 3. *Corpi rotti*

Testi della produzione giornalistica, rivolti al fronte interno e più fedeli al dettato patriottico diffuso, fanno della ferita il segno della maschilità guerriera che si compie, proprio come accade nella prima illustrazione analizzata. In uno degli articoli che Matilde Serao raccoglie nel volume *Parla una donna* (1916), le ferite di un soldato in licenza diventano marche di grazia, bellezza e vitalità:

Questo qui è un graziosissimo sottotenente di fanteria che porta, sulla testa giovanile, ferita da una scheggia di granata, come un casco medievale, di stoffa nera, fermato con gli spilli di sicurezza: [...] portato via, ferito, non ha potuto cambiarsi la divisa ed essa è macchiata di macchie brune, che sono sangue, che sono il suo sangue; ma che gli importa a questo briossissimo sottotenente, che ha appuntato, sulla divisa macchata, dei nastrini tricolori e dei fiori, e che si scusa di essere indecente?<sup>16</sup>

I dettagli apparentemente secondari di questa descrizione sono decisivi: la fasciatura, paragonata a un elmetto, evoca un'idea mitica di combattimento assimilabile alla cavalleria medievale e al suo sistema di valori; l'eleganza e la grazia del sottotenente, inoltre, sono enfatizzate dalla presenza della ferita e delle macchie di sangue, prove incontrovertibili del suo coraggio; infine, le macchie, mescolate a nastrini patriottici, originano dal suo sangue, ulteriore marca di supererogazione che rende il corpo del soldato oggetto e non soggetto di violenza e che dunque, ancora una volta, elide il contenuto fondamentale del fatto guerriero.

Poche pagine dopo, un altro soldato in licenza, senza nessuna ferita evidente, appare preoccupato dall'assenza di segni corporei che testimonino il suo coraggio sul campo di battaglia:





Questo altro non è ferito: ma è pallidissimo e, ogni tanto, impallidisce di più, come se svenisse. Egli è stato colpito da una granata, che conteneva chi sa quale gas asfissiante: si pensa, forse, del cloro. Colpito? Appena è scoppiata la granata, egli è caduto a terra, senza nessuna ferita, perdendo i sensi e risvegliandosi, molto ma molto più tardi, all'ospedale da campo. Non ricorda null'altro: soffre, adesso, ma molto meno, di un continuo senso di asfissia e di uno stordimento cerebrale. Ma soffre, sopra tutto, questo sottotenente, di non essere ferito, *almeno*, come i suoi compagni. Il pericolo che ha corso gli sembra stupido: la sua infermità, grottesca: le sue sofferenze che sono state serie e che perdurano, tanto da averlo inviato a guarirsi a Napoli, lo irritano profondamente. Gli pare una ingiustizia del suo destino, quella di non aver presa una pallottola di *shrapnel*, o una scheggia di granata, o una palla di fucile, in qualche parte del corpo: egli maledice la sua sorte, poiché torna, via, dal fronte, come una femminetta, dimenticando che egli ha rischiato la sua vita, egualmente, dimenticando o non apprezzando il supremo pericolo da cui è scampato, e da cui, dopo, lo hanno salvato. «*Almeno fossi ferito*».<sup>17</sup>

Il pallore non è un segno corporeo che, da solo, possa reggere la narrativa del coraggio e del sacrificio. Al contrario, non accompagnato da cicatrici che segnino la carne, esso rischia di far apparire il soldato come un uomo mancato («una femminetta») che non ha compiuto la propria formazione virile-guerriera. Un corpo che torna intatto dal fronte genera sospetti e mette persino in discussione l'identità di genere del soggetto.

Immagini e retoriche di questo tipo abbondano nella narrazione giornalistica della guerra così come nella produzione propagandistica, ma anche resoconti personali pubblicati dopo la guerra ne sono attraversati. I casi più interessanti si trovano in quei testi che rifiutano le narrazioni edulcorate della vita di trincea, degli assalti e della prigionia e ne scardinano le premesse pur non assumendo posizioni integralmente pacifiste. *Diario di un imboscato* (1919) di Attilio Frescura e *Trincee* (1924) di Carlo Salsa sono due dei memoriali che non solo con più crudezza raccontarono il conflitto, ma che più seppero mettere in questione la retorica patriottica e nazionalista e quei modelli di eroismo che, pur dominando nel discorso pubblico, non avevano nessuna corrispondenza con la realtà del combattimento nella guerra di posizione. Eppure, anche per questi scrittori, tra i più letti subito dopo la guerra, la ferita come violazione dell'integrità corporea costituisce un punto cieco, un vuoto che il linguaggio fatica ad afferrare.

Nel libro di Salsa, in cui le descrizioni crude abbondano, un soldato ferito è anzitutto presentato come un corpo pietrificato, che non ha nulla a che vedere con l'aggraziato e allegro soldato-cavaliere di Serao:

L'osservo: tra le bende, il suo volto è quello di certe statue decrepite e corrose fasciate di neve: rughe di sofferenza gli si aggrappano agli angoli della bocca e degli occhi. Pare curvato così da un pensiero enorme: adocchia a quando a quando obliquamente, senza sorridere del nostro riso, senza animarsi mai, senza intendere; torna dalla trincea, dall'oscuro mondo di laggiù. Piastre di fango gli sono ancora rapprese alle maniche, alla giubba: pare anche che del fango sia innestato nelle screpolature della pelle che ha l'appassimento delle foglie macere. Le nostre parole inutili, le nostre risa melense, si fanno più rade: a poco a poco si tace tutti senza perché.<sup>18</sup>

Una spinta estetizzante abita questo passo: il volto del soldato è paragonato a un artefatto artistico («certe statue»), il cui aspetto sublime è enfatizzato dalla presenza della



neve. L'immagine delle foglie, referente metaforico usato per descrivere la pelle screpolata, richiama un tropo di lunghissima durata che esprime il senso della fragilità della vita umana. Della ferita stessa non si dice nulla: è allusa dalla presenza delle bende e dall'espressione sofferente del soldato, ma non è localizzata e descritta direttamente. Nonostante la discontinuità evidente con immagini e narrazioni edulcoranti della violenza subita, Salsa si ritrae, almeno in questo passo, dagli aspetti più abietti del corpo ferito. La reazione dei soldati, che si ammutoliscono di fronte alla vista di questo corpo congelato nella sofferenza, fa da correlativo alla fatica e al pudore delle metafore.

In *Diario di un imboscato* l'associazione tra ferita, eroismo ed erotismo ritorna. L'io che scrive racconta la sua esperienza in un ospedale militare, dove viene ricoverato a causa di forti mal di testa. Il suo corpo, integro e privo di lacerazioni, lo mette in imbarazzo proprio perché non reca alcun segno di violenza subita. Proprio come nell'articolo di Serao, invece, un altro ufficiale con un'evidente ferita alla testa diventa subito oggetto di invidia:

È un bel figliuolo: alto, bruno, con folti capelli nerissimi che egli ha il vezzo di scuotere ad ogni tratto, con bella mossa leonina; spregiudicato, audace, capitano a ventidue anni e con una bella ferita alla fronte. Ed è uomo nato per essere felice, un uomo che deve sbarazzarsi degli ostacoli con dei buoni pugni, tutto solido e ben costruito, denti aguzzi e la risata larga, piena, di chi non teme e ride con i precordi.<sup>19</sup>

Poche righe sotto si dice che tutti hanno un debole per questo ufficiale bello e ferito: siamo perfettamente sulla linea della prima illustrazione analizzata così come del passo da Serao, se non fosse che il tono ironico del narratore contribuisce ad aumentare l'ambivalenza di questa descrizione. Emerge infatti da una parte un'invidia reale nei confronti di questo corpo eroico e prestante anche perché lacerato, e dall'altra la consapevolezza che esso incarna un paradosso insensato. Ora, questo assunto centrale della pedagogia nazionale viene decostruito, all'interno del libro di Frescura, da immagini alternative del corpo ferito, fatte di dettagli ravvicinati delle lacerazioni e accompagnate da una descrizione più realistica della loro fisiologia, come nel passo che segue:

E si avanza verso di noi un tragico uomo. La fasciatura, che egli si è composta, gli forma sulla testa un bizzarro turbante bianco e vermiglio. Cammina eretto, come un automa grottesco. [...]

Ha le cervella che gli escono dalla fronte spaccata, raggrumate di sangue. Maschera orribile. Non lo dimenticherò più. Egli trema tutto. Ha lo sguardo che non vede. O vede cose spaventose. Balbetta:

- Non ho fatto niente di male io... - come un bambino che tema di essere percosso.

E si rivolta. Cammina eretto, impettito, col suo bizzarro turbante bianco e vermiglio. Vediamo che ritrova un pagliericcio e vi si accascia e il brivido della morte lo scuote tutto.<sup>20</sup>

Le bende, solitamente ben composte per occultare i segni della violenza sulla carne, sono qui allentate e scoprono brutalmente la spaccatura da cui sangue e cervello escono fuori. La potenza di questa immagine, il suo *punctum*, sta nel dettaglio del corpo che ancora si muove e trema nonostante la lacerazione orribile. Le associazioni con la virilità e il potere di attrazione sessuale, attive nel passo precedente, scompaiono, mentre le similitudini («come un automa», «come un bambino») tentano di 'cicatizzare' l'evidenza spaventosa dell'integrità fisica violata. Per raccontare quel corpo occorre 'infantilizzarlo' oppure accostarlo a un congegno non umano, come se la soglia tra la vita e la morte fosse



già stata superata. Ciò che entrambe queste similitudini implicano è l'idea di un soggetto in stato di minorità, non più in possesso delle proprie facoltà né in controllo dei propri movimenti attraverso lo spazio. Se da una parte questo insieme di figure porta in primo piano un contenuto che nessun oggetto di propaganda avrebbe mai espresso, cioè che chi combatte è, per la natura stessa della guerra di posizione, un soggetto agito e spesso ridotto alla passività vera e propria, dall'altra anche in questo caso per afferrare e dire la ferita occorre trasportarla. Una ferita non è mai solo una ferita.

Resta comunque il fatto che in entrambi questi esempi il nesso tra corpo ferito e sopravvivenza del corpo della nazione crolla, non ci sono raccordi con l'etica del sacrificio patriottico e nonostante le strategie retoriche di sublimazione nel caso di Salsa, e straniamento in quello di Frescura, questi corpi doloranti non subiscono spossamenti e violenze ideologiche che ne cancellino l'individualità. Ciò che risulta più interessante è che questo rifiuto di uno dei principi fondanti del nazionalismo moderno, che rende il corpo maschile un materiale destinato alla distruzione in nome di un bene superiore, è espresso all'interno di testi che non sono, su un piano ideologico, anti-militaristi.<sup>21</sup> La guerra, se così si può dire, è criticata dall'interno ma non è mai messa integralmente in questione. Soprattutto nella sfera dei legami di amicizia e affetto che si instaurano tra i commilitoni l'esperienza del fronte viene 'salvata' come rito di passaggio all'età adulta o compimento dell'identità maschile.<sup>22</sup>

Cosa succede invece in quei testi letterari che esibiscono i propri fondamenti patriottici e nazionalisti? Come trattano il nesso tra distruzione del corpo e sopravvivenza del corpo della nazione?

#### 4. La patria!

*Il cuore di Pinocchio* di Paolo Lorenzini, nipote di Carlo, è, nel panorama della letteratura per l'infanzia a tema bellico,<sup>23</sup> un testo di grandissimo interesse. Pubblicato nel 1917 da Bemporad, esso è chiaramente innervato da un intento propagandistico diretto al destinatario primario, cioè i lettori bambini, ma intenzionato a parlare a un pubblico più ampio a proposito di un aspetto centrale dell'esperienza al fronte, cioè la mutilazione. Già nel 1916, nel trattato-pamphlet *Come si seducono le donne*, Marinetti aveva rivolto un appassionato appello alle donne ad amare i corpi dei soldati mutilati. Nel suo romanzo autobiografico *L'alcova d'acciaio*, uscito dopo la guerra, un intero capitolo è dedicato a degli ufficiali mutilati che si scambiano effusioni con donne attratte proprio dai loro corpi integrati di parti metalliche artificiali.<sup>24</sup> In nessuno di questi casi si tratta di tentativi di normalizzare il fenomeno analoghi a quelli fatti attraverso cartoline o documentazioni fotografiche delle menomazioni fisiche dei reduci, che spesso appaiono intenti in attività quotidiane come il giardinaggio o lo studio.<sup>25</sup> L'interesse di questi testi, di natura molto diversa, sta nel fatto che pur inserendo la mutilazione e le lacerazioni fisiche all'interno di un discorso saldamente coerente con la pedagogia nazionale, essi producono un effetto perturbante e dimostrano una capacità non comune di osservare il corpo deformato dalla violenza del combattimento. Mi soffermerò solo sull'esempio di *Pinocchio* proprio perché, da opera liminare alla propaganda vera e propria, consente di mettere in discussione l'assunto che la sostanza della violenza bellica risulti, almeno nella cultura della prima guerra mondiale, irriducibile al linguaggio e alla rappresentazione.

L'idea di una riscrittura di *Pinocchio* in chiave patriottica non nasce probabilmente



solo dall'incredibile popolarità del personaggio inventato da Collodi. L'ex burattino che ritroviamo ormai in carne e ossa conserva uno statuto umano e non umano al tempo stesso: è un bambino con un corpo originariamente modellato dal legno che ha raggiunto lo stadio umano solo dopo diverse trasformazioni e, dunque, si presta a rappresentare didascalicamente il dovere di prestare il proprio corpo alla causa nazionale ed esporlo alla violenza e alla deformazione. Se nel sistema morale manifesto del capolavoro di Collodi si considera l'esistenza da burattino come un percorso segnato dalla devianza e dall'errore, di cui il corpo artificiale costituisce un correlativo abitato da numerose ambivalenze e da una morale latente alternativa, *Il cuore di Pinocchio* rovescia questo assetto e ricodifica il soma del protagonista come laboratorio entro cui la perdita della carne e l'acquisizione di parti meccaniche testimoniano dell'adesione assoluta alla morale della nazione in guerra. Le avventure dell'ex burattino al fronte, infatti, sono scandite da una serie di episodi di combattimento che innescano una metamorfosi al rovescio da bambino a corpo meccanico.

Quando Pinocchio riporta la prima grave ferita e viene sottoposto all'amputazione di una delle gambe, poi sostituita da una protesi in legno, la descrizione della sua condizione fisica, pronunciata dal maggiore chirurgo che ha effettuato l'operazione, è estremamente asciutta e precisa:

La tua zampina?! Avevi il femore rotto, la tibia maciullata, la rotula in schegge... febbre a trentanove e mezzo, delirio, minaccia di cancrena gassosa... non potevo aspettare che tu fossi andato al diavolo per chiederti il permesso di amputarti... E poi, meno discorsi, io taglio quando ho il diritto di tagliare. Se, nonostante l'operazione la cancrena proseguisse, potrei amputarti anche l'altra gamba.<sup>26</sup>

Sintomi, stato delle ossa e analisi dei rischi sono elencati in maniera puntuale e strettamente referenziale, senza metafore o avverbi che intervengano a mediare o enfatizzare la rappresentazione della carne lacerata. L'espressione «meno discorsi» segnala, a livello metadiscorsivo, la necessità di ridurre il linguaggio a una sorta di grado zero, così come l'affermazione brutale «io taglio quando ho il diritto di tagliare» rende manifesto, senza censure, il potere sovrano che la patria esercita, attraverso la figura di un ufficiale, sui corpi dei singoli, spossati e ridotti alla passività non solo dalla violenza nemica ma anche, soprattutto, dal patto implicito col corpo superiore della nazione.

Gli episodi di mutilazione nel libro non riguardano solo Pinocchio ma anche il personaggio del Bersagliero, cui viene amputato un braccio. Come nel passo precedente, la descrizione del corpo del soldato segnato dalla violenza, pronunciata davanti al re, è referenziale e dettagliata:

Maestà, era uno dei più gravi. Il braccio sinistro asportato da una scheggia di granata, ferita da taglio alla fronte con minaccia di lesione all'occhio, ferita di arma da fuoco al terzo medio superiore, altra all'inguine con lesione dell'intestino. Operato di laparotomia, di amputazione dei residui del braccio, sutura della regione occipitale.<sup>27</sup>

Anche qui lesioni e fasi dell'intervento chirurgico vengono riferite con uno stile nominale e tecnico, proprio come se si trattasse di un referto. A differenza del caso di Pinocchio, però, il narratore tratta l'episodio di mutilazione del Bersagliero con un registro patetico:





Dopo mi manderanno via di qui, e tornerò a viver solo come un cane... a lottare per la vita di tutti i giorni. Chi godrà del premio che la Patria mi conferisce per mano del Re? Nessuno. Un giorno, forse, dovrò appuntarmi quella medaglia sul petto, per evitare il dileggio dei ragazzi di strada, al povero storpio che anderà suonando l'organetto per le vie.<sup>28</sup>

Mentre sul corpo dell'ex burattino, umano e già non umano, il narratore può esercitare una maggiore libertà creativa e stilistica, su quello del soldato in carne e ossa si pratica una evidente cautela e si calca con più decisione il pedale didascalico. Due sono i contenuti che, attraverso le vicende di questa figura, si vogliono convogliare: la difficoltà per i reduci mutilati di tornare alle proprie vite civili e il senso di inutilità che la mutilazione produce rispetto ai propri doveri di fronte alla patria. Mentre il primo contenuto ha un fondamento reale, il secondo è manipolato in direzione propagandistica: al Bersagliero, ormai in congedo, è infatti affidata una sintesi delle ragioni dell'intervento italiano,<sup>29</sup> che condensa tutti i principali nuclei del discorso nazional-patriottico ed è reso più efficace proprio perché pronunciato da chi ha ceduto pienamente il proprio corpo, fino alla fine, al bene astratto della comunità nazionale.

Il fascino di questo testo, che pure indulge a stucchevoli tirate di celebrazione della patria e dell'esercito e a una rappresentazione ultra-idealizzata dell'eroismo guerriero, sta nel fatto che, nonostante la manipolazione evidente, alcuni dei contenuti meno potabili della pedagogia nazionale vengano fuori privi di troppe edulcorazioni. La dimensione biopolitica della partecipazione al conflitto, dunque, emerge nel suo aspetto più brutale: l'idea che il corpo sia un materiale liquidabile e interamente appartenente a un'entità astratta che può disporne come meglio crede è presente più o meno esplicitamente in ogni pagina del libro ed è proprio il corpo di Pinocchio, che progressivamente si trasforma in un congegno meccanico, a diventare allegoria di questo spossessamento.

Nelle ultime pagine del testo, che sembrano riscrivere e rovesciare consapevolmente il finale delle *Avventure di Pinocchio*, abitate sinistramente dal burattino ormai inanimato, il corpo di Pinocchio, letteralmente fatto a pezzi e riassembleto con parti artificiali, viene restituito a Geppetto in una cassetta di legno foderata all'interno da una imbottitura di raso. Ancora prima di aprire questo sostituto della bara, il vecchio esprime delusione, perché crede che sia stato il cattivo comportamento di Pinocchio a farlo regredire a uno stadio non più umano: «Lo dicevo io che quel birbante non sarebbe mai stato capace di mantenersi un ragazzino perbene!».<sup>30</sup> Una volta aperta la cassetta-bara, Geppetto si rende conto che il problema di Pinocchio non è più l'aver perso le fattezze da bambino ma l'essere ridotto a un insieme di parti meccaniche che non hanno niente a che vedere con la sua creazione artigianale in legno. Si produce dunque uno spostamento significativo: non è più il confine tra umano e non umano a valere ma quello tra artigianale e industriale:

Su di una soffice imbottitura di raso celeste era disteso Pinocchio, che le lunghe sofferenze avevan ridotto secco e piccino come quando.... c'era una volta. Aveva gli occhi chiusi come se dormisse, ma la sua bocca sorrideva di un risolino fine fine, e pareva che le sue labbrucce fossero leggermente scosse da uno strano convulso.

- Ah! Fatina, Fatina!! Ma chi l'ha ridotto in questo modo il mio povero burattino? Che diamine sono tutti questi meccanismi, e queste diavolerie? Io l'avevo fatto di legno, tutto di legno.... e così bene che nessuno era stato mai capace di imitarlo.... Perché hai lasciato che me lo conciassero in questo modo? Non era meglio *che tu l'avessi lasciato UN RAGAZZINO PERBENE* piuttosto di riportarmelo in questa maniera?<sup>31</sup>



Non solo dunque la transizione del corpo verso una condizione postumana viene presentata come conseguenza inevitabile della partecipazione al conflitto, ma emerge anche la natura industriale e anonima del combattimento, che produce corpi seriali, modificati e privi di singolarità. Il legno si oppone pertanto a tutti i materiali 'freddi' elencati nella descrizione che segue:

E vide le gambe meccaniche articolate, vide le braccia snodate con l'anima di acciaio e le mani a tenaglia, vide le larghe piastre d'argento che sostituivano le costole del petto.... ammirò tutta quella meccanica moderna, ma non era punto soddisfatto. A lui, povero vecchio, gli piaceva più il su burattino di legno, *tutto di legno* fin nel midollo.... In quello non riconosceva più il suo Pinocchio.<sup>32</sup>

Il fatto che Geppetto non riconosca la sua creatura, deformata dall'acciaio, l'argento e le tenaglie, esprime il senso di straniamento di fronte alle mutilazioni inedite che la guerra aveva prodotto. La risposta della fatina alla domanda di Geppetto su chi abbia ridotto così Pinocchio – «La patria, vecchietto mio» – è, nella sua evidenza, disarmante: è letteralmente la patria ad averlo fatto a pezzi. Il cerchio si chiude e la pedagogia della nazione qui convocata svela apertamente il suo contenuto primario: non si muore semplicemente in nome della patria, ma è la patria, prima ancora che il nemico, che lacera, distrugge e uccide i corpi dei propri cittadini maschi. L'immagine finale di Geppetto che si commuove sentendo che dentro quell'ammasso di pezzi metallici batte ancora un cuore umano edulcora in maniera sinistra questo assunto.

In un testo che aderisce perfettamente al credo nazional-patriottico, si prefigge una finalità didattica e, dato il suo destinatario, annulla le sfumature e opta per una comunicazione il più possibile diretta del suo messaggio principale, l'immagine del corpo sofferente assume contorni spiazzanti. Le scritture propagandistiche o comunque impegnate attivamente sul fronte della mobilitazione culturale non sono semplicemente il luogo dove il dolore del corpo lacero è rimosso o estetizzato, ma possono anche diventare sede di una enunciazione diretta del principio della sovranità assoluta che la nazione esercita sul corpo dei soldati.

<sup>1</sup> *La Ghirba*, 10, 9 giugno 1918, p. 6, <<http://www.14-18.it/periodico/LO10385855/1918/n.10/87>>.

<sup>2</sup> Ho analizzato l'idea della maschilità che si compie sul campo di battaglia in C. SAVETTIERI, *Maschile plurale: genere e nazione nella letteratura della Grande Guerra, allegoria*, XXVIII, 74, luglio/dicembre, 2016, pp. 9-40. Ho tenuto conto inoltre di A. G. RICCA, *Figure della mascolinità nell'immaginario della Grande Guerra*, in L. GUIDI (a cura di), *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, Napoli, ClioPress, 2007; M. MONDINI, *The Construction of a Masculine Warrior Ideal in the Italian Narratives of the First World War, 1915-68*, *Contemporary European History*, 23, 3, 2014, pp. 307-327; ID., *La guerra italiana. Partire, raccontare, ritornare 1914-18*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 161-268; L. BENADUSI, *Ufficiale e gentiluomo. Virtù civili e valori militari in Italia, 1896-1918*, Milano, Feltrinelli, 2015. Ho inoltre tenuto conto del fondamentale studio di J. BOURKE, *Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain and the Great War*, London, Reaktion, 1996, che però è centrato unicamente sul contesto britannico.

<sup>3</sup> Su questo si veda A. M. BANTI, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011. Per un quadro transnazionale si vedano almeno G. MOSSE, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997 e ID., *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza, 2011; I. BLOM, K. HAGEMANN, C. HALL, *Gendered Nations. Nationalism and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, Oxford e New York, Berg, 2000; S. DUDINK, K. HAGEMANN, J. TOSH (a cura di), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester



- e New York, Manchester University Press, 2004; A. M. BANTI *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005.
- <sup>4</sup> Sui giornali di trincea si veda lo studio di M. ISNENGI, *Giornali di trincea (1915-1918)*, Torino, Einaudi, 1977. Il più completo archivio digitale che conserva giornali di trincea si trova nel sito [www.1914-1918.it](http://www.1914-1918.it) al seguente url: <http://www.14-18.it/giornali-di-trincea>.
- <sup>5</sup> Sulle disposizioni estremamente repressive dell'esercito italiano si veda lo studio monumentale di G. PROCACCI, *Soldati e prigionieri italiani nella prima guerra mondiale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. Fornisce un quadro sintetico M. MONDINI, *La guerra italiana*, pp. 144-160.
- <sup>6</sup> Sulla gestione del morale dell'esercito durante la prima guerra mondiale si veda W. WILCOX, *Morale and the Italian Army during the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- <sup>7</sup> Cfr. E. SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford e New York, Oxford University Press, 1985.
- <sup>8</sup> Barbara Bracco parla di «costruzione polisemica del corpo mutilato» nel suo bel saggio 'Il mutilato di guerra in Italia: polisemie di un luogo crudele', *Memoria e ricerca*, n. 38, settembre-dicembre 2011, pp. 9-24 (p. 11). Un analogo principio di polisemia può essere utilmente riferito al corpo ferito.
- <sup>9</sup> Cfr. P. FIFIELD, *The Body, Pain and Violence*, in D. HILLMAN, U. MAUDE (eds.), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 129: «Rather than antithetical to language, as Woolf and Scarry have influentially argued, it emerges from and is constituted by a form of representation. As such, it is, I suggest, an experience particularly suited to literary depiction. It can, in certain cases, offer a challenge to writers who would aim to find a language in and for pain, and can also catalyse developments in plot, character and interpersonal relations».
- <sup>10</sup> Sul tema del corpo nella cultura della Grande Guerra si veda il fascicolo monografico *Il corpo violato. Sguardi e rappresentazioni nella Grande Guerra*, a cura di T. BERTIOTTI, B. BRACCO, *Memoria e ricerca*, n. 38, settembre-dicembre, 2011, in particolare il già citato saggio di B. BRACCO, *Il mutilato di guerra*, pp. 9-24 e quello di V. WILCOX, *Tra testo e corpo: l'esperienza fisica della Prima guerra mondiale negli scritti dei soldati*, pp. 25-40. Si veda inoltre il recente T. ARTICO (a cura di), *Essere corpo. La prima guerra mondiale tra storia e letteratura*, Lint, Padova, 2016.
- <sup>11</sup> G. PAPINI, *Amiamo la guerra!*, *Lacerba*, II, 7, 1914, p. 274.
- <sup>12</sup> G. D'ANNUNZIO, *Orazione per la sagra dei mille*, in *Per la più grande Italia. Orazioni e messaggi*, Milano, Treves, 1920, pp. 13-33, p. 17.
- <sup>13</sup> La bibliografia sulla centralità del culto dei morti nella cultura risorgimentale e oltre è molto vasta. Mi limito a segnalare, oltre al già ricordato *Sublime madre nostra* di Banti, R. BALZANI, *La ricerca della morte utile*, in O. JANZ, L. KLINKHAMMER (eds.), *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma, Donzelli, 2008.
- <sup>14</sup> Cfr. L. BENADUSI, *Ufficiale e gentiluomo*, pp. 171-173.
- <sup>15</sup> Si veda a questo proposito il libro fondamentale di J. BOURKE, *An Intimate History of Killing. Face to Face Killing in 20th Century Warfare*, New York, Basic Books, 2000. Inoltre, sulla violenza nella prima guerra mondiale si vedano J. KEEGAN, *The Face of Battle*, London, Jonathan Cape, 1976; S. AUDOIN-ROUZEAU, A. BECKER, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Torino, Einaudi, 2000; A. KRAMER, *Dynamic of Destruction: Culture and Mass Killing in the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- <sup>16</sup> M. SERAO, *Parla una donna. Diario femminile di guerra. Maggio 1915 – Marzo 1916*, Milano, Treves, 1916, p. 63. Su *Parla una donna* si veda S. ZANGRANDI, 'Una donna che parla alle donne: la prima guerra mondiale vista da Matilde Serao in «Parla una donna»', *Cuadernos de Filología Italiana*, 22, 2015, pp. 195-214.
- <sup>17</sup> M. SERAO, *Parla una donna*, p. 65.
- <sup>18</sup> C. SALSA, *Trincee. Confidenze di un fante* [1924], Milano, Mursia, 2013, p. 21.
- <sup>19</sup> A. FRESCURA, *Diario di un imboscato*, Vicenza, Galla Editore, 1919, p. 52.
- <sup>20</sup> Ivi, pp. 73-74.
- <sup>21</sup> Per una discussione delle molteplici sfaccettature del rapporto tra pedagogia nazionale e maschilità nella letteratura di guerra rimando al mio saggio *Maschile plurale*, già citato sopra, in particolare alle pp. 20-25.
- <sup>22</sup> Individua nella valorizzazione del *male-bonding* uno dei tratti dominanti della memorialistica di guerra M. MONDINI che, in *La guerra italiana*, definisce quella del fronte come «un'esperienza etica» di «scoperta (o riscoperta dei canonici valori del guerriero: coraggio e forza, certamente, misura del proprio essere (o divenire) uomini (cioè maschi) veri, ma soprattutto lealtà, amicizia, spirito di sacrificio, in una parola cameratismo» (p. 178).
- <sup>23</sup> Si è occupato del fenomeno, tra gli altri, A. GIBELLI, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande*



*Guerra a Salò*, Torino, Einaudi, 2005. Il caso del *Cuore di Pinocchio* è analizzato alle pp. 58-59. Si vedano inoltre W. FOCESATO, *Raccontare la guerra. Libri per bambini e ragazzi*, Milano, Interlinea, 2011 (alle pp. 53-55 dedicate al *Cuore di Pinocchio*) e F. CAFFARENA, '25 dicembre 1917. All'armi siam burattini', in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, vol. III, *Dal Risorgimento a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 490-493.

<sup>24</sup> Ho analizzato questo aspetto dell'*Alcova d'acciaio* e di *Come si seducono le donne* in *Maschile plurale*, pp. 29-32.

<sup>25</sup> Cfr. A. GIBELLI, 'La nazione in armi. Grande Guerra e organizzazione del consenso', in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia, I: Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 38 sgg. Esempi come quelli ricordati si trovano nell'archivio digitale <[www.14-18.it](http://www.14-18.it)>.

<sup>26</sup> P. LORENZINI, *Il cuore di Pinocchio* [1917], Firenze, Bemporad, 1923, p. 83.

<sup>27</sup> Ivi, p. 104.

<sup>28</sup> Ivi, p. 95.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 177-178.

<sup>30</sup> Ivi, p. 229.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 229-230.

<sup>32</sup> Ivi, p. 232.





IN FORMA DI | generi e forme



SANDRA LISCHI

*Corpi inquieti in metamorfosi elettroniche*

Franco Angeli's films, made between late 1960s and early 1970s, are still unexplored. Their fragmented character and documentary gaps make reconstruction difficult. This study, which draws on unpublished works and documents, sheds light on the complexity of the artist's film research and connects it with the widest picture of his creative path. The analysis thus traces a line that from the technique of veiling, which Angeli develops between 1950s and 1960s, comes to that of cinematic double exposure. If the former plunged symbols - swastikas, sickles and hammer, capitoline wolves, 'half dollars' - into the density of history, the latter activates the relationship between subject and world opening new possibilities of the real. The image thus makes the phantoms emerge to ripple the surface of the present: a continuous stratification process that is the place of the memory and the space of transformation and metamorphosis of the real.

All'inizio ci sono i monitor con le immagini distorte, nella mostra di Nam June Paik alla galleria Parnass di Wuppertal del 1963; insomma, si sa che Paik col suo 'gesto' ha scoperto la televisione astratta o come diceva nel titolo della sua mostra, la televisione elettronica, cioè diversa da quella che imitava il cinema, la radio, il teatro. Questione di segnali, di campi di energia: la metamorfosi è l'elemento costitutivo dell'immagine elettro-

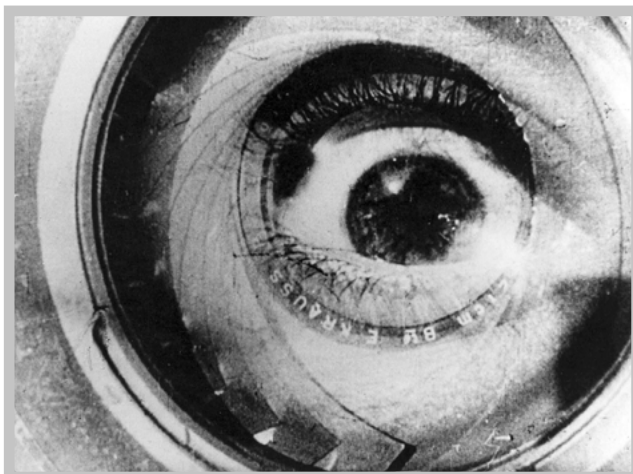


Nam June Paik, *Exposition of Music- Electronic Television*, 1963

nica. Ma ci sono anche i volti distorti da Paik, con le deformazioni del presidente Nixon in TV durante le trasmissioni sulla guerra in Vietnam: da subito, dai primi anni del video, il volto, il corpo, diventano la materia prima per una sperimentazione con le immagini elettroniche, sia che provengano dalla televisione quotidiana sia che derivino dalla ricerca sul corpo stesso dell'autore.

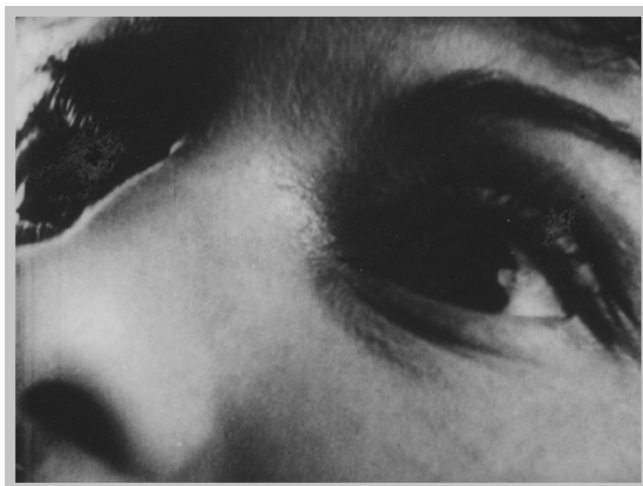
All'inizio, però, ci sono anche le utopie delle avanguardie cinematografiche: il film-corpo, la città-corpo di Dziga Vertov che, come in un catalogo inesauribile di meraviglie, di senso e di sensi, ci mostra le possibili metamorfosi consentite dal cinema; non chiamiamole trucchi, scriveva, ma procedimenti, giacché non si tratta di qualcosa di artificioso e di posticcio, né di un *maquillage* fatto per ingannare. Il cinema ha dentro di sé dei procedimenti per modificare lo sguardo e il pensiero: usiamoli. La storia del cinema d'avanguardia, si sa, è anche storia delle scoperte di tanti diversi 'cine-occhi', storia delle possibili, e talvol-

ta attuate, metamorfosi di immagini ma anche di punti di vista (del filmmaker e dello spettatore) e di schermi (come quantità, come consistenza, come invenzione di superfici per la proiezione). È attraversata anche da utopie di attrezzi mobili e ubiqui, di protesi corporee, di macchine da presa piccole, leggere, volanti, capaci di guardare dentro il corpo, di scorgere l'infinitamente piccolo e l'infinitamente lontano, di vedere l'invisibile per far pensare l'impensabile. Indifferenza per il prodotto ben confezionato a favore del processo, il quale è divenire,

Dziga Vertov, *Kino-Glaz*, 1924

è metamorfosi. L'idea di cinepresa, e di medium in genere, come protesi ed estensione del nostro corpo e del nostro sistema nervoso, da visionaria è diventata uno dei pilastri della riflessione di Marshall McLuhan negli anni Sessanta del Novecento, ripresa poi dalla videoarte. Pensiamo a Paik che nei primi tempi del video installa dei monitor sul corpo di Charlotte Moorman a mo' di reggiseni tecnologico (*TV Bra for a living sculpture*, 1975); e pensiamo a Moorman che 'suona' la schiena di Paik, il quale si tende una corda sul dorso come fosse un violoncello (il pezzo è da una composizione di John Cage).

Ma pensiamo anche a quella 'estetica del narcisismo' che negli anni Settanta Rosalind Krauss attribuiva al nuovo medium del video, il quale con la tecnica del circuito chiuso consentiva un effetto speculare fra videocamera e monitor: l'autore-attore vi si specchiava, controllando il corpo in diretta durante la propria performance. Si ricorda Marina Abramovic con il suo *Art must be beautiful, artist must be beautiful* del 1975. Si pensi anche a Vito Acconci e a come la scatola-monitor diventa, in alcune delle sue opere, gabbia e prigione su cui il suo volto si 'incolla' interpellando lo spettatore. Confini fra videoarte e Body Art.

Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*, 1943

Fra le radici non dimentichiamo anche il cinema d'animazione, che con la libertà del disegno e del passo consente di giocare a proprio piacimento con le metamorfosi di forme, oggetti e corpi; il cinema *burlesque*, avvezzo a sparizioni, a corpi impossibili, a eventi curiosi e improbabili; Maya Deren con le sue metamorfosi filmiche da positivo a negativo fotografico, con le sue coreografie in cui i corpi scivolano in contesti improbabili, con i suoi spazi 'indecidibili' che creano spaesamento. E poi il New American Cinema, l'*underground* con i suoi corpi imperfetti, talvolta sfocati, incerti, 'amatoriali', con una fisicità lontana da quella del cinema *mainstream*, non levigata, non impeccabile, precaria e umana.



Scrivere di metamorfosi del corpo nell'arte elettronica significa riscrivere la sua stessa storia, dalla prima riga a quella di oggi, in epoca digitale. Perfino la tendenza più documentaria, che metteva in scena e registrava le azioni degli artisti, è segnata dalla metamorfosi indotta dalla tecnica, allora strabiliante, del circuito chiuso, che permetteva di vedersi in tempo reale e di modificare la propria performance sulla base di questa verifica incessante. Con il *feedback* del video l'immagine si 'inabissava' in giochi imprevisi e prolungati. Non c'è artista che, in modo più o meno diretto, non si confronti con questa natura dell'immagine elettronica, e i 'classici' della videoarte ne portano inciso il segno: negli anni Settanta le metamorfosi dell'intarsio elettronico sul corpo e sul volto in Peter Campus (*Three Transitions*, 1973); quelle di corpi e spazi in Bill Viola (*The Reflecting Pool*, 1979); quelle del ballerino-corpo di ballo in scenografie mutevoli negli intarsi di Paik e di Charles Atlas con Merce Cunningham; quelle temporali dello spostamento di un corpo in uno spazio in Bruce Nauman (*Live-Taped Video Corridor*, 1970).

E la teoria, certo: McLuhan ma anche, di lì a poco, Gene Youngblood, che teorizzava proprio il regime della metamorfosi nel suo *Expanded Cinema* (1970), in quanto filosoficamente adeguato al nostro tempo assai più del taglio di montaggio. Immagini che si trasformano in altre immagini, sovrimpressioni. Il *Compositing*, analizzato da Lev Manovich in epoca digitale. Gli artisti sono in sintonia: Woody Vasulka scrive di ribellarsi al taglio netto del montaggio; Gianni Toti non solo parla di effetti elettronici come 'normali' e non 'speciali' ('effetti speciali', si dice per il cinema), in più indaga la profondità di tempo elettronica, contrapponendola alla profondità di campo cinematografica. Metamorfosi del corpo è quindi anche metamorfosi del corpo stesso dell'immagine.

Quanto alle specifiche metamorfosi del corpo, queste sono appunto il primo oggetto d'indagine degli artisti che testavano le attrezzature appena uscite sul mercato. Saranno un tratto distintivo anche della produzione successiva, nelle creature fantastiche e perturbanti di Alessandro Amaducci (artista ma anche teorico delle arti elettroniche) come evidenzia Elena Marcheschi nel suo testo. Le radici simboliche, letterarie e filosofiche sono evidenti, così come i richiami al cinema fantastico, fantascientifico e surrealista. Ma si potrebbero citare infinite e specifiche trasformazioni di corpi elettronici (allungamenti, sdoppiamenti, evanescenze, montaggi cubisti mostruosi, corpi di corpi, autoritratti caricaturali pre-digitali e così via), fino alle auto-deformazioni gestite dagli spettatori stessi nel dispositivo interattivo del *Telespeccchio* di Flavia Alman e Sabine Reiff (anni Novanta), e alle metamorfosi delle creature infernali in *A TV Dante* di Peter Greenaway (1985-89). Modi di un'alterità, come nota Elena Marcheschi.

Certamente gli anni Ottanta, con un progressivo avvicinamento degli artisti a una dimensione seppur ereticamente 'narrativa', favoriscono anche un ritorno della presenza attoriale, in particolare in quelle nuove tipologie (chiamate forse impropriamente 'nuovi generi') che sono il videoteatro e la videodanza. Qui i corpi sono messi in scena nei modi più diversi e meno canonici, sottoposti a *maquillages* elettronici, intarsiati in scenografie improbabili, ma anche rallentati, velocizzati, rovesciati, liberati dalla gravità, alterati con movimenti a ritroso. Tradimenti/traduzioni anche delle partiture coreografiche, paradossali modifiche del tempo dei gesti e delle posture.

Il richiamo ai classici, come scrive Andreina Di Brino, che nel suo testo evidenzia differenti modi di approccio a un'idea di classicità che passa dalla messa in scena alla tradizione pittorica, alla materia stessa del disegnare e dell'usare la stratificazione del tempo. Corpo e classicità, corpi della memoria, rivisitati e ricreati da Bob Wilson, Bill Viola, William Kentridge.





Certo, come scrive ancora Di Brino partendo da John Cage, è necessario distinguere fra un'attitudine meditata e 'a posteriori' e un approccio 'improvvisativo' e performativo: ad esempio in campo musicale non è possibile mettere sullo stesso piano l'impostazione del 'Fluxus' o dell'*Intonarumori* futurista con quella della musica concreta. Da un lato il gioco, la provocazione, l'irruzione del caso, dall'altro una costruzione studiata a partire dalla registrazione su un supporto. È evidente, però, che l'elemento della metamorfosi temporale è costante e particolarmente intenso. Rallentare o velocizzare l'immagine, anche del corpo, è un atto quasi 'performativo' da parte di autori e montatori: l'effetto in video si fa in diretta, notava Jean-Paul Fargier, con la mano e con l'occhio, pertanto la metamorfosi avviene sotto il nostro sguardo, non è un effetto posticcio che richiede passaggi 'al buio' i cui risultati si vedranno solo dopo procedimenti di laboratorio. E gli attori, scrive ancora Fargier, sono gli effetti in video. Sono essi che l'autore 'dirige' intervenendo in postproduzione su velocità, colori, spazi, valori di scala. La trama in video, continua Fargier, prima che narrazione è trama elettronica, mosaico, metamorfosi incessante.

Che appunto è anche metamorfosi del corpo delle immagini, fra fotografia, cinema e immagine elettronica, spesso messi a confronto o indagati nei diversi statuti; e del tempo storico, inteso come stratificazione di memoria (l'esempio di Kentridge nel testo di Di Brino ma anche, in modo diverso, i sempre più frequenti lavori sugli archivi pubblici e privati). Non a caso ricorre spesso il termine 'alchimia': si miscelano gli elementi nella trasparenza degli alambicchi della post-produzione elettronica, a vista. Si rallenta e si velocizza con una manopola, come si modificano a vista i colori e le intensità dei toni. Del resto, alcuni lavori basati sul *found-footage* sottopongono i frammenti a metamorfosi: li ripetono ossessivamente, li ricolorano, li modificano in ogni modo, li velocizzano, li deteriorano. Il corpo della memoria diventa caleidoscopico.

Ma da subito, dalla piccola piscina nel bosco in cui non solo il corpo dell'autore/attore Bill Viola resta sospeso nel tuffo, a mezz'aria, ma i riflessi sull'acqua non corrispondono a nessun corpo reale, lo spazio 'vero' e quello 'riflesso' mostrano universi non omologabili, che non combaciano eppure sono lì, compresenti, temporalmente e spazialmente incongrui eppure verosimili nel loro coesistere (Bill Viola, il già citato *The Reflecting Pool*); come gli scenari impossibili in cui danza Merce Cunningham (una strada trafficata, la riva del mare) grazie alla tecnica dell'intarsio in *Merce by Merce by Paik* (Paik, 1978). E poi queste metamorfosi tutte assieme, indistinguibili, in molte opere. Senza trascurare le metamorfosi del suono, che qui non trattiamo specificamente. Ma la metamorfosi nelle arti elettroniche è anche compresenza, caleidoscopio di codici, scivolamento, collage e sovrimpressioni di pratiche espressive diverse, fra pittura, scultura, disegno, cinema, teatro, musica. E la riflessione sul percorso di Franco Angeli nel testo di Giulia Simi non solo illumina i dialoghi fra cinema sperimentale e arti elettroniche ma, fra le altre cose, mette a confronto pittura e immagini in movimento attraverso una serie di termini e procedimenti comuni: velatura, stratificazioni, sovrapposizioni, accostamento e, nel cinema, sovrimpressioni. Città, corpo, opera. Tornano come momento centrale gli anni Sessanta, anni di metamorfosi e movimento come dichiarazione di vita e di poetica. Processualità, incessante divenire, trasformazione. Del resto, come notava Paul Virilio, nell'immagine elettronica non c'è un istante di immobilità: se il cinema è movimento di un'immagine statica, il video «è movimento del movimento». Come un corpo colto in diretta, dal vivo, o dal vivo, in diretta, modificato.



ANDREINA DI BRINO

*Corpi e classici.**Il processo evolutivo della reiterazione, tra automatismi ed esperienze.**Bob Wilson, Bill Viola, William Kentridge*

Bob Wilson, Bill Viola, William Kentridge, as well as being one of the most significant names of international experimentation, share a focus on “classicality”, analyzed and rediscovered as a plurality of universal knowledge and experiences. For them the word corresponds in fact to a set of knowledges that has elevated beyond time and space and tend to repeat indefinitely, without ever being identical. In this becoming, constantly progressive and mutant, where nothing can be reproduced as absolute replica, but reiteration is an evolutionary key, in dialectics with the electronic media the body appears both as a delicate instrument of openness to knowledge and as a profound memory at the service of the knowledge itself. Therefore, after a brief introduction, the text aims to examine the expressive values of the body-classical binomial in the three artists’ artwork.

*John Cage, the american composer, said “There is no such things that is songless. Sometimes, when we are very quiet, we become more aware of sound then we make a lot of sound”. Martha Graham, the american choreographer said “sometimes when we are very still, we become more aware of movement then when we make a lot of movement”. Classical architecture is simply buildings and trees. The trees an option to see the buildings, the buildings an option to see the trees. The Avanguardie is redescoving the Classics. Socrates said: baby is born knowing everithing; it’s the uncovering of the knowledge that is a learning process.*

Bob Wilson<sup>1</sup>*1. Cage, Graham, Socrate. Il tempo, lo spazio, il corpo; l’avanguardia, i classici*

A metà del secolo scorso, durante la revisione estetica messa in atto negli scenari della ricerca artistica europea e d’oltreoceano, maturano due direttrici: da un lato prende piede «l’arte come idea», dall’altro «l’arte come azione». <sup>2</sup> Insieme alla messa in discussione di limiti, media e supporti, in questo periodo si va dunque delineando l’affermazione di un pensiero concettuale e di un approccio ‘procedurale’ – a suo tempo già anticipato da Duchamp – in cui assumono importanza sia un’attenta progettualità che l’improvvisazione gestuale e performativa.

All’interno di questo clima l’immagine elettronica, che comincia ad aprirsi un varco proprio nel corso degli anni Cinquanta, per sua natura fisiologicamente procedurale, effimera, immateriale, simultanea, istantanea e leggera, non tarda a incontrare l’approvazione di una parte della sperimentazione artistica e a diventarne protagonista, introducendo nuove forme di comunicazione e di relazione.

Nello stesso periodo però cambia anche lo statuto del corpo, che dall’aver una rappresentazione oggettuale, diventa il principale interlocutore delle pratiche performative, sino a raggiungere, a partire dagli anni Sessanta, un vertice produttivo con la Body Art.



Tra il carattere dematerializzato e smaterializzante dell'immagine elettronica e il corpo si prefigura così un'interessante dialettica, a cui molti artisti daranno spazio criticamente recuperando, attraverso il nuovissimo linguaggio videoartistico, le potenzialità espressive e 'mediatiche' del corpo: ne sarà trattata la fisicità, enfatizzati e dettagliati i movimenti, esplorata l'interiorità e gli aspetti percettivi.

Tra le riflessioni all'origine del particolare confronto tra lo sguardo videoartistico e le varie facce della corporeità, si può porre lo spirito pionieristico di John Cage. Compositore, filosofo, uomo innamorato delle tecnologie e del suono, inventore e 'detonatore' esplosivo, Cage produce un'incontrovertibile cesura col passato, mettendola in atto grazie al corpo, innanzitutto il proprio.

All'inizio degli anni Cinquanta, questo visionario e straordinario personaggio, anche grande appassionato di insetti e piante e specialista di funghi, sperimenta all'Università di Harvard la camera anecoica: una stanza fonoassorbente dove il suono è abbattuto quasi totalmente (si parla di una percentuale che rasenta il cento per cento). Ma in questa circostanza, Cage scopre che il silenzio non esiste. Il suo corpo produce una sonorità di fondo che acquista peso con il passare dei secondi; un vociare interno del flusso venoso e dell'attività nervosa che sale progressivamente alla sua attenzione e gli fa capire che il silenzio è un'utopia: dove c'è vita non può regnare.

Da questa esperienza nascerà *4'33'*,<sup>3</sup> una partitura silente in tre movimenti, fatta per qualsiasi strumento a condizione, però, che resti tale: taccia! Lo scopo è attrarre nei 273 secondi di azzeramento sonoro (numero che si ottiene dalla conversione del minutaggio e che, peraltro, richiama lo zero assoluto) le sonorità di fondo. Una sorta di intervallo, una sospensione attiva e calamitante dove frammenti sonori di varia natura vengono catalizzati e compongono un'armonia spontanea e aleatoria, addensandosi e sottraendosi secondo logiche involontarie, non programmate. Così, come aveva notato nei *White paintings* di Robert Rauschenberg – dei pannelli completamente bianchi e statici che amplificavano le ombre dell'ambiente e il pulviscolo che vi si depositava sopra –, Cage dà luogo a un 'bianco sonoro': un vuoto attraente, che si pone come uno straordinario magnete e diventa un invito ad ascoltare il mondo e a farne parte.

Un ascolto a cui la danzatrice e coreografa Martha Graham aveva già prestato il proprio orecchio, o meglio il proprio corpo, includendo nella sua arte quell'immobilità divenuta fondamentale anche per Merce Cunningham, suo allievo più importante, che ne raccoglierà il testimone e riesplorerà le istanze della danza, introducendo anche il gesto quotidiano.

1952, Carolina del Nord.

Dai *White painting*, da *4'33'* e dalle coreografie di Cunningham prende letteralmente corpo l'*Untitled Event*, in cui rientrano anche azioni teatrali, letture di poesie e proiezioni filmiche, che 'spuntano' qua e là proprio come i funghi amati da Cage, irrompendo sulla scena, mescolandosi fra di loro, coinvolgendo tutti gli astanti. Frammenti casuali, che si depositano e si sottraggono allo spazio del Black Mountain College facendolo vibrare di 'nuovo'.

L'*Untitled Event* è quasi certamente il padre degli *happening*. Sicuramente è il momento che più di tutti irrompe nella scena del contemporaneo come azione iconoclasta e interdisciplinare. In pochi anni l'*East Coast* statunitense si trasformerà in un'area pullulante di situazioni innovative, dai punti di vista sempre più indeterminati, frammentati e moltiplicati, che avranno un loro apice nella fucina newyorkese degli anni Sessanta, fino a risuonare oltreoceano.



## 2. Bob Wilson

Sperimentatore teatrale, architetto, regista, tra gli artisti visivi più conosciuti al mondo, fondatore del laboratorio artistico permanente Watermill Centre (Eastern Long Island, New York), Robert-Bob Wilson (Waco, Texas, 1941) si forma proprio a New York all'interno dell'*humus* appena descritto, con un'arte rinnovata che dichiara la propria frammentazione e un corpo che se ne fa portavoce primario, mettendosi in gioco e mettendo in gioco anche quello dello spettatore, chiamato a essere parte integrante della rappresentazione.

Ma nel quadro di una sperimentazione da cinquant'anni votata a superare i confini, a fondere arti e modalità rappresentative e fare della vita un'arte e dell'arte la vita – «arte = vita» diceva Vostell – il termine avanguardia, per Bob Wilson, non può essere che una 'riscoperta dei classici'. Un invito, cioè, a riappropriarsi e a restituire una pluralità di saperi ed esperienze dal valore universale. Forme di conoscenza che si sono elevate oltre il tempo e lo spazio e che tendenzialmente possono ripetersi all'infinito senza mai essere identiche. Come l'eterno ciclo dei giorni e delle stagioni. In questo divenire costantemente progressivo e mutante, dove nulla si può riproporre come replica assoluta e l'arte è una creazione 'illimitata', il corpo appare come un delicatissimo sismografo polisensoriale, in grado di attivare quel «processo di apprendimento», citato dallo stesso Wilson, con cui prende forma, si struttura e acquista consistenza la «conoscenza». Un 'dispositivo' attento e laboratoriale che, osservando e osservandosi, si pone appunto in ascolto, si interroga e sollecita domande, così come è stato insegnato dal pensiero illuminante di John Cage e Martha Graham. Peraltro, l'idea del silenzio come suono e della stasi come movimento riecheggia proprio quell'*infinitum* esperienziale universale tipico di ogni elemento che produca una forma di inabissamento profondo e intestino, capace poi di tradursi in una potente e consapevole leva innalzante. Né più né meno di quel che succede grazie al concetto di reciprocità. «L'architettura classica» ricorda Wilson «è fatta semplicemente di edifici e alberi. Gli alberi sono un'opzione per vedere gli edifici; gli edifici un'opzione per vedere gli alberi». Un tutt'uno contraddittorio e armonico – nel senso etimologico del termine, cioè come sintesi di parti diverse – in cui gli elementi sono gli uni funzionali agli altri e manifestano, nell'insieme, un pensiero per lo sguardo: raccontano il punto di vista 'registico' e il luogo della composizione, replicando il 'corpo a corpo' interno (alberi-edificio) all'esterno, in una dialettica perennemente diversa, che si ripeterà a ogni nuovo sguardo.

Gli elementi sintetizzati nella epigrafe a inizio testo – detta a Varese dallo stesso Wilson, in occasione della conferenza stampa di *Tales, Robert Wilson per Villa Panza* – e di seguito ripercorsi, sono nodi stilistici di una poetica raffinatissima, dove la visione avviene proprio nei termini della disposizione appena descritta: strutturata secondo un rigore architettonico classico e minimalista, intrisa anche di astrattismo, di elementi tratti dal Teatro del No e dalla cultura nipponica, e dove la luce gioca un ruolo compositivo e modellante di stampo scultoreo e pittorico.

Lo spazio, inoltre, per quanto articolato secondo gli schemi di un contesto pittorico e architettonico tradizionale, è assai insidioso, visto che è trattato come un'ibridazione di orizzonti. Infatti, ciò che ha validità per l'architettura classica trova un riscontro anche in ambito pittorico, per cui il cliché della pittura di paesaggio, di orizzonte lontano, è contemplato insieme all'orizzonte vicino tipico della ritrattistica, con il formato della mezza figura o del primo piano e della 'natura morta'; o forse, in linea con quanto è stato sopra esposto, sarebbe meglio chiamarla, «frammenti di interno»,<sup>4</sup> con l'oggetto o il timbro sonoro che gli viene attribuito come un alibi necessario. Una ciambella di salvataggio e al





tempo stesso un elemento straniante, utilizzato sia per focalizzare l'attenzione, sia come inganno percettivo e spaesamento dal sapore giocoso e coltissimo.

I *videoportraits* di *Tales*, Robert Wilson per Villa Panza ne sono un paradigma e in un certo senso danno forma all'intero lavoro dell'artista texano.

Ritraggono elegantissimi animali e personaggi dell'arte e dello spettacolo – tra cui ventitré gufi della neve, un bellissimo esemplare di pantera nera dal nome altrettanto bello, Ivory, e una volpe; tra i personaggi Lady Gaga, Robert Downey Junior, Roberto Bolle, Isabella Rossellini, la soprano Renée Fleming, Brad Pitt e molti altri ancora –<sup>5</sup> e condensano elementi linguistici propri del video e del cinema insieme ad elementi di teatro, architettura, design, pittura, scultura, fotografia, danza e musica, ossia l'intera gamma artistica frequentata da Wilson.

I *Tales* inoltre hanno un'origine lontana, infatti prendono spunto da un suo lavoro degli anni Settanta, *Video 50*: un centinaio di brevissimi video prodotti per la televisione tedesca ZDF, che andavano in onda a fine programmazione giornaliera al posto dell'immagine fissa del monoscopio. Erano dei videoritratti<sup>6</sup> a inquadratura fissa caratterizzati da una teatralità distaccata, da un immaginario simbolista e surrealista, dall'inserimento dell'imprevisto e da un'architettura sonora che includeva la presenza di motivi fonetici al posto delle parole.<sup>7</sup>

Nella galassia artistica di Villa Panza, da alcuni anni fondo FAI, i *Tales* rappresentano quindi dei 'micromondi' pieni di tempo ed eredità, che trasudano dai corpi e dalle potenzialità dello spazio del ritratto. Disseminati tra gli arredi e la collezione di arte antica e contemporanea creata da Giuseppe Panza, arricchiranno le pareti della residenza settecentesca fino al 4 marzo 2018.

Di durata variabile, dai 30' ai 20', ogni *tale* ha un'ambientazione a sé stante con costumi e componente sonora (spesso accompagnata dalla voce dello stesso Wilson che legge brani di letteratura o di poesia o produce stravaganti rumori)<sup>8</sup> che ha comportato un enorme lavoro di cura dei dettagli. I soggetti dei ritratti, ripresi frontalmente con camera fissa, sono rimasti per ore in assoluto silenzio di fronte alla macchina da presa. Compresi gli animali, tutti sono stati ripresi dal vivo. Ha raccontato Wilson: «Tecnici e soggetto erano una cosa sola. Come a teatro, nessuno si muoveva».

In fase di post-produzione la temporalità interna è rimasta inalterata, non è stata dilatata, mentre è stata aggiunta la componente sonora ed è stato fatto un importante lavoro sui colori. Il risultato finale è una sorta di *tableau vivant* la cui mutazione, lentissima e quasi impercettibile, è dunque di tipo performativo. Ad eccezione di tre casi – Roberto Bolle, Brad Pitt e Isabella Rossellini –<sup>9</sup> i micromovimenti interni sono infatti fisiologici: corrispondono alla gestione della resistenza del soggetto al prolungato immobilismo.



Robert Wilson, *Lady Gaga The death of Marat* - Foto Sergio Tenderini © FAI - Fondo Ambiente Italiano

Così, Robert Downey ha interpretato il corpo-cadavere della *Lezione di anatomia* di Rembrandt, e Lady Gaga, rimasta ferma in posa per circa undici ore («lei che è abituata a muoversi di continuo» ha sottolineato Wilson, in conferenza stampa), ha prestato il pro-

prio volto, il proprio corpo e un'incredibile quanto nobile<sup>10</sup> espressività, a quello di Mademoiselle Rivière, ritratta da Jean-Auguste Dominique Ingres nel 1806, ma anche alla *Testa di Giovanni Battista* nella decollazione dipinta da Andrea Solari (1507), e ancora a Marat nella *Morte di Marat* di Jacques-Louis David (1793) e all'impressionante *Flying*, ispirata all'antica pratica erotica giapponese dello Shibari.

All'esterno, vicino a una gigantesca magnolia del magnifico giardino, fa da contrappunto alla Villa *House for Giuseppe Panza*, una casetta in stile American Shaker che



Robert Wilson, *A House for Giuseppe Panza* - Foto Sergio Tenderini © FAI - Fondo Ambiente Italiano

sembra uscita da un dipinto di Hopper. Una struttura architettonica da cui si possono udire, recitati dallo stesso Wilson, alcuni versi di Rainer Maria Rilke, tratti dal suo *Lettere a un giovane poeta* (1929). Dedicata allo spirito del collezionista, fatto di silenzi e un profondo amore per lo studio, non è accessibile ai visitatori, ma è destinata a fare parte della collezione permanente, come la deliziosa videoinstallazione *A Winter Fable* aggiunta a maggio.

Composta da tre *videopotraits* di animali – la volpe, il lupo e l'agnello – è ispirata alla favola *Comare Volpe e Compare Lupo*, delle *Fiabe italiane* di Italo Calvino (1956). In scena, accompagnati dall'inquietante filastrocca *Bloody Face* cantata dai Coco Rosie e da una dolce caduta di fiocchi di neve, un lupo dal muso insanguinato, una volpe con le orecchie ben tese e lo sguardo vigile, e un piccolo agnello dall'aria sorridente appaiono quasi 'incastonati' tra fusti di piante slanciati come colonne, che amplificano le potenzialità narrative dei soggetti: sono lì per ricordare un sistema di sensi di colpa, di astuzie e di paure che contraddistingue l'uomo e la sua realtà. Da sempre un po' alberi, un po' colonne, un po' corpi, e ricordando e parafrasando Wilson si potrebbe aggiungere: gli alberi sono un'opzione per vedere i corpi, i corpi un'opzione per vedere gli alberi. Un mondo tra i mondi, che continua a diluire il passato in un presente intriso di classicità. La durata, in questo caso, è di quasi 8 minuti; ovviamente in *loop*.

### 3. Bill Viola

Tra gli artisti più noti del contemporaneo, Bill Viola (New York, 1951), legato da sempre all'arte elettronica, si è formato nello stesso vivacissimo contesto di Bob Wilson, respirando il clima anticonformista degli anni Sessanta e cominciando a fare video agli inizi del decennio successivo. La sua produzione corre parallela al progresso tecnologico ed è contrassegnata da un costante dialogo tra media elettronici e media tradizionali: dalle sperimentazioni tecnologiche iniziali, alle ricerche di stampo introspettivo e plurisensoriale, avviate in Italia dalla prima metà degli anni Settanta, per la precisione a Firenze. Viola risiede nel capoluogo toscano dal 1974 al 1976, periodo durante il quale è direttore tecnico di Art/Tapes/22, straordinario centro internazionale di produzione e distribuzione video, intorno a cui ruotano artisti come Alighiero Boetti, Vito Acconci, Daniel Buren, Joan Jonas, Jannis Kounellis, Chris Burden e altri ancora. Creato da Maria Gloria Bicocchi



in via Ricasoli 22, Art/Tapes/22 era situato nel cuore del centro storico fiorentino, a due passi dall'imponente gruppo architettonico del Duomo di Firenze e circondato ad ogni angolo da secoli di storia e arte, visibile negli stessi spazi per cui era stata pensata. È in questo contesto che Viola ha le prime esperienze di un'arte «collegata al corpo»<sup>11</sup> e vede nelle chiese fiorentine una «forma di installazione».<sup>12</sup>

Il tema del corpo comincia così a essere declinato insieme a quello della classicità e entrambi si profilano in qualità di patrimonio ancestrale da riscoprire, acquistando una valenza 'sacra' agli occhi dell'artista statunitense. L'accezione del termine è distante da un sentire 'culturale', per Viola infatti sacro corrisponde a universale, dove il termine universale ha lo stesso significato visto in Robert Wilson. Sacra è l'immagine rimodulata e sublimata attraverso la consapevolezza, riacquisita e metabolizzata, riattivata dal pensiero, in un processo continuo fatto di sedimentazione e reinterpretazione: 'nel', 'al di là' e 'attraverso' il tempo. Un tempo che si configura come 'durata' di stampo bergsoniano dove le immagini sono naturalmente in 'movimento' e agiscono, a livello latente o in chiara evidenza, come degli «organismi viventi».<sup>13</sup>

«La durata è il mezzo che rende possibile il pensiero, dunque la durata è per la coscienza ciò che la luce è per gli occhi. Il tempo stesso è divenuto la *materia prima* dell'arte dell'immagine in movimento»,<sup>14</sup> scrive Viola nel 1990. Così, un momento quotidiano, come in *Interval* (1995) il farsi una doccia, assume progressivamente la valenza di un rituale ed è appunto sacro, nell'accezione secolare del termine: classico, universale. Lo spettatore è dunque invitato a identificarsi in quel gesto, a farlo suo. Non a caso il corpo dell'uomo sotto la doccia (Viola stesso) è in rapporto uno a uno con lo spettatore. Inoltre, nel totale dell'inquadratura la rappresentazione è dilatata oltre i limiti del quadro; cioè sconfinata, sia pure virtualmente, nello spazio spettatoriale. Così un gesto quotidiano come il farsi la doccia assume progressivamente la valenza di un rituale, e va al di là della connotazione simbolica che potrebbe avere l'acqua come elemento di purificazione o iniziazione (ricorrente in Viola).

In *The Greeting* (1995) c'è addirittura una sublimazione del tempo rallentato, del gesto e del valore universale di un certo tipo di rappresentazione. Nell'opera, divenuta famosissima, l'incontro e il saluto tra due donne, siglato da un caloroso abbraccio, è stato rimodulato dall'artista sulla stretta tra Maria ed Elisabetta che compare nella *Visitazione* di Carmignano (1529 ca.) del Pontormo. Grazie all'uso del *rallenty* la ripresa originaria di quarantacinque secondi è stata trasformata in una proiezione di oltre dieci minuti, che esalta l'evento senza alcuna perdita qualitativa<sup>15</sup> e con un crescendo emozionale che prende forma attimo per attimo e che altrimenti sarebbe stato impercettibile. È questa la funzione rigenerativa dell'immagine, del messaggio, del tempo: l'abbraccio è un gesto trasversale alle epoche e ai territori.

*The Greeting* da poco è stata esposta nuovamente, peraltro proprio in dialogo con la *Visitazione*, nella retrospettiva di Palazzo Strozzi (Firenze) *Bill Viola Rinascimento elettronico*, curata dallo stesso direttore di Palazzo Strozzi, Arturo Galansino, e da Kira Perov.<sup>16</sup> In questa occasione la scelta curatoriale ha di fatto optato per un 'inedito' dialogo tra alcune opere di Viola e i capolavori che ne sono stati la fonte d'ispirazione, facendo sì che il binomio corpo-classici si rivelasse in tutta la sua potenza espressiva. Dalle prime sperimentazioni degli anni Settanta (come *Level*, 1973 e *Olfaction*, 1974) – proprio quelle realizzate a Firenze – fino ad alcuni lavori più attuali (*Inverted Birth*, 2014) e a opere che hanno fatto storia (*The Reflecting Pool*, 1977-1979),<sup>17</sup> nelle sale del Piano Nobile di Palazzo Strozzi è stato possibile ammirare *Catherine's Room* (2001) e la tavola di Andrea Di Bar-



tolo raffigurante *Caterina da Siena fra quattro beate domenicane e scene delle vite* (1394-98); *Emergence* (2002) con la *Pietà* di Masolino da Panicale (1424); *Man Searching for Immortality / Woman Searching for Eternity* (2013) a confronto con *Adamo e Eva* di Lukas Cranach (1528).

Un'opportunità che ha messo in risalto non solo l'efficacia comunicativa dei formati del contesto pittorico italiano rinascimentale, ma anche, con Cranach, della pittura nordica e del loro contenuto emozionale. Inoltre, ha evidenziato la stretta relazione tra «l'immagine e l'architettura». «L'atto del dipingere» scrive Viola «diventa [nel Rinascimento, *n.d.c.*] una forma architettonica, spaziale, che lo spettatore sperimenta fisicamente camminandovi attraverso»,<sup>18</sup> perché vi è immerso.

Viola ha guardato a quei modelli e li ha presi come riferimento, appellandosi alla loro matrice compositiva, strutturale e contenutistica per opporre una forma di resistenza a una dimensione comunicativa impoverita, a un approccio mediatico odierno sempre più sofisticato ma sterile. L'impianto della pala d'altare, la pittura devozionale quattro-cinquecentesca, la funzione narrativa data dalla successione dei quadri della predella – presa a modello per *Catherine's Room* – la struttura tripartita del trittico, usata per altri lavori non in mostra.<sup>19</sup> ognuno ha un'importanza che travalica il ruolo momentaneo attribuitole dalla storia dell'arte, perché continua ad avere significato nella mente umana, perché è parte della nostra coscienza occidentale.

Lo stesso vale per i modelli più intimi quali i primi piani, le mezze figure, i dettagli che, come si è visto anche per Bob Wilson, richiamano la funzione del piano ravvicinato ma determinano anche un lavoro di completamento che deve essere fatto dallo spettatore chiamato a 'immaginare' la figura, a intuire gesti e movimenti sottaciuti, tratti psicologici e, ancora, emozioni.<sup>20</sup>

#### 4. William Kentridge

A differenza degli artisti già incontrati la classicità di William Kentridge parte dalla tecnica da lui utilizzata, il disegno, un autentico tratto distintivo dalla valenza rotondamente corporea, che lo ha reso famoso in tutto il mondo. Alla base della sua arte poliedrica, il disegno per Kentridge è innanzitutto un atto performativo. Equivale a entrare fisicamente nella materia dell'immagine e del pensiero, attraverso una serie di azioni, tecniche, procedimenti congiunti



Bill Viola *Emergence (Emersione)* 2002, 11'40". Retroproiezione video a colori ad alta definizione su schermo montato a parete in una stanza buia. Interpreti: Weba Garretson, John Hay, Sarah Steben, cm 213 x 213. Courtesy Bill Viola Studio

Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo di Fino; Panicale di Renacci? 1383/84-documentato fino al 1435) *Cristo in pietà* 1424. Affresco staccato, cm 280 x 118. Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea, inv. n. 32. Foto Antonio Quattrone







e frammentati. «C'è un foglio di carta sulla parete. Una videocamera in mezzo alla stanza. Un camminare tra la videocamera e la parete. Modificare il disegno, tornare verso la videocamera, registrare la modifica e poi tornare al disegno».<sup>21</sup>

Lo sviluppo dell'immaginazione, insieme a quello del disegno, avviene tra un passo e l'altro, all'interno di uno stesso movimento in cui anche il tempo prende 'corpo' e si palesa come grandezza visibile:

[...] Il tempo diventa distanza, materia, si espande e si contrae, diviene visibile. Il tempo diventa distanza due volte, in due modi diversi. La macchina da presa è uno strumento che trasforma il tempo in una distanza calcolabile [...] e numeri di fotogrammi. [...] La sostanza invisibile del tempo è trasformata nella materialità della pellicola.<sup>22</sup>

Un ulteriore contributo alla manifestazione della corporeità del tempo è dato dal segno che viene cancellato. La traccia del passaggio rimane comunque, «resta tra le fibre della carta»<sup>23</sup> e contribuisce alla costruzione del discorso artistico. L'immagine-pensiero-tempo-corpo si forma 'tra' e grazie alle soste, ai tempi fermi che si aprono tra i passi o come li definisce lo stesso Kentridge, gli «interstizi».

Negli interstizi aperti da quegli stessi gesti [...] mettiamo in atto, vediamo e anche rendiamo onore al contributo che diamo alla comprensione del nostro mondo. È così che si fa un cavallo. Così si fa una faccia. È così che si arriva a vedere. Questo è il lavoro entro il perimetro dello studio.<sup>24</sup>

Il disegno è così assenza e presenza insieme, passato e presente insieme. È somma di immaginazione e tracce di memoria che via via che emergono chiamano in causa realtà e utopie.

All'inizio del suo percorso artistico nei primi anni Ottanta i temi dei lavori di Kentridge ruotano intorno a Johannesburg e al contesto sudafricano, condizionato dall'*apartheid* e dai conseguenti contrasti tra le classi sociali. Progressivamente si sviluppano questioni di maggior respiro, enucleate intorno alla scienza, alla storia, alla geografia e alla politica internazionale. Di pari passo cresce anche la produzione, in un reciproco alimentarsi tra cinema, arti performative e grandi installazioni che evolvono anche in spazi pubblici e si trasformano in un teatro a cielo aperto. È accaduto recentemente per il gigantesco *Triumphs and Laments* (2016), realizzato sul Lungotevere romano con l'ausilio di un'idropulitrice: cancellando la patina del tempo e della storia, rifiutandola, per farne rivivere, in successione e per frammenti, parte di una gloriosa memoria.

Ridare voce al corpo della memoria e rifiutare la patina del tempo, vuol dire sottrarsi ai condizionamenti e andare oltre la storia. Paradigma di tale assunto è un gigantesco lavoro che ha per titolo proprio *The Refusal of Time*, il rifiuto del tempo. La videoinstallazione è stata presentata in anteprima nel 2012 a Kassel in occasione della rassegna DOCUMENTA13, e poi nel 2013 è stata il centro nevralgico dell'ampia monografica *Vertical Thinking*, dedicata all'artista sudafricano dal MAXXI – ancora Roma, la 'città eterna' – dove è stata riadattata.<sup>25</sup>

L'installazione, così come l'opera teatrale *Refuse the Hour* ad essa strettamente connessa, nasce come una forma di resistenza alla standardizzazione del tempo che Kentridge fa risalire all'inizio del Diciannovesimo secolo: nel momento in cui gli orologi del mondo vengono sincronizzati sul meridiano di Greenwich e adeguati al sistema dei fusi. L'uscita

dall'ordinarietà prefigurata allora potrebbe essere possibile traslando il tempo da una dimensione sociopolitica e assoggettante a una che si ponga come antidoto. Da qui deriva il titolo e il concetto di rifiuto: rifiutare il tempo significa emanciparlo dall'astrazione interrompendo il flusso delle influenze limitanti, esterne ma anche interne, proprie dell'uomo.

Kentridge prova a farlo attraverso un'esplosione iconoclasta di immagini e suoni che pervade lo spazio dell'allestimento caricandolo di energia e di stimoli. Nella sua estensione, *The Refusal of Time* appare come un grande omaggio al cinema delle origini, in particolare a Méliès, all'arte e alle scoperte del primo Novecento, alla danza, al teatro e alle straordinarie dinamiche ibridanti che si compiono all'interno dell'installazione.

Le cinque macroproiezioni simultanee, che si srotolano lungo le ruvide pareti a marcare la concretezza del tempo, seguendo un ordine a ferro di cavallo, fanno quasi da cornice a delle sedie organizzate in piccoli gruppi e orientate in vario modo, e a delle composizioni scultoree, formate da dei megafoni cuneiformi e dai relativi treppiedi, di foggia primo novecentesca. Al di fuori, collocato all'ingresso dello spazio espositivo, si trova invece un marchingegno pneumatico interamente in legno, che apre il percorso.

È un corpo meccanico di «memoria leonardesca», una «macchina che respira», come la definisce Kentridge.

Il complesso narrativo è dislocato tra questi elementi, ma è diretto dall'intreccio compositivo delle proiezioni che, relazionate agli altri componenti, richiedono mobilità di sguardo e di attenzione. Infatti, se è vero che al centro dei racconti delle proiezioni c'è il tempo, considerato come grandezza misurabile, è altrettanto vero che in *The Refusal of Time* lo spazio è 'temporalizzato'. Ciò significa che esiste uno scarto, per l'appunto temporale, che determina un ritardo o un anticipo della visione, ed è osservabile in quei momenti in cui proiezioni contigue e con uno stesso contenuto appaiono l'una leggermente in ritardo o in anticipo (dipende dal punto di vista) rispetto all'altra.

Altre volte, invece, il contenuto delle proiezioni è per ognuna diverso, altre ancora uno stesso racconto le percorre linearmente tutte e cinque, in senso orario o antiorario. È il caso della processione di ombre cinesi in cui si riconoscono musicisti e danzatori, o della camminata di Kentridge, mentre in compagnia di una danzatrice attraversa un mondo fatto di mappe geografiche. Nel falso movimento ricostruito con la complicità di uno zootropio, alle distanze geografiche che diminuiscono vertiginosamente corrisponde un'apparente progressione dell'azione. In realtà, Kentridge è trattenuto nello stesso punto di partenza e la sua camminata è soltanto un ben congegnato effetto ottico. Gli immaginari evocati richiamano alchimie scientifiche, ironiche triangolazioni affettive amante-moglie-marito, mondi e universi culturali tra loro distanti. All'inizio dei segmenti narrativi, su tutte e cinque le proiezioni, compaiono imponenti metronomi che segnano il tempo, battendolo dapprima in sincrono, mentre in sottofondo si sente il respiro della grande macchina pneumatica. Il respiro è tempo e la macchina è un corpo. La relazione tra i due elementi sta nel fatto che ogni corpo è un orologio. L'intero immaginario dà il senso di uno scorrere vincolato, scandito, organizzato da varie forme di 'prigionia' spaziale. Il corpo è uno spazio, lo strumento musicale è uno spazio, il metronomo misura un tempo



William Kentridge, *The Refusal of Time*, Roma, MAXXI 2013, inquadratura dall'ingresso



spazializzato, la geografia determina lo spazio del tempo e il tempo dello spazio, e così fa la storia. In un continuo fuori campo veniamo circondati da spazi fisici e artificiali in cui la grandezza temporale è catturata. Il montaggio, con un crescendo fortemente coinvolgente, intensifica i gangli e i condizionamenti da cui si vorrebbe ma non si può uscire. Invertire la direzione dei passi, sfogliare un libro al contrario, liberare gli oggetti dai loro meccanismi, ricomporne perfettamente altri andati distrutti e creare dei cortocircuiti tra la causa e l'effetto, Kentridge sembra voler dire che tutto questo può essere possibile. E forse potrebbe esserlo anche con facilità, come può avvenire in una danza, in cui all'improvviso la musica cambia ritmo.

Il progetto *The Refusal of Time* era partito da considerazioni sui diversi tipi di tempo, ma con il progredire del lavoro è risultato chiaro che ruotava anche attorno al fato, oltre che al tempo; e attorno ai nostri tentativi di sottrarci a quanto ci costringe in ciò che siamo, e ci lega a un come e un dove. Ma c'era più di questo. C'era la speranza che se avessi cominciato con attività pratiche (disegno di scene, costumi, strumenti musicali, macchinari) avrei potuto cambiare la direzione [...] non solo la traiettoria, ma anche la destinazione finale.<sup>26</sup>

*The Refusal of Time* è insomma un lavoro 'utopico'. Non si può rifiutare il tempo o resistervi, però lo si può intercettare, avvicinare e analizzare attraverso il modo in cui si materializza. Ci si può intervenire, affrancandolo completamente dalla realtà con l'uso del *rallenty* o dell'accelerazione. Così il tempo diventa una dimensione provvisoria e manipolabile da 'afferrare', un corpo. L'atto del cancellare, del sottrarre, del frammentare o del ridurre la tridimensionalità alla bidimensionalità, prima di riconvertirla nuovamente (nella videoinstallazione), corrisponde così a una forma di sublimazione e a un tentativo 'concreto' di passare oltre.

Kentridge ha lo stesso approccio con la componente sonora, concepita come combinazione di canti, sonorità varie (anch'esse sottoposte a dilatazioni e contrazioni) e il respiro della grande macchina di legno posta all'ingresso dell'installazione. La 'macchina che respira', lo si è anticipato, è metafora del corpo come orologio, ma trae ispirazione non da un corpo qualsiasi, bensì da un elefante morente. Nel sistema di ingranaggi meccanici e di scorrimento delle immagini, la macchina-elefante è un anti-orologio; è anch'essa un rifiuto del tempo. E c'è altro. La metafora del respiro si relaziona anche a uno scenario che si è configurato, sempre nel Diciannovesimo secolo, sotto il cielo parigino, anzi sotto le strade di Parigi dove c'erano delle tubature collegate a un orologio ad aria compressa. L'orologio era alimentato da un principio meccanico che pompando l'aria pompava anche il tempo e innescava la sincronizzazione degli altri orologi della città.<sup>27</sup> Nascono da qui i richiami a un'oggettistica e a una strumentazione musicale di tipo meccanico. Proiezioni e disegni sono, infatti, connotati da un inventario di ruote, orologi ottocenteschi, metronomi in varie scale, e qua e là il tutto è disseminato da personaggi e silhouette che suonano gli ottoni, o comunque degli strumenti a fiato o a manovella (come la ghironda) ed espandono il proprio suono tramite imponenti megafoni cuneiformi, che si materializzano negli oggetti scultorei della videoinstallazione.

I vari significati assunti dal respiro sono un plusvalore semantico che va a innestarsi nei giochi linguistici – scritti, ammiccati, espressi con la voce e con i gesti – e nei frammenti narrativi che di volta in volta vengono intessuti, sollecitando una riflessione sulla reversibilità dei concetti, oltre che degli assunti cronologici. Un cambio dei punti di vista.

Anche Kentridge dunque, benché in modo differente da Viola e Wilson, confronta e re-



lazione dispositivi diversi appartenenti al cinema (riprese, proiezione e postproduzione), al teatro (le scenografie, gli oggetti di scena), alla poesia (la frasi, le immagini), al disegno (il linguaggio di fondo), alla componente sonora (dentro e fuori le proiezioni), alla videoarte (lo spazio videoinstallato, la sovrapposizione di piani, l'ibridazione scenica), e su tutti interviene con modalità manipolatoria. Così accade per l'immagine, invertita e reiterata in *loop*; per lo spazio dell'installazione, acceleratore di processi e sovrapposizione caotica di corpi pensanti e virtuali; per la multiproiezione, che ripropone solo l'illusione di una visione orizzontale e a scorrimento lineare; per i fotogrammi, che sembrano identici ma non lo sono del tutto; per i metronomi, che scandiscono il tempo insieme al dispositivo pneumatico; per la disposizione panoramica come aspetto del pre-cinema, da leggere però secondo criteri dettati dalla simultaneità e non dalla linearità; per lo spettatore che si siede illuso di poter controllare la visione e dominare la scena col proprio sguardo e movimento ma che, vincolato a uno zootropio *post litteram*, non riesce mai a cogliere alcuna totalità.

Bob Wilson, Bill Viola, William Kentridge: molte le potenzialità di confronto e di raccordo, enorme il bacino di riflessione, sul processo evolutivo della reiterazione, sugli automatismi, sul senso universale dell'esperienza, tra classici e corpi.

---

<sup>1</sup> Frase detta in occasione della conferenza stampa di *Tales, Robert Wilson per Villa Panza*, a cura di Noah Koshbin e Anna Bernardini, Varese, Villa Panza, 4 novembre 2015 - 4 marzo 2018.

<sup>2</sup> L.R. LIPPARD, J. CHANDLER, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973, p. 43.

<sup>3</sup> Cfr. M. PORZIO, *Metafisica del silenzio - John Cage e la Nuova Musica*, Milano, Auditorium edizioni, 1995.

<sup>4</sup> Come l'ha definita Alberto Veca: A. VECA, 'Ruolo e senso della natura morta', in ID., *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, Milano, Electa, 2003, p. 53.

<sup>5</sup> Il progetto dei *Videoportraits* ha inizio nel 2004.

<sup>6</sup> Si vedano i ritratti del pappagallo e della papera 'canterina'.

<sup>7</sup> R. WILSON, *Electronic Arts Intermix*, Video 50, 1978 <<https://www.eai.org/titles/video-50>> [accessed 30 October 2017].

<sup>8</sup> Ogni ritratto è accompagnato da una colonna sonora creata per l'occasione. I musicisti coinvolti sono Bernard Hermann, David Byrne, Michael Galasso. Glenn Gould e Hans Peter Kuhn hanno invece reinterpretato Beethoven, Bach e Goldberg.

<sup>9</sup> Sia il michelangiotesco e statuario Roberto Bolle, che Brad Pitt, in calzini bianchi e mutande sotto una pioggia battente, che Isabella Rossellini trasformata in una protagonista in parte della pop art e in parte della letteratura manga, compiono una brevissima azione. Nel caso della Rossellini, pure velocizzata in post produzione trasformando il ritratto in una sorta di marionetta meccanica molto divertente e squillante.

<sup>10</sup> «C'è una sorta di regalità in lei. Guardate i suoi occhi, il loro movimento interiore. Le lacrime ne raggiungono la superficie e una le cade sulla guancia. Lei non li muove, restano immobili. Ha avuto una forza non comune. Non ci sono molti artisti che riescono a fare cose simili. [...] Per ogni personaggio interpretato [sono ventiquattro e ognuno è stato studiato al Louvre, direttamente a contatto con l'opera, in totale isolamento, ogni volta per una ventina di minuti, *n.d.c.*] ogni volta il suo volto ha restituito un sentire interiore. Mai esibito, solo comunicato attraverso un'emozione interna». Bob Wilson, conferenza stampa inaugurale.

<sup>11</sup> R. VIOLETTE, B. VIOLA (a cura di), *Reasons for Knocking at an Empty House: writings 1973-1994*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, London, Thames & Hudson in association with Anthony D'Offay Gallery, 1999, p. 241; anche in V. VALENTINI (a cura di), *Bill Viola: vedere con la mente e con il cuore*, Roma, Gangemi, 1993, p. 86.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> S. BORDINI, 'Più simile a una nuvola che a una roccia: Bill Viola e le immagini come organismi viventi', in





G. DI GIACOMO (a cura di), *Ripensare le immagini*, Milano, Mimesis, 2009, p. 212.

<sup>14</sup>‘Materia prima’ è in latino nel testo originale. *Bill Viola, Video Black – The Mortality of the Image*, in R. VIOLETTE, B. VIOLA, *Reasons for Knocking at an Empty House: writings 1973-1994*, p. 204, tr. it. A. Cigala, *Video Nero – la mortalità dell’immagine* (1990), in V. VALENTINI, *Bill Viola: vedere con la mente e con il cuore*, p. 64.

<sup>15</sup>Il lavoro è stato girato con una speciale cinepresa da 35 mm, a una velocità dodici volte superiore alla norma - 300 fotogrammi al secondo contro i tradizionali 24 - e poi riversato in video e lavorato in post produzione con le tecnologie digitali.

<sup>16</sup>Firenze, Palazzo Strozzi, 10 marzo-23 luglio 2017. Cfr. A. GALANSINO, K. PEROV (a cura di), *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, Firenze, Palazzo Strozzi, 10 marzo - 23 luglio 2017, Giunti, Firenze 2017.

<sup>17</sup>Le opere esposte complessivamente sono state 14.

<sup>18</sup>R. VIOLETTE, B. VIOLA, *Reasons for Knocking at an Empty House: writings 1973-1994*, p. 105.

<sup>19</sup>Nel trittico il pannello centrale è in stretta relazione con i due laterali e la struttura è utilizzata da Viola a partire dagli anni Ottanta.

<sup>20</sup>L’interesse di Viola nei confronti dei formati pittorici e fotografici - quindi di una dimensione statica dell’immagine e di media alternativi al video - si manifesta nel corso degli anni Settanta. Cfr. A. DI BRINNO, ‘Il riflesso di un riflesso Bill Viola, tra passato e presente, per un’arte senza tempo’, in *Arabeschi*, 5, gennaio-giugno 2015, pp. 110-111.

<sup>21</sup>W. KENTRIDGE, *Sei lezioni di disegno*, Monza, Johan & Levi, 2016, p. 79.

<sup>22</sup>*Ibidem*

<sup>23</sup>Ivi, p. 83.

<sup>24</sup>Ivi, p. 109.

<sup>25</sup>A cura di Giulia Ferracci, *Vertical Thinking* è stata allestita nella Galleria 5 del MAXXI dal 7 novembre 2012 al 10 marzo: <<http://www.fondazionemaxxi.it/events/william-kentridge-vertical-thinking-en-william-kentridge-vertical-thinking/>> [accessed 30 October 2017]. Lo spettacolo *Refuse the Hour*, contro parte di *The Refusal of Time*, ha debuttato al Teatro Argentina dal 15 al 18 Novembre nell’ambito del Romaeuropa Festival 2012.

<sup>26</sup>W. KENTRIDGE, *Sei lezioni di disegno*, p. 139.

<sup>27</sup>A. COSTA, *Viaggio sulla luna*, Milano, Mimesis, 2013, pp. 83-92.



ELENA MARCHESCHI

*Corpo e alterità nella produzione audiovisiva sperimentale di Alessandro Amaducci*

Starting from the 1960's, the body theme gained a central position in the contemporary art production. In this context and between the various disciplines, electronic audiovisual technologies have also contributed to the development of body representation: at the beginning documenting performing events and encouraging self-reflexive practices and, therefore, thanks to the development of a grammar of analogue effects and of a digital syntax, by elaborating a genetic-structural reformulation of human physicality as a response to a problematization of the subject's status. The creative use of electronic language has allowed a research based on the violation of mimesis and verisimilitude, asserting autonomy and independence in the representation of possible creative and utopian worlds. In the Italian context, Alessandro Amaducci has developed an intense research into the representation of the body, especially the feminine, outlining possible forms of 'the other' that in fact crowd a universe 'elsewhere', fantastic. By adopting some theoretical perspectives ranging from literary theories to psychoanalytic studies, this essay wishes to highlight how Amaducci's work gives life to figures that question the very concept of identity through processes of transformation occurring between multiplication, anomalies and transgressions.

*1. Una premessa storica, tra attenzione per il corpo e avvento delle tecnologie audiovisive*

In epoca recente e, con maggiore precisione, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, il tema del corpo si è imposto come centrale nella ricerca artistica contemporanea, declinato in una varietà di prospettive di analisi che si sono andate espandendo anche seguendo il ritmo degli sviluppi delle tecnologie audiovisive.

Se da un lato questo tema ha attraversato trasversalmente epoche e discipline, riconfermando il corpo come soggetto d'indagine privilegiato delle pratiche ritrattistiche e autoritrattistiche,<sup>1</sup> col tempo si è passati dalla fissità della contemplazione e della rappresentazione alla concezione di una presenza attiva in performance ed *happening*, momenti spettacolari fondamentali per la 'mostrazione'/esibizione del sé e l'incontro con lo spettatore. In tal senso il movimento Fluxus, fautore di una concezione dell'arte che avrebbe dovuto legarsi maggiormente con la vita quotidiana, non per mettere ordine nel mondo, ma per suggerire «metodi di aggregazione capaci di sviluppare processi di conoscenza interna ed esterna, interiore ed esteriore»,<sup>2</sup> ha messo in primo piano il corpo dell'artista nella strutturazione degli eventi, rendendolo protagonista con la sua libertà fisica nella rottura delle gestualità di routine, attraverso la manifestazione di una fisicità a-funzionale e a-logica, tesa a farsi tramite con le sfere dell'inconscio e a innescare una modificazione delle coscienze a partire dall'esperienza del quotidiano.

Ma c'è qualcosa di più. Gli eventi estemporanei ed effimeri di cui gli artisti Fluxus sono stati attivatori sarebbero stati condannati all'oblio se non ci fosse stata, oltre alla possibilità di fissazione fotografica e cinematografica, un'importante svolta tecnologica che ha avuto due fondamentali pregi: da un lato quello di registrare agilmente le azioni, dando loro una consistenza documentaria, dall'altro quello di incoraggiare pratiche di auto-riflessività; l'avvento delle telecamere portatili, difatti, è stato cruciale nel consentire tutto questo, assicurando la visibilità differita degli *happening* dei tanti protagonisti dell'epoca:



solo per citare alcuni nomi pensiamo alle performance di Cage, di Nam June Paik, di Charlotte Moorman, di Carolee Schneeman, di Yoko Ono e di molti altri. Ma le telecamere portatili sono state anche il presupposto tecnologico che ha consentito l'avvio di tutte quelle pratiche auto-esplorative che vedevano nella nuova tecnologia di ripresa non soltanto un'economica modalità di documentazione, ma soprattutto un tramite per l'esplorazione del sé, del proprio corpo, delle proprie capacità fisiche e di resistenza, di adattamento e metamorfosi. Bruce Nauman, Vito Acconci, Peter Campus, Dan Graham sono alcuni tra gli artisti che hanno realizzato performance concepite in funzione del medium video e della creazione di videoinstallazioni basate sul sistema del circuito chiuso. E non possono mancare in questa sommaria elencazione i riferimenti ad alcune artiste che hanno lavorato con e sul corpo, facendone anche uno strumento di indagine politica: pensiamo a Martha Rosler, Valie Export, Joan Jonas, Marina Abramovic; artiste che, con modalità e finalità diverse, sono partite da se stesse per creare la propria arte e sviluppare riflessioni sul genere e sull'identità. Dagli anni Sessanta, dunque, il corpo ha assunto una posizione di rilievo nelle arti, in una doppia modalità che lo ha visto al contempo oggetto di riflessione statico e fautore di azioni e relazioni umane. In questa cornice, l'avvento delle tecnologie audiovisive è stato fondamentale nell'attivazione di nuove forme di auto-esplorazione del sé nonché di osservazione e scoperta dell'altro.

## 2. *Il video come medium della metamorfosi*

Pur non volendoci soffermare in questo saggio sulle esperienze degli anni Sessanta e Settanta, è tuttavia necessario avviare una serie di riflessioni a partire da quel preciso momento storico. L'avvento delle tecnologie elettroniche di videoregistrazione, anche solo grazie alle centraline analogiche, ha significato per gli artisti il disvelamento di una gamma di possibilità di modificazioni dei dati visivi – luministici, cromatici, formali, strutturali – che hanno consentito un agile distacco dalla rappresentazione del reale. Nel caso della raffigurazione del corpo, queste possibilità hanno implicato una sua riformulazione organica, genetica, strutturale, come risposta a una problematizzazione dello statuto del soggetto, anche in base a parametri legati a fattori interiori, psichici, visionari, nonché a questioni di carattere socio-culturale.

Solo per portare alcuni esempi e tornando alle origini della sperimentazione in video, pensiamo all'opera *Three Transitions* (1973)<sup>3</sup> di Peter Campus: l'indagine che svolge sul proprio volto e sul proprio corpo, osservandosi dentro un virtuale specchio elettronico grazie al circuito chiuso e all'impiego del *chroma key*, genera effetti di spiazzamento nello spettatore, il quale assiste ad azioni perturbanti di cancellazione e rigenerazione del volto dell'artista, a un suo 'impossibile' – ma possibile elettronicamente – sdoppiamento e attraversamento di se stesso e, infine, alla combustione del suo volto/doppio riflesso. Già in questo caso, seppur con limitate ma ugualmente sorprendenti possibilità tecnologiche, la direzione era quella di un'indagine delle possibili metamorfosi del corpo, inteso non più come una struttura solida, finita, immutabile, ma come un'entità evanescente dai confini riformulabili, involucro potenzialmente poliforme e malleabile, atto a svolgere un'indagine a partire dal sé esteriore per raggiungere le complessità di un sé interiore.

Più interessata alla fisiologia delle immagini e dei suoni elettronici e alla comprensione del nuovo medium, anche Steina Vasulka, grazie alla particolare attenzione verso la modificazione dei dati visivi in seguito alle modulazioni della musica del violino da lei



stessa suonato, in un video come *Violin Power* (1978)<sup>4</sup> mostra una rappresentazione di se stessa instabile, alterata, al punto da vedere trasformata la sua forma fisica in un'astratta pulsazione di linee elettroniche definite dall'uso di uno Scan Processor.

Dunque fin da subito l'immagine elettronica, proprio per la sua natura fluida, puntiforme, frammentaria, incoerente, basata sulla dinamica continuamente riformulabile della luce, si è mostrata 'geneticamente' incline a sposare il concetto di metamorfosi, poiché i processi di trasformazione sono ciò che naturalmente ne definisce la morfologia.

Molti studiosi hanno descritto queste qualità dell'immagine elettronica (solo per citare alcuni nomi McLuhan, Parfait, de Méredieu), che hanno aperto successive riflessioni sulle presunte vocazioni del linguaggio del video. Pensiamo tra questi a Jean-Paul Fargier, studioso e critico di cinema e televisione, che ha scritto:

Se il Cinema è stato considerato l'arte di porre in evidenza le cose in modo tale che solo uno sguardo le possa modificare nella loro essenza, il Video sarebbe invece l'arte di togliere lo sguardo dalle cose e posarlo sui mille e uno modi di mostrarle. Le immagini sono, per il Video, ciò che il mondo è per il Cinema: l'oggetto di tutti i suoi desideri.<sup>5</sup>

In tal senso, Fargier sottolinea l'intrinseca capacità dell'immagine video di riuscire a guardare al reale grazie a una gamma di opzioni ignote al cinema, alludendo alla possibilità del video di 're-immaginare' eventi, fatti, cose esistenti, e alla sua libertà di creare mondi nuovi. Il reale può essere visto e pensato analogamente a quello che è, ma l'immagine elettronica può andare oltre, avventurandosi in percorsi inediti. Fargier, infatti, sempre nel medesimo testo, si riferisce a una dimensione di 'altrove' («il Video non è per la realtà un modo di *essere presente*, ma mille *modi* per le immagini di essere altrove») e questo altrove sembra trovare forma in «spazi e tempi non-limitrofi e non-lineari, procede con ripiegamenti degli effetti speciali, gli uni sugli altri».<sup>6</sup>

Anche Sandra Lischi, nell'affrontare con cautela l'interpretazione dicotomica che, soprattutto guardando al passato, aveva determinato una visione secondo la quale il cinema era il linguaggio della realtà e il video il linguaggio della rappresentazione non realistica, ha comunque sostenuto una certa tendenza verso la ricerca di un'alterità:

L'immagine elettronica si presta di più, per la sua manipolabilità in tempo reale, senza passaggi chimico-meccanici complessi e non verificabili e controllabili immediatamente, a una elaborazione e trasformazione dei dati registrati [...] per dire *altro* e *oltre*.<sup>7</sup>

I 'mille modi di dire' del video suggeriti da Fargier e le 'elaborazioni' e 'i trattamenti' indicati da Lischi altro non sono che quel complesso insieme di effetti e di possibilità di intervento sulle immagini che la produzione audiovisiva elettronica ha sempre avuto nel proprio corredo, a partire dall'origine analogica e da quell'idea di flusso energetico modificabile, sia per i segnali video che per quelli audio, poi andati progressivamente ampliandosi grazie agli sviluppi dei software digitali. Essi rappresentano quella gamma di procedimenti tecnologici che servono ad arricchire, modificare, plasmare, trasformare, complicare i dati visivi, valicando il limite della rappresentazione realistica, andando a delineare una 'retorica' del video che nel principio di metamorfosi fa risiedere tutte le possibili alterazioni spazio-temporali e dei dati reali.





### 3. La metamorfosi come tramite tra realtà e irrealtà

Fin dalle prime sperimentazioni, l'uso creativo del linguaggio elettronico ha consentito una ricerca basata sulle infrazioni della mimesi e della verosimiglianza, affermando autonomia e indipendenza nella rappresentazione di possibili mondi fantastici, utopici, creativi, in cui è possibile assistere all'incontro tra il visibile fenomenico e l'invisibile immaginato, grazie a un'immediatezza di controllo degli interventi capace di seguire e riprodurre quasi 'in diretta' i meccanismi della fantasia e dell'immaginazione.

Alessandro Amaducci, noto esponente della scena videoartistica italiana e internazionale, nonché docente universitario e saggista, ha affrontato queste tematiche elaborando una complessa proposta di parallelismo tra i meccanismi di funzionamento della mente, con le sue sinapsi e i suoi neuroni, e la natura dell'immagine televisiva e del video, a suo parere basati sull'analoga possibilità di trasmettere informazioni a distanza tramite impulsi elettrici.<sup>8</sup> Amaducci sostiene infatti che mentre la fotografia e il cinema storicamente sembrano aver svolto la funzione di specchio dell'occhio, all'immagine video è possibile attribuire il ruolo di specchio del cervello e del pensiero, partendo dall'ipotesi che «[...] tutta la ricerca tecnologica che ha coinvolto e coinvolgerà il mondo dell'immagine non è altro che il tentativo di creare un oggetto che, a specchio, assomigli al suo corrispettivo naturale originario».<sup>9</sup> Appoggiandosi a una serie di nozioni scientifico-psicoanalitiche e provando a ripercorrere le varie fasi dell'attività cerebrale, l'autore approfondisce l'argomentazione sulle immagini mentali prodotte sia in fase di veglia che in fase di sonno, immagini che egli ritiene abbiano caratteristiche simboliche e mitiche così profonde da essere condivisibili e comprensibili da comunità che possiedono lingue diverse. Tali rappresentazioni mentali, frutto di una produzione continua, sono il risultato del lavoro libero dell'immaginazione e hanno una corrispondenza con la tecnologia video che, proprio per il suo funzionamento, può

penetrare i meandri della nostra mente e attraversare i territori accidentati dei nostri sogni, per comunicare al mondo esterno, attraverso delle immagini cariche di nuovo senso, le visioni, il nostro mondo interno, così personale e soggettivo eppure così universalmente comprensibile e libero dalle convenzioni di codici linguistici troppo limitati o limitabili.<sup>10</sup>

Se da un lato, dunque, è necessario trattare con prudenza dicotomie rigide quali cinema/realtà *versus* video/altrove, ricordando le forme di cinema visionario che hanno punteggiato il Novecento, dall'altro è necessario guardare alle evoluzioni della tecnica con sguardo lungimirante. Come è stato già teorizzato da molti studiosi, le tecnologie audiovisive elettroniche hanno realizzato in diversi modi i sogni e le utopie di artisti-teorici come Vertov, Ejzenstein, Gance, Epstein;<sup>11</sup> tecnologie che, come sostiene Christian Uva, si sono mostrate interpreti «[...] di una destabilizzazione della visione, di un superamento del corpo, di uno scioglimento dell'identità del soggetto che, lungi dal costituirsi come invenzioni della postmodernità, si collocano su una delle linee di tendenza più ancestrali dell'arte cinematografica».<sup>12</sup>

### 4. Alessandro Amaducci e la Electric Self Anthology

Il corpo, inteso biologicamente, a partire dalle origini della storia dell'uomo è stato considerato come un soggetto continuamente modificabile, che ha assunto via via valori



simbolici diversi. Nel corso dei secoli il concetto di 'corpo naturale' è stato messo in discussione attraverso l'analisi di più opposizioni: maschile/femminile, pubblico/privato, *gender*/sesso, umano/animale, umano/tecnologico.

Ritornando alle premesse di questo saggio, dovrebbe risultare ora più chiaro come, accanto a un lavoro sul corpo come oggetto performativo, espositivo, banco di prova fisico e relazionale con lo spettatore e con le tecnologie, i potenziali creativo-trasformativi dell'immagine video abbiano favorito lo sviluppo di una ricerca che ha come oggetto la riformulazione del corpo, nell'ottica di una revisione e rigenerazione della figura umana. Quest'ultima, riplasmata tecnologicamente in un'ampia gamma di possibili variazioni, viene configurata come manifestazione de 'l' altro', un tema che – insieme all'altrove' – affonda le sue radici nella letteratura antica a partire da Plauto e Ovidio, si ritrova in Dante e Petrarca, attraversa la letteratura barocca e romantica fino al Novecento, secolo in cui è stato trattato in varie esperienze letterarie, acquisendo nuove forme anche grazie al contributo delle teorie psicoanalitiche freudiane.

All'idea del corpo come unità compatta, coerente e indivisibile si è andata sostituendo, con grande vigore a partire dall'Ottocento, una concezione di crisi e destrutturazione del soggetto, inteso come discontinuo, trasgressivo, plurale.<sup>13</sup> In letteratura così come nelle varie esperienze pittoriche delle avanguardie del primo Novecento, passando dall'Espressionismo e da altre ricerche svolte in ambito più contemporaneo<sup>14</sup> per poi raggiungere un'articolazione ancora più ampia nel cinema,<sup>15</sup> la rappresentazione del corpo umano è andata perdendo il carattere di naturalità per acquisire un'artificialità che è risultato di una serie di processi d'ibridazione che vanno nella direzione di una forma post-organica e post-umana.<sup>16</sup>

Tra i videoartisti che hanno sviluppato in modo più sistematico e continuativo una ricerca sulle possibili alterazioni e metamorfosi del corpo, Alessandro Amaducci è certamente un importante punto di riferimento nell'ambito della sperimentazione audiovisiva italiana più contemporanea. Nel 2006 l'artista ha avviato il progetto *Electric Self Anthology* in cui, all'interno di scenari onirici, perturbanti e proteiformi, appaiono corpi eccentrici, eterodossi. Nella descrizione introduttiva al progetto, Amaducci scrive che il titolo dell'antologia indica:

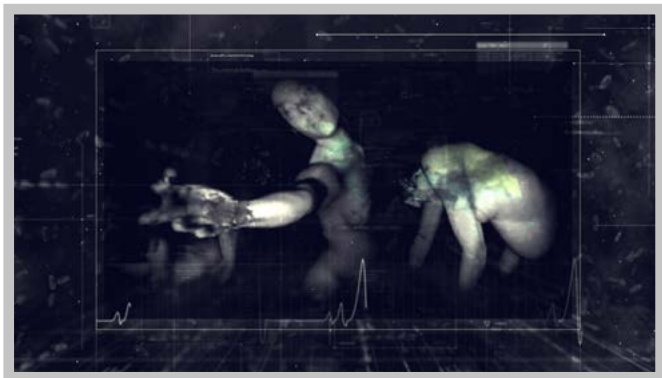
la volontà di entrare in maniera diretta dentro una sorta di inconscio elettronico, di caverna di ombre contaminate dalle nuove tecnologie, dove vivono e riemergono fantasmi di immagini, forme archetipiche, ma anche 'insospettabili' cliché del mondo di Internet, personaggi stereotipati, modelli, figure che galleggiano nel mare della Rete che noi cerchiamo e scarichiamo sul nostro computer senza sapere il più delle volte il perché. L'ingresso nel mondo dell'inconscio elettronico è un viaggio oscuro, denso di ferite, dove si incontrano personaggi femminili, corpi che incarnano in qualche modo alcuni temi che ossessivamente si rincorrono, come la vita, la morte, il desiderio, il voyeurismo, la trasformazione del mondo in spettacolo, e l'inoscandibile potenza fascinosa della forma umana, del corpo inteso come luogo esoterico, come spazio simbolico. Entrare nell'inconscio elettronico significa anche ri-scoprire la propria ombra infantile, quel momento in cui le dimensioni della morte e della vita sono confuse, e con le quali si può giocare anche in maniera crudele, in cui la bellezza e la mostruosità possono convivere, dove la paura è necessaria perché foriera di emozioni. Nell'inconscio tecnologico si danza sempre volentieri con la Morte.<sup>17</sup>

All'interno di questa sorta di manifesto programmatico, l'artista definisce il 'luogo' in cui questi corpi abitano, a cui questi corpi appartengono, ovvero l'inconscio. Il viaggio che

Amaducci compie alla ricerca di queste figure passa attraverso se stesso, la sua creatività, la sua sensibilità, il suo modo di percepire e di prendere una distanza dal mondo reale, per andare a consustanziarne la forma attraverso le tecnologie digitali che, a suo avviso, posseggono una sorta di autonomia creativa coinvolta in un intimo dialogo con l'immaginazione dell'artista.

Il primo video dell'Antologia, *Electric Self* (2006, 4'),<sup>18</sup> sancisce la nascita della consapevolezza di un'identità tecnologica e di un corpo 'elettronico'. All'interno di un'oscurità tridimensionale, sospesa come può essere l'ambientazione di un sogno privo di coordinate spazio-temporali, scivolano sullo sfondo, quasi in rilievo, grafici, livelli, tabelle, numeri, percentuali.

La figura evanescente di una donna in stato interessante danza, fluttua in questo scenario saturo di informazioni, uno spazio fluido e misterioso che riporta alla mente il liquido amniotico. Il corpo, riverberato in una triplice immagine, è soggetto ai movimenti e alle contorsioni dovute agli effetti elettronici, che lo rendono elastico, espandibile e mutabile come di fronte a uno specchio deformante; la donna stessa, generatrice di vita, è sottoposta a una



Alessandro Amaducci, *Electric Self*, 2006

costante rigenerazione e riconfigurazione della propria corporeità. Immagini ecografiche, simulazioni tridimensionali di organi, la raffigurazione animata del cervello e del cuore, le impronte digitali sono tutti elementi che l'artista mette in mostra, come parte di una realtà fisica naturale pronta a diventare altro all'interno dell'inconscio e della dimensione tecnologica.

*Discussion on Death* (2006, 6')<sup>19</sup> è il secondo video dell'Antologia, in cui Amaducci approfondisce l'indagine sui corpi femminili, deformandoli e destrutturandoli con effetti spiazzanti. Nella scheda che accompagna il video l'artista ha scritto:

Nel mondo digitale il limite non esiste più, e così scompare il concetto di morte. Pensiamo di essere tutti immortali. I corpi mutano o trasmutano, la scienza promette l'eternità, e nel labirinto di specchi che si crea partoriamo noi stessi, creature già disponibili alla mutazione finale. Un viaggio nell'identità dell'immagine.<sup>20</sup>

Come in *Electric Self*, ritorna l'idea di una spazialità tenebrosa e indefinita dalla quale affiorano immagini di corpi femminili mutati e mutanti, prototipi di una temibile epoca a venire.

Corpi mutilati di arti o addizionati di seni e ombelichi, corpi 'svitati', destrutturati e innaturalmente ricomposti, mostrano figure di donne animalesche, mostruose, siamesi che 'galleggiano' all'interno di fragili e indefinite strutture dalle cornici dorate, le quali fanno riferimento a composizioni artistiche di epoca medioevale, come il polittico o la pala d'altare. E poi ancora, ricostruzioni tridimensionali di corpi visti in trasparenza fino a percepirne la struttura dello scheletro, mani radiografate e immagini estrapolate dall'icnografia medico-anatomica, fino all'apparizione di una sorta di dea Kalì contemporanea, che sorregge dei vitali bulbi oculari giganti, mentre altri occhi appaiono incastonati nel suo corpo al posto dei capezzoli e dell'ombelico, tutti estremamente vigili.

Grazie a un linguaggio ricco di recuperi iconografici dalla storia dell'arte e dall'ambito scientifico, e all'accostamento e rielaborazione di immagini registrate dal vero, Amaducci ri-amalgama il tutto attraverso il *compositing* digitale, dando vita a forme sottoposte a un continuo e spasmodico divenire.

In un video successivo, *Flesh Paths* (2007, 6'30"),<sup>21</sup> prosegue l'ideazione e rappresentazione di corpi disfunzionali ed eccentrici, per poi lasciare spazio a un'esplorazione nelle profondità organiche. Con uno sguardo endoscopico l'artista si immerge in un panorama 3D tra flutti di sangue e strutture ossee, e da questo scenario emergono immagini reiterate di manichini anatomici, corpi di infanti deceduti e l'immagine di un suicida; il tutto dentro a una visione dura e angosciata che mette a confronto vita e morte, e in cui il corpo resta fulcro centrale di riflessione, punto di partenza di una realtà che non appare più certa ma materia fatta di luce e concreta plasticità continuamente indagabile e manipolabile, come accade anche in *Anywhere Out of the World* (2007, 5').<sup>22</sup>

Nel corso degli anni, la ricerca visiva di Amaducci sulle possibilità di rappresentazione metamorfica del corpo, oltre ad essersi orientata verso un uso più massivo della computer grafica e dell'animazione 3D, si è progressivamente spostata verso un'analisi della figura umana come luogo simbolico in cui si realizza l'incontro-scontro cruciale tra la vita e la morte, con i suoi possibili esiti, ma anche evoluzioni. È questo il caso di *Pagan Inner* (2010, 6'30")<sup>23</sup> in cui, su una sorta di palcoscenico digitale investito da deflagrazioni, smottamenti, crolli, una giovane donna nuda danza appassionatamente con uno scheletro. Grazie a questo contatto il corpo della donna percepisce con maggiore forza il senso della propria vitalità, della propria esistenza, e la danza con lo scheletro, oltre ad assumere connotati erotici, diventa opportunità di conoscenza. In *I Am Your Database* (2014, 3'53"), invece, l'artista lavora sulla dinamica dello scontro e ricorre all'immaginario di ambientazione da videogame, strutturando una narrazione definita: una giovane donna nuda, munita di maschera anti-gas e guanti, combatte contro una figura robotica che la controlla attraverso alcuni monitor. In questo caso sarà la morte beffarda ad avere il sopravvento, mentre nuove possibilità di rinascita e di riconfigurazioni organiche vengono contemplate in *Post Rebis* (2016, 3'39")<sup>24</sup> dove in un luogo di edifici distrutti e abbandonati, lentamente viene composto un essere androgino a due teste, risultato misterioso di un innesto tra elementi umani e tecnologia.

Al di là della *Electric Self Anthology*, l'interesse di Amaducci



Alessandro Amaducci, *Discussion on Death*, 2006



Alessandro Amaducci, *Concert for Shadows 1-10*, 2012



nei confronti della rappresentazione del corpo e delle sue declinazioni è rintracciabile in tutta la sua produzione, seppure con fulcri di attenzione diversi. Ad esempio nei video più legati alla dimensione della danza, all'interno di spazi immaginari e 'magici' i corpi delle ballerine sono osservati e analizzati nelle loro linee evolutive, mentre l'artista interviene con degli effetti dal taglio quasi pittorico, senza stravolgerne eccessivamente la natura, ma giocando sulle possibilità di alleggerimento delle figure che sembrano diventare ombre, nuvole di luce o fumo, senza rinunciare agli sdoppiamenti e alle scomposizioni.

È questo il caso di *Concert for Shadows 11-14* (2012, 4')<sup>25</sup> e *Concert for Shadows 1-10* (2012, 15'),<sup>26</sup> così come appare fantasmatico, o appena uscito dallo spazio scenografico digitale, il corpo della danzatrice di *A Secret Place* (2011, 4'20");<sup>27</sup> mentre in *Greetings from Hell* (2008, 3'30")<sup>28</sup> le algide figure di alcune ballerine-manichini digitali volteggiano come automi all'interno di coreografie perfette, celebrando la potenza del fuoco solare.



Alessandro Amaducci, *Greetings from Hell*, 2008

### 5. Corpi metamorfici e costruzione dell'alterità

Ritornando all'idea di un presunto parallelismo tra i meccanismi creativo-onirici della mente e il funzionamento delle tecnologie elettroniche e digitali, il risultato pratico della dimensione teorica precedentemente descritta dovrebbe ora essere più chiaro. Da diversi anni Alessandro Amaducci impiega le potenzialità della manipolazione digitale e della computer grafica per rendere visibile ciò che per i cineasti e i teorici dell'avanguardia surrealista risultava difficile da realizzare con le tecnologie a loro disposizione, ovvero mostrare il funzionamento della mente, nelle sue forme di espressione più libere legate all'inconscio e alla dimensione onirica. Con un linguaggio e un'estetica originali e in continua evoluzione, l'artista assimila le suggestioni provenienti da tante forme espressive e correnti artistiche – dalla fantascienza distopica alla cultura industriale, dalle immagini *freak* al cinema *splatter* –, proponendoci una visione in cui l'occhio reale e quello dell'inconscio restituiscono mondi che non rappresentano una simulazione della realtà, ma la costruzione di qualcosa di nuovo, qualcosa che sotto molti punti di vista potremmo definire fantastico.

Ma di quale fantastico stiamo parlando? Ci riferiamo in particolar modo alle teorie dello scrittore e critico letterario francese Roger Caillois, il quale nei suoi studi ha parlato di un fantastico come forma di «inquietudine, rottura [...]. Il fantastico è tale solo se appare scandalo, inammissibile violazione alle leggi dell'esperienza o della ragione».<sup>29</sup> Caillois insiste sul concetto di trasgressione, definendolo come possibilità di rottura della regolarità fenomenica, infrazione «della inalterabile legalità quotidiana e non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale».<sup>30</sup> I video di Amaducci, per i contenuti e la forma, non riguardano il mondo esterno se non per il materiale che da esso viene prelevato per la creazione di mondi del tutto interiori. Grazie a procedimenti



tecnologici che di fatto mimano i meccanismi che stanno alla base della costruzione del sogno – pensiamo alla condensazione e allo spostamento – l'artista sfrutta le potenzialità della post-produzione e della computer grafica per generare modificazioni delle forme, transizioni, costruzioni di immaginari in cui si evidenzia la rottura della coerenza logica spazio-temporale. In tal senso i mondi che configura Amaducci rappresentano un altrove inteso come pura area vuota, spazi neri e unici, come sono uniche le dimensioni oniriche di ogni essere umano. Le figure che l'artista presenta, soprattutto donne, (poiché le figure femminili sono – a suo dire – entità creatrici di nuovi immaginari),<sup>31</sup> sono variazioni metamorfiche di un corpo umano degenerato in alterazioni polimorfiche, in cui il concetto di identità viene messo in crisi attraverso la rappresentazione di varie forme de 'l'altro'. Primo tra tutti ritroviamo il tema del doppio, frequentemente apparso in molta letteratura romantica, che nei video di Amaducci è declinato come moltiplicazione delle figure umane ma anche come costruzione 3D di corpi-manichini automi, nonché come rappresentazione della figura umana come ombra. Inoltre, i corpi mutilati o con organi e arti sdoppiati, moltiplicati o ricomposti, esprimono la volontà di mostrare soggetti espandibili in configurazioni imprevedibili, post-umani e ibridati, spesso con accenni al tema dell'uomo artificiale e alla figura del *cyborg*. Ma non è tutto, perché questi corpi anomali ed eversivi mettono in discussione insieme al concetto di identità anche quello di genere, con riferimento all'annullamento della femminilità, alla costruzione di esseri androgini, fino ad arrivare all'idea di una soppressione mortifera del corpo che diventa smaterializzato, fantasmatico.

Con la sua indistinguibile marca autoriale, la scrittura audiovisiva di Amaducci, talvolta estrema nelle scelte, può incontrare una resistenza da parte dello spettatore proprio a causa della forza eversiva e perturbante degli universi proposti.

Il trattamento dei corpi, inseriti in contesti svuotati della veridicità e verificabilità di un ordine logico conosciuto, oltre a produrre effetti spiazzanti genera sentimenti di angoscia poiché ciò che viene mostrato va a toccare le paure più ancestrali dell'uomo, legate al limite che intercorre tra la vita e la morte, alla conservazione della specie, o alla sua possibile prosecuzione in forme inaspettate e trasgressive che trascendono le nostre capacità di comprensione.

<sup>1</sup> James Hall, critico e storico dell'arte, ha scritto: «[l'autoritratto] è il genere artistico che contraddistingue la nostra epoca incline alle confessioni [...]. È opinione, e speranza diffusa, che gli autoritratti forniscano un accesso privilegiato all'animo del soggetto, e abbiano in tal modo la meglio sull'alienazione e l'anonimato che in tanti sperimentano nella società urbana contemporanea». J. HALL, *L'autoritratto. Una storia culturale*, Torino, Einaudi, 2014, p. 7.

<sup>2</sup> A. BONITO OLIVA, 'Ubi Fluxus ibi motus', in AA.VV. (a cura di), *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, catalogo della mostra Venezia, Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca), 26 maggio-30 settembre 1990, Milano, Mazzotta, 1990, p. 20.

<sup>3</sup> P. CAMPUS, *Three Transitions* [1973], <<https://www.youtube.com/watch?v=Ar99Af0J2o8>> [accessed 5 October 2017].

<sup>4</sup> S. VASULKA, *Violin Power* [1978], <<https://vimeo.com/33471337>> [accessed 5 October 2017].

<sup>5</sup> J.P. FARGIER, 'Gli inseparabili', in V. VALENTINI (a cura di), *Le storie del video*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 97.

<sup>6</sup> Ivi, p. 98. Corsivi nel testo.

<sup>7</sup> S. LISCHI, 'Antico come il video', in V. VALENTINI (a cura di), p. 101. Corsivi nel testo.

<sup>8</sup> Cfr. A. AMADUCCI, *Segnali video. I nuovi immaginari della videoarte*, Santhià (VC), GS, 2000, pp. 114-116.

<sup>9</sup> Ivi, p. 116.

<sup>10</sup> Ivi, p. 124.



- <sup>11</sup> Si vedano gli studi di Sandra Lischi, Pietro Montani, Philippe Dubois, Cosetta Saba.
- <sup>12</sup> C. UVA, *Impronte digitali*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 42.
- <sup>13</sup> Cfr. R. CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000, pp. 22-26.
- <sup>14</sup> S. O'REILLY, *The Body in Contemporary Art*, New York, Thames & Hudson, 2009.
- <sup>15</sup> Cfr. G. CANOVA, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2000; F. DE RUGGIERI, *Matrix and the City. Il corpo ibrido nel cinema e nella cultura visuale*, Pisa, ETS, 2006.
- <sup>16</sup> T. MACRI, *Il corpo postorganico*, Milano, Costa & Nolan, 2006 (seconda edizione); R. MARCHESINI, *Post-human. Verso nuove forme di esistenza*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2002.
- <sup>17</sup> A. AMADUCCI, *Electric Self – Antologia provvisoria*, <<http://www.alessandroamaducci.net/electricselfanthology>> [accessed 15 October 2017].
- <sup>18</sup> Il video è visibile alla pagina <<https://vimeo.com/28971547>> [accessed 20 October 2017].
- <sup>19</sup> Il video è reperibile alla pagina <<https://vimeo.com/29428530>> [accessed 20 October 2017].
- <sup>20</sup> A. AMADUCCI, *Electric Self – Antologia provvisoria*, <<http://www.alessandroamaducci.net/electricselfanthology>> [accessed 15 October 2017].
- <sup>21</sup> Il video è visibile alla pagina <<https://vimeo.com/29603708>> [accessed 29 October 2017].
- <sup>22</sup> Il video è visibile alla pagina <<https://vimeo.com/28966960>> [accessed 30 October 2017].
- <sup>23</sup> Il video è visibile alla pagina <<https://vimeo.com/28982219>> [accessed 31 October 2017].
- <sup>24</sup> Il video è alla pagina <<https://vimeo.com/152069785>> [accessed 31 October 2017].
- <sup>25</sup> Il video è alla pagina <<https://vimeo.com/49904217>> [accessed 31 October 2017].
- <sup>26</sup> Il video è visibile alla pagina <<https://vimeo.com/49927596>> [accessed 31 October 2017].
- <sup>27</sup> Il video è alla pagina <<https://vimeo.com/29816643>> [accessed 31 October 2017].
- <sup>28</sup> Il video è alla pagina <<https://vimeo.com/29275552>> [accessed 31 October 2017].
- <sup>29</sup> R. CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico* [1965], Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 9-11.
- <sup>30</sup> Ivi, p. 92.
- <sup>31</sup> Vd. Intervista durante Corpo Elettronico, <<http://www.alessandroamaducci.net/interviste>> [accessed 20 October 2017].



GIULIA SIMI

*Per una metamorfosi della storia: utopie e rivoluzioni  
nel contro-cinema di Franco Angeli*

Franco Angeli's films, made between late 1960s and early 1970s, are still unexplored. Their fragmented character and documentary gaps make reconstruction difficult. This study, which draws on unpublished works and documents, sheds light on the complexity of the artist's film research and connects it with the widest picture of his creative path. The analysis thus traces a line that from the technique of veiling, which Angeli develops between 1950s and 1960s, comes to that of cinematic double exposure. If the former plunged symbols - swastikas, sickles and hammer, capitoline wolves, 'half dollars' - into the density of history, the latter activates the relationship between subject and world opening new possibilities of the real. The image thus makes the phantoms emerge to ripple the surface of the present: a continuous stratification process that is the place of the memory and the space of transformation and metamorphosis of the real.

*Fare il cinema come atto di ribellione  
e di liberazione individuale; rigettarlo  
attraverso il disprezzo per raggiungere  
la capacità di amarlo.*

Franco Angeli, dattiloscritto inedito<sup>1</sup>

*1. Le lacrime delle cose o la materia della memoria*

«Non le cose ma le lacrime delle cose».<sup>2</sup> Così Cesare Vivaldi, nel 1960, descrive le opere monocrome che Franco Angeli presenta nella sua prima personale alla galleria La Salita di Roma, dove strati di bende trasparenti - calze di nylon, garza -<sup>3</sup> s'impongono su un colore di fondo creando un'immagine stratificata, complessa. Il dialogo con Burri, che Angeli aveva conosciuto tramite lo scultore Edgardo Mannucci, è già entrato in un territorio di superamento dell'informale dove la materia si alleggerisce nella trasparenza della velatura e il trauma rivive nella leggerezza di un'eco «innestando», come nota Luca Massimo Berbero, «un nuovo rapporto tra peso della materia e levità della percezione».<sup>4</sup> Ferite o memoria delle ferite? Continua Vivaldi:

Rotto lo schema informale burriano, attraverso il velo sottile ma tenace della materia, Angeli recupera pazientemente - mille volte interrompendosi, perdendo la traccia e tosto riconquistandola - le 'forme' del suo sentimento. Una difficile impresa, poiché una volta afferrata la forma si dissolve, non ne rimane che l'impalpabile alone: polvere d'ali, nostalgia, 'assenza'.<sup>5</sup>

Un'assenza che tuttavia torna a turbare il presente, come i simboli comunisti e nazi-fascisti che a partire dai primi anni Sessanta Angeli inserisce nelle sue opere. Per lui, nato in una famiglia di salde convinzioni socialiste e antifasciste, che aveva vissuto da bambino l'occupazione tedesca e la liberazione americana, la strada è lo spazio di una memoria





dove trauma, storia e ricordi d'infanzia si mescolano in suggestioni visive:

I camion americani erano colmi di scatolame e per noi era un gioco arrampicarsi e portare via il cibo necessario che andavamo a consumare in mezzo ai ruderi Romani, nel mausoleo di Augusto. Il contatto quotidiano e notturno con i Monumenti riemerse quando iniziai a fare i primi quadri: le Aquile, le Lupe, i ruderi, le lapidi appartenute alla mia infanzia facevano parte della mia memoria visiva, della mia cultura passata e presente.<sup>6</sup>

Una particolare variazione di quella 'pittura di reportage', per usare la definizione di Maurizio Calvesi, che non attinge alle immagini di massa della contemporaneità ma piuttosto a quelle che affiorano, in filigrana, dal passato. Come nota Nello Ponente nel 1964, anno in cui Angeli presenterà una delle sue opere più note, *La lupa*, a un'accesa Biennale di Venezia che assisteva inerme al dominio della Pop Art americana:

E però Angeli non si cura tanto della simbologia oppressiva del neocapitalismo, delle immagini forzatamente convincenti propagandate dall'economia di consumo, ma ne cerca altre, più mitiche ma non per questo meno pericolose. Le ripropone all'attenzione e, attraverso la sovrapposizione di velature distinte e altrimenti colorate, crea una pausa sufficiente per indurre ad una riflessione.<sup>7</sup>

La velatura è allora strumento che svela e nasconde allo stesso tempo, dando forma visiva alla distanza temporale e creando un'apertura che permette al passato di riaffiorare per trasformare il presente. È la storia come '*jetztzeit*', quel «tempo riempito dell'adesso» in cui Walter Benjamin rintraccia, attraverso il «salto dialettico»,<sup>8</sup> possibilità rivoluzionarie.

Potremmo dire che Angeli compie un salto dialettico quando coglie l'attualità di simboli che nel decennio del benessere e della nuova società dei consumi apparivano sbiaditi e fuori tempo. Come nota ancora Ponente: «[Angeli] resta in contatto dialettico con i simboli e con le immagini, li sottrae all'abitudine e al conformismo».<sup>9</sup> Così in *Napoleone* (1963) la svastica nazista si stampa sulla bandiera francese insieme alla mezza luna e alla stella dell'Algeria libera, a ricordare la violenza di un imperialismo che impedisce l'autodeterminazione dei popoli, mentre la lupa capitolina, forse il simbolo più noto che il regime fascista ha preso in prestito dall'immaginario dell'antica Roma, porta in superficie, come un perturbante, il filo che lega la democratica società del dopoguerra alla dittatura del Ventennio.<sup>10</sup> D'altra parte, come ci ricorderà nella sua serie *Half Dollar* di poco successiva, è l'aquila a stamparsi sul retro della storica moneta americana da 50 *pences*, che già nel 1965 aveva sul fronte il volto di J.F. Kennedy. Nota a questo proposito Maurizio Fagiolo dell'Arco:

Ecco l'"half dollar" americano, con l'aquila inquietante [...]. Tragica sinfonia per un massacro, non certo di 'half dollars' ma di simboli di potenza e giovinezza eterna: e l'allusione alle mitologie presidenziali USA, presto troncate, non potrebbe essere più chiara. Ma poi, è soltanto un caso il fatto che l'aquila sia simbolo del potere costituito ma anche leitmotiv dei nuovi miti del 'Ku Klux Klan'?<sup>11</sup>

Stratificazioni, velature, sovrapposizioni e accostamenti sono allora gli strumenti che l'artista utilizza per interpretare il presente come spazio di una memoria inquieta, campitura in cui leggere le tracce di un passato insepolto. Muove in questa direzione anche



l'interpretazione di Calvesi, che a questo proposito scrive:

Tutti infatti li leggeva questi simboli, e rileggeva attraverso il velo del tempo, con le sbavature, gli scolorimenti, le mutilazioni, dunque identificando la propria azione di 'velare' e allontanare con quella stessa del tempo, del tempo dell'esistenza e della storia come tutt'uno, come distanza che ogni cosa riconfonde dopo aver ciclicamente riproposto [...]; del tempo esistenziale della storia così eternamente e bonariamente rappreso sui muri di Roma, ma così dilatato ('urbi et orbi') come un grande manto coprente di polvere, anche sullo spazio del mondo.<sup>12</sup>

Calvesi accenna chiaramente allo spazio murale, supporto che la pittura di Angeli ha evocato anche attraverso alcuni dei suoi dipinti monocromi con una stesura di colore disomogeneo a richiamare gli strati e i passaggi di intonaco, inserendosi così in una tendenza che da Cy Twombly – stabile nella capitale italiana dalla metà degli anni Cinquanta – approdava ai *décollages* di Mimmo Rotella.

Nella città dove più emergono le tracce della storia, il muro è infatti il campo da gioco di una partita millenaria. Residuo di antichi splendori e testimone di più recenti traumi, è il luogo dove si attivano le operazioni di ricostruzione e negoziazione identitaria, dove stratificazioni, cancellazioni, impressioni si mischiano come echi di tempi remoti. È lì che il gesto umano intreccia le epoche; è lì che la storia parla sempre al presente.

## 2. Dal muro allo schermo: il Sessantotto e il cinema come metamorfosi della storia

Non si hanno notizie precise sull'inizio dell'attività cinematografica di Franco Angeli. Quel che è certo, tuttavia, è che uno dei suoi film, *Giornate di lettura*, è presentato con data 1967 nel primo catalogo della Cooperativa Cinema Indipendente.<sup>13</sup> Nella difficile opera di ricostruzione che la filmografia di Angeli richiede,<sup>14</sup> *Giornate di lettura* appare come il prezioso tassello di un paesaggio scomposto e pieno di vuoti. Costituita da un montaggio di fotografie tratte da riviste d'attualità e riprese con camera a spalla, l'opera possiede un sapore teorico-saggistico poi abbandonato dai film successivi. Forse prima prova per un medium ancora da esplorare, *Giornate di lettura* ci aiuta comunque a marcare il percorso di Angeli verso un cinema politico. È l'autore ad offrircene una breve descrizione:

'Giornate di lettura' è un recupero di immagini fotografiche raccolte su vari giornali accumulati durante un anno. La condizione di impotenza e di inerzia provata di fronte agli avvenimenti drammatici, il semplice compiacimento verso la notizia, la forte suggestione prodotta dalla fotografia mi ha fatto nascere di conservare le piccole o grandi emozioni che ci vengono fornite ogni giorno dalla stampa.<sup>15</sup>

Il cinema come medium che indaga i media, strumento per addentrarsi a pieno titolo, quasi per omeopatia, in quella società mediale che l'Italia sperimentava con intensità crescente, e che dalla seconda metà degli anni Sessanta porta nella quotidianità levigata dal benessere industriale le increspature del sempre più criticato imperialismo americano. Le immagini drammatiche della guerra del Vietnam, in particolare, stampate su quotidiani e riviste settimanali o trasmesse dalle televisioni, diventano parte di un vocabolario visivo per una contestazione sul punto di esplodere. La stessa società di massa, fino a quel momento raccontata dagli artisti in un terreno anfibio tra fascino e critica, a quel punto diventa chiaro bersaglio di dissenso, dove le immagini strazianti della guerra



si fanno spazio su cui imbastire una critica alla società mediale. Se Susan Sontag noterà nel suo *Davanti al dolore degli altri* che è proprio «da allora [che] le battaglie e i massacri filmati mentre si svolgono sono divenuti un ingrediente abituale dell'incessante flusso di intrattenimento domestico riservatoci dal piccolo schermo»,<sup>16</sup> il sociologo Henri Lefebvre notava già nel 1961 che «nella sua poltrona, l'uomo privato – che non si sente neanche più cittadino – assiste all'universo senza aver presa sull'universo, e senza preoccuparsene. Guarda il mondo. Si mondializza, ma solo in quanto puro e semplice sguardo». È questo sguardo che abita le pellicole di Angeli. Riproduzione di riproduzione, la sua cinepresa coglie un'immagine che è già, per utilizzare ancora le parole di Lefebvre, «modalità nuova dello sguardo: uno sguardo sociale posato sull'immagine delle cose, ma ridotto all'impotenza, alla detenzione di una falsa coscienza e di una quasi-conoscenza, alla non partecipazione». <sup>17</sup> Un'impotenza che Angeli scova rivelando il carattere labile dell'immagine: infatti nonostante l'immobilità del medium fotografico questa sfugge perennemente; sfocata, sgranata, sbilenca, tagliata, l'immagine resiste allo sguardo meccanico. Eppure è proprio in questa resistenza che lo scarto tra immagine e realtà prende forma, rivelando di quest'ultima le proprietà trasformative. È solo l'inizio; negli anni dell'esplosione in Italia del cinema indipendente e d'artista, Angeli intraprenderà un dialogo serrato, non senza conflitti, con la macchina da presa.

È il 1968 l'anno che marca una svolta. Anno carico di eventi, 'anno lungo' nell'ormai nota definizione storiografica,<sup>18</sup> il 1968 a Roma è l'inizio di una rivoluzione che dalle università approda alle gallerie. Se a marzo i manifestanti si scontrano con la polizia nella nota Battaglia di Valle Giulia, a ottobre il gallerista Fabio Sargentini organizza la mostra *Ginnastica mentale*, «tentativo di trasformare il luogo 'galleria d'arte' in un altro luogo, nel caso specifico una palestra di ginnastica (invito al movimento)»,<sup>19</sup> mentre a maggio la galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis aveva ospitato *Il teatro delle mostre*, nove giorni di performance e ambienti di nove artisti diversi. E se sono vere le parole di Alberto Grifi, secondo il quale «il Sessantotto non ha prodotto arte perché l'arte vera era essere movimento»,<sup>20</sup> cosa può esserci più del cinema per cogliere il flusso della rivoluzione, di una realtà rimessa in circolo, restituita al tempo della vita individuale e collettiva?

È proprio nel contesto della mostra organizzata da De Martiis che Angeli realizza *Opprimente*,<sup>21</sup> opera purtroppo andata perduta e parte di un'installazione ambientale. Erano i caldi giorni del maggio francese e Angeli scelse, nella cornice dissacrante di un evento dall'identità ibrida e mutante, metà spettacolo e metà arte – «un pasticcio» come lo definì Goffredo Parise –,<sup>22</sup> di allestire uno spazio scomodo, faticoso, inospitale. *Opprimente* era a tutti gli effetti un ambiente, dove Angeli si era limitato ad abbassare il soffitto della stanza della galleria e registrare la reazione del pubblico con una macchina da presa piccolo formato fissata a un cavalletto. Forse l'avrebbe fatto con una telecamera a circuito chiuso se i tempi fossero stati maturi, amplificando l'effetto di smarrimento con la percezione straniante del tempo reale.<sup>23</sup> L'opera non è solo, come noterà Fernanda Pivano in un articolo dell'anno successivo, «l'intenzione di capovolgere un rapporto tradizionale [...] riprendendo il pubblico anziché gli oggetti esposti»,<sup>24</sup> ma si configura anche come atto di trasformazione del reale, dove l'invisibile diviene visibile e riemerge il nascosto. Nel collocare il pubblico in uno spazio angusto, asfittico, 'opprimente', dove la presenza di una cinepresa funge da elemento di controllo e allo stesso tempo di spettacolarizzazione, Angeli compie il gesto rivoluzionario della rivelazione.

È la società dello spettacolo che l'anno prima Guy Debord aveva descritto nel suo omonimo testo e che l'artista romano attaccava, in quegli anni, nei suoi appunti contro il cinema commerciale:



Lo schermo è un'emanazione del parassita della distanza. Siamo stati allenati a incontrarci fuori, attraverso le immagini. Lo specchio fottuto ci cresce addosso. [...] Non ci sono uscite di sicurezza. Adesso fuori, mentre prendono il morto per la testa e per i piedi e mi trascinano.<sup>25</sup>

Una società da combattere in un atto di consapevolezza che passa attraverso il disagio dello svelamento:

Nella società degli uomini la verità ormai non consiste tanto in ciò che le cose sono, quanto in ciò che esse non sono. Al lume dell'esiliata verità le nostre verità sociali appaiono decisamente brutte e la bellezza è quasi impossibile se non è menzogna. Che fare? Noi che siamo ancora vivi per metà e abitiamo nel cuore, dal battito (credo) spesso alterato, di un decrepito capitalismo, possiamo fare qualcosa di meglio che riflettere lo sfacelo che è fuori e dentro di noi, e che cantare la nostra tristezza e amare canzoni di disinganno e di sconfitta? Ciò che ci abbisogna oggi, ciò in cui abbiamo fallito ieri, è la stessa cosa: fornire un resoconto umano sull'uomo che sia interamente autoconsapevole ed autocritico.<sup>26</sup>

Ecco allora il senso di restituire al pubblico l'esperienza diretta di un cinema che coglie la realtà nel suo farsi, la seziona e ne rileva, se deve, la vacuità e l'inconsistenza. Cinema impietoso, scomodo, dissacratorio, dirompente e che pure attiva la scintilla della trasformazione.

Appena sei mesi dopo Angeli è a New York. Traccia della sua breve permanenza è *Lo spirito delle macchine*,<sup>27</sup> proiettato per la prima volta alla Biennale del 1970. «Sinfonia urbana alla fine dell'era meccanica», per citare la nota mostra che ne ispira il titolo,<sup>28</sup> il film è forse il più documentato tra quelli realizzati dall'artista romano. Così lo presentano le sue stesse parole:

Lo 'Spirito delle Macchine' è il risultato della mia breve permanenza, avida e solitaria, nella città americana della grande mela. Il titolo è stato suggerito dalla mostra al Museum of Modern Art (The Machine). Partendo da un'immagine di Marcel Duchamp, *Rotary Demisphere*, la pellicola ripercorre in modo 'onirico' un itinerario tracciato nella memoria durante l'adolescenza, quando l'America ce la immaginavamo, avendola vista attraverso le cinematografiche, moderna, dinamica, esaltante, fondamentalmente felice. Lo stesso itinerario, fatto di immagini di vecchi film che la TV ritrasmette ogni notte, il dinamismo delle voci pubblicitarie, la fretta delle persone nella strada, il culto dell'arte danno in realtà un risultato opposto, cioè che questa New York è una città preistorica, che il suo dinamismo è nevrotico, che l'esaltazione è una forma di follia inutile, che gli uomini sono in realtà profondamente infelici.<sup>29</sup>

New York con le sue strade affollate, i locali frenetici, le parate di un allunaggio annunciato, la violenza delle parole di Nixon nei piccoli schermi, ma anche la stanza del Chelsea Hotel abitata dalla sensualità di corpi femminili, la TV che trasmette senza interruzioni e illumina le notti, gli *atelier* degli artisti, le avanguardie europee – Duchamp, De Chirico, Léger – tra le stanze del MoMA. Quarantacinque minuti di colori e suoni in 16mm, dove l'immagine si assottiglia, si dissolve, si trasforma in quella «profondità di tempo»,<sup>30</sup> per utilizzare l'espressione che Sandra Lischi formula a proposito della metamorfica immagine elettronica, data dall'uso continuo e sapiente della sovraimpressione. Risiede lì, in quell'intreccio di immagini che sfida la linearità del tempo, la traccia di una memoria





impresa che riaffiora. Il cinema di Angeli sembra così rievocare il funzionamento del *notes* magico descritto da Freud, dove la pellicola di celluloidi si fa superficie che accoglie il nuovo ma preserva il vecchio. È questa la resistenza a quell'accelerazione imposta dalla capitale della società dei consumi, dove tutto scorre effimero e labile. È la vecchia Europa, che come un fantasma emerge a dipanare il filo della storia, nel paese, scriveva Calvino all'inizio del decennio, degli uomini che il senso della storia non hanno.<sup>31</sup> Così Angeli scriveva a Plinio De Martiis, suo principale gallerista, nel gennaio del 1969:

Per il momento qui mi trovo bene, forse perché ho ancora la sensazione di trovarmi molto vicino a Roma e di essere qui solo per una vacanza e di potermene andare quando voglio. Probabilmente, se dovessi pensare di vivere qui mi cacherei sotto. Comunque questa città non mi fa paura e credo che ci si possa vivere abbastanza bene se si entra nella mentalità produttiva, cioè lavorare e basta; dimenticarsi completamente che esiste la politica, l'Europa, il Vietnam, la fame e la miseria. Ci si può stare, insomma, in modo assolutamente egoistico approfittando della possibilità che offre il sistema americano evitando di pensare a qualsiasi altra alternativa, altrimenti si impazzisce. Naturalmente la cosa che colpisce di più è l'enorme importanza che ha il denaro, senza il quale è difficile che si venga considerati come una persona con un cervello e dei sentimenti. Una fra le cose che ti assalgono arrivando è la sovrabbondanza di oggetti vecchi, nuovi, roba da mangiare, caramelle, cioccolate. Una vera inflazione da farti venire la nausea e non mangiare più, di non lavorare, non produrre altri oggetti che andrebbero ad inflazionare sempre di più questo spazio già sovraccarico di merce, di gente, di dialetti, di razze, di colori. E tutto ciò ha uno strano senso di morte. Gratti la patina che ricopre ogni cosa e sotto trovi una lapide di un tuo antenato.<sup>32</sup>

Tra gli artisti romani che frequentano la nuova capitale dell'arte occidentale, Angeli è tra gli ultimi ad arrivare e tra i meno integrati. La sua posizione risente certamente dell'ascesa della Pop Art americana e della frattura con le ricerche romane che più le venivano accumulate, tra cui la sua e quella di Schifano, Festa, Fioroni,<sup>33</sup> ma è anche cementata da una posizione politica che oppone l'artista al neocapitalismo statunitense, che aveva ormai allargato le sue braccia sull'intero sistema dell'arte occidentale.<sup>34</sup> Il suo viaggio a New York appare dunque come una tappa obbligata per immergersi nel cuore di una società che ha animato sogni e immaginari, salvo rivelarsi presto il principale motore di quello scollamento tra soggetto e mondo che allora prendeva il termine ricorrente di alienazione. Un viaggio insidioso, quindi, dove la superficie degli oggetti mette a rischio la tenuta etica, dove il carosello delle merci spazza via, con la forza di un ingranaggio, radici, desideri, corpi.

Ecco allora che l'artista romano gratta, per così dire, la superficie della pellicola per consentire al passato di attivare una metamorfosi che soffia sulla superficie del reale donandole lo spessore della vita, la profondità della storia. Non si tratta, tuttavia, di disseppellire i simboli depositati dalla memoria, come era stato per la pittura dei primi anni Sessanta. Si tratta piuttosto di operare un piccolo salto che sposti, come una metafora, i significati di un reale caduto in un vuoto di senso. Angeli infatti sovrainprime spesso immagini colte a poca distanza l'una dall'altra, con ogni probabilità operando una doppia esposizione direttamente in macchina. Non sono quindi le immagini a narrare la metamorfosi possibile, ma è la relazione che intercorre tra loro che attiva, metaforicamente, il cambiamento.

Non sarà un caso che Angeli scelga di applicare con più intensità la tecnica della so-

vraimpressione nella sequenza dedicata all'amico Salvatore Scarpitta, con cui aveva condiviso gli esordi romani monocromi e che ormai si era stabilito a New York sotto l'ala di Leo Castelli. Nel riprendere l'artista mentre lavora nel suo *atelier*-officina alla costruzione delle sue auto da corsa, Angeli ci rivela il mistero dell'arte nel suo compiersi. Tute blu, maschere protettive, saldature e scintille, pareti ricoperte di chiodi inglesi, pinze, lime e morsetti s'intrecciano e trasformano il volto dell'artista dissolto nell'atto creativo. Non era la prima volta che Angeli si cimentava con un cine-ritratto d'artista; lo aveva fatto appena due anni prima a Milano, nello studio di Enrico Castellani. Del film *Enrico Castellani* (1967, 16mm, B/N, muto, 18') non si conosce la storia espositiva, eppure è un piccolo capolavoro che ancora una volta si affida alla sovraimpressione per compiere l'unione tra artista, opera e mondo. Castellani è ripreso mentre lavora a una delle sue 'superfici bianche'. Lo vediamo tirare la tela, piantare i chiodi, creare con meticoloso rigore quella griglia di pieni e di vuoti di cui erano composte le sue opere.

Angeli ne accarezza i movimenti, ne isola i dettagli che accosta con la ritmicità di un montaggio costruttivista, e allo stesso tempo li immerge nella geometria modulare delle luci notturne della città, che affiorano come una visione insistente. Città, corpo e opera s'intersecano, non solo a indicare la vocazione ambientale dell'opera – architettura e non più oggetto, spazio abitabile e percorribile –, ma anche a rammentare la presa dell'arte sulla realtà, sul mondo che può e deve cambiare.



Franco Angeli, fotogramma da *Lo spirito delle macchine* (1969), film in 16mm, colore, suono, 45'. Courtesy Archivio Franco Angeli



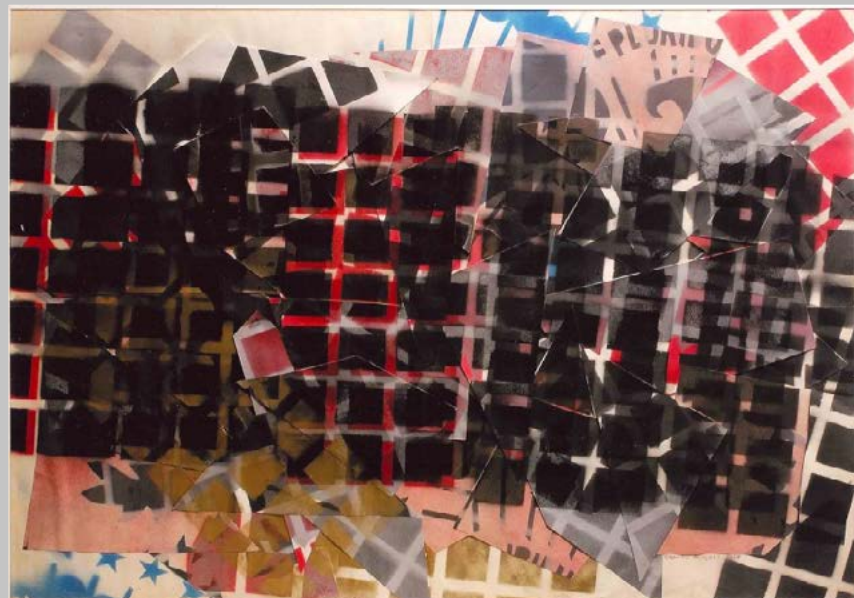
Franco Angeli, fotogramma da *Enrico Castellani* (1967), film in 16mm, B/N, muto, 18'. Courtesy Archivio Franco Angeli

### 3. L'utopia del cambiamento: l'immagine metamorfica dal cinema alla televisione

Hanno invece la forma frammentata e non finita degli appunti alcune pellicole che Angeli realizza tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, forse con l'idea di esporle o integrarle in progetti più ampi, mai realizzati. Vi scorrono i gesti minuti dei pomeriggi passati nel suo studio, tra chiacchiere, sorrisi, volute di fumo, caffè, tavoli da lavoro. Vi scorre spesso anche la città di Roma, che sbuca dai vetri delle finestre, dalle vedute di un balcone, tra i corpi in cammino. Al centro dello studio, poggiato direttamente sul pavimento, campeggia sovente un piccolo televisore. Lo schermo trasmette il flusso ininterrotto della storia in diretta: i carrarmati che entrano a Praga, lavoratori e studenti che marciano nei quattro angoli del pianeta, i volti di Mao, Nixon, De Gaulle, i bombardamenti sul Vietnam, ma anche il ciclismo di Gimondi e l'Italia vittoriosa agli Europei di calcio del 1968. Tutto è storia in quel 'lungo Sessantotto' che voleva rovesciare il mondo; anche Angeli ripreso mentre parla al telefono indossando un fazzoletto rosso – quello dei partigiani o quello dei maoisti?–; o il disegno della poltrona inutile di Cesare Tacchi che appare dietro a volti immersi in una conversazione; o Mario Schifano, ripreso assieme a Franco Brocani nella luce estiva di una casa al mare, forse al montaggio di uno dei suoi lungometraggi. Tutto è storia e tutto è seduzione. Le immagini di Angeli indugiano sui corpi illuminati dal sole mediterraneo della calda capitale, accarezzano la plasticità della giovinezza nella luce abbagliante dell'estate, nell'umidità del mare, nel dinamismo delle onde. Più ancora delle sue tele, sono le pellicole a tessere un traboccante amore per la vita; un amore che tuttavia affonda nelle radici politiche del suo partecipare al mondo. Una bandiera, trasposizione di una tela da lui realizzata nei primi anni Sessanta, sventola da un balcone sui tetti di Roma: una costellazione di falci, martelli e stelle sui quali Angeli fa scorrere dettagli di fiori di campo e immagini in campo lungo di cieli, uccelli, tetti, nuvole. Nuovi paesaggi per nuove politiche, dove l'estetica si appropria degli oggetti, vi scivola dentro, e così trasforma l'incontro e il dialogo con l'umano. Il cinema appare per il pittore romano lo spazio dove sperimentare la pratica di una metamorfosi del quotidiano. Solo apparentemente queste immagini entrano in contrasto con quelle che Angeli riprende in Calabria, dove i militanti maoisti dell'Unione dei Comunisti Italiani sono colti a intonare canti collettivi con il pugno alzato, o impegnati in un lavoro agreste che tradisce la nostalgia di un'iconografia sovietica; né appaiono così lontane rispetto a quelle delle bandiere rosse che sventolano in Piazza del Popolo durante le manifestazioni del Primo Maggio. Sono le mille facce della militanza. L'arte o è politica o non è, sembra dirci il pittore romano. La stessa complessità infatti anima la ricerca pittorica di quegli anni, dove a un'estetica neo-oggettuale fatta di corpi e bandiere si affianca la dissoluzione formale di sperimentismi dada-futuristi. La serie *Half Dollar*, presentata alla Biennale del 1964, alla fine degli anni Sessanta muta tecniche e linguaggi e assume la forma del collage, del frammento, della ripetizione modernista. L'immagine stampata sulla moneta statunitense è tagliata, scomposta, sovrapposta con l'elemento della griglia che incarna, come nota Rosalind Krauss, «l'impermeabilità del linguaggio»<sup>35</sup> e dunque il «grado zero»<sup>36</sup> dell'arte che cerca di rifondarsi.

È così *Senza Titolo*, collage e spray su carta, straordinaria opera del 1968 che compare an-

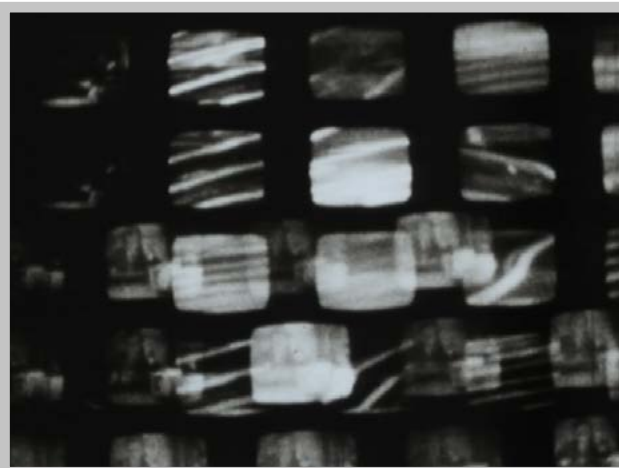
Franco Angeli, *Senza titolo* (1968), collage e spray su carta.  
Courtesy Archivio Franco Angeli





che in alcune riprese nello studio dell'artista, intrecciata con volti, sguardi, gesti, finestre al tramonto. Il diario filmato si veste di modernismo: da registrazione a metamorfosi della realtà. È evidente qui l'apertura di Angeli alle ricerche spazialiste e cinetiche milanesi, dove la griglia esplose non più, come notava ancora Krauss, in qualità di oggetto «impermeabile al tempo e agli accidenti»<sup>37</sup>, ma proprio in funzione della sua «assenza di gerarchia, di centro, di inflessioni»<sup>38</sup>, come grammatica del movimento.

La relazione con le ricerche milanesi è evidente ancora di più nell'opera filmica *Schermi* (1968-69, 16mm, B/N, muto, 15'), dove la griglia si fa già post-moderna e replica l'unità minima dello schermo TV. Angeli torna alla tematica della sovraesposizione mediale già affrontata in *Giornate di Lettura*, ma adesso è l'immagine televisiva a catalizzare l'attenzione dell'artista romano. Interesse che certamente condivideva con l'amico e compagno di strada Schifano, le cui pellicole, a partire dal 1967, sono inondate dal flusso ininterrotto di immagini provenienti da schermi televisivi. Non a caso è un televisore l'oggetto che compare in *Doppio Ritratto* (16mm riversato in video, B/N, muto, 4'), breve pellicola realizzata probabilmente nei primi anni Settanta in cui i due si



Franco Angeli, fotogramma da *Schermi* (1968-1969), film in 16mm, B/N, muto, 15'. Courtesy Archivio Franco Angeli

filmano a vicenda. Ma se l'autore di *Umano non umano* aveva preferito che la realtà del tubo catodico scorresse davanti al cine-occhio lasciando traccia, attraverso l'interlinea, di un'asincronia che rivela lo scarto mediale tra pellicola e pixel televisivi, Angeli indaga il nuovo medium elettronico con la volontà di svelarne una carica estetica e politica. Come in un *détournement* situazionista, il flusso di immagini provenienti dai notiziari, dove si alternano la campagna elettorale di Robert Kennedy, le marce del movimento dei neri in America, i volti di conduttori televisivi e leader politici, subisce una continua metamorfosi verso forme irriconoscibili, astratte, tipiche della mancata sintonizzazione della frequenza. Gli schermi si ripetono con variazioni di immagini stagliate su un fondo nero che elimina la cornice del supporto televisivo e le relega in uno spazio onirico e fantasmatico. Narrano l'estetica di un cambiamento che è anche un grado zero, una tabula rasa, un ripartire dal silenzio, dalla pura forma, dall'assenza di riproduzione della realtà, che è presenza di nuove realtà in divenire. Se è vero che l'opera è un film in 16mm, è altrettanto vero che, riprendendo interamente immagini televisive opportunamente desintonizzate per rivelare l'astrattismo dello scorrere dei pixel, *Schermi* si inserisce a tutti gli effetti nella storia della videoarte italiana. È possibile che Angeli abbia conosciuto, nel suo soggiorno newyorkese, le prime sperimentazioni elettroniche di Nam June Paik, e in particolare le immagini televisive di Nixon distorte con l'azione di un magnete. Quel che è certo è che la sua opera dialoga a distanza con il video di Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo, *Vobulazione e Bieloquenza NEG*, realizzata per il Telemuseo di Eurodomus 3 l'anno successivo. L'opera appare come una *videoperformance* in cui l'immagine di un perimetro quadrato trasmessa in un cinescopio TV è continuamente distorta da uno strumento elettronico, il 'vobulatore', in grado di deformare il segnale televisivo. La fotografia pubblicata come documentazione della performance che rende visibili, in forma di griglia, le diverse forme modulate sul quadrato, ha impressionanti punti di continuità con l'opera di Angeli, a





testimoniare la tendenza diffusa, soprattutto in seno alle sperimentazioni cinetiche, di coniugare la fissità della griglia al movimento. Angeli tuttavia non attinge ad alcun strumento esterno per attivare la distorsione dell'immagine televisiva, limitandosi con ogni probabilità a ruotare la manopola del sintonizzatore per creare, nella variazione di frequenza tra una stazione e l'altra, graffitismi astratti di lontana memoria gesturale. Senza rinunciare alla tecnica della sovraimpressione, l'immagine astratta convive con quella di cronaca in una babele visiva che appare come una vera e propria parodia, un controcanto all'etimologia di 'informazione', dove il dare diventa piuttosto un togliere forma.

Quel che resta è il gesto, quasi goliardico, infantile, di mettere a soqquadro l'ordine e l'assetto di quel mondo apparentemente controllabile che proponeva la TV. Quel che resta è il cinema come «atto di ribellione»; è la restituzione allo sguardo della sua «presa sull'universo» per attivare, attraverso la metamorfosi dell'immagine, «non le cose, ma le lacrime delle cose».

---

<sup>1</sup> Archivio Franco Angeli, Roma.

<sup>2</sup> C. VIVALDI, testo di presentazione per la prima mostra personale di Franco Angeli alla galleria La Salita di Roma, gennaio 1960. Il testo è pubblicato ora in L.M. BARBERO (a cura di), *Franco Angeli. Gli anni '60*, Venezia, Marsilio, 2017, p. 212.

<sup>3</sup> Il film *Inquietudine*, di Mario Carbone (1960), è una straordinaria testimonianza del paziente lavoro di velatura dell'artista attraverso garze e calze di nylon.

<sup>4</sup> L.M. BARBERO, 'Simbolo e memoria. Il percorso di Franco Angeli negli anni Sessanta', in *Franco Angeli*, p. 20.

<sup>5</sup> Ivi, p. 212.

<sup>6</sup> F. ANGELI, scritto autobiografico, dattiloscritto non datato, Archivio Franco Angeli. Ora pubblicato in L.M. BARBERO (a cura di), *Franco Angeli*, p. 240.

<sup>7</sup> N. PONENTE, testo di presentazione per la personale di Angeli alla galleria L'Ariete di Milano, 1964. Il testo è pubblicato in forma ampliata in *Franco Angeli: novembre-dicembre 1974*, catalogo della mostra, Roma, Il collezionista d'arte contemporanea, 1974, pp. 25-58.

<sup>8</sup> Scrive Benjamin: «Così, per Robespierre, l'antica Roma era un passato carico di adesso, che egli estraeva a forza dal continuum della storia. La Rivoluzione francese pretendeva di essere una Roma ritornata. Essa citava l'antica Roma esattamente come la moda cita un abito d'altri tempi. La moda ha buon fiuto per ciò che è attuale, dovunque esso si muova nel folto di tempi lontani. Essa è il balzo di tigre nel passato. Solo che ha luogo in un'arena in cui comanda la classe dominante. Lo stesso salto, sotto il cielo libero della storia, è il salto dialettico, e come tale Marx ha concepito la rivoluzione» (W. BENJAMIN, 'Tesi di filosofia della storia XVI', in ID., *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 45).

<sup>9</sup> N. PONENTE, *Franco Angeli*, p. 26.

<sup>10</sup> Operazione scomoda che Angeli compie in anni di fermento identitario: le Olimpiadi prima e il centenario dell'unità nazionale poi avevano costretto l'Italia a una riflessione sull'autorappresentazione e l'identità nazionale nel contesto di nuovi assetti geopolitici. Ne è esempio il caso dell'animato dibattito sull'opportunità di cancellare le scritte fasciste presenti nel pavimento del Foro Italico in vista delle Olimpiadi. Cfr. su questo V. VIDOTTO, 'Il mito di Mussolini e le memorie nazionali. Le trasformazioni del Foro Italico 1937-1960', in *Roma. Architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale*, Atti della Giornata di studio del 24 gennaio 2003, Roma, Gangemi, 2004, pp. 117-121.

<sup>11</sup> Il testo è ora pubblicato in L.M. BARBERO (a cura di), *Franco Angeli*, p. 225.

<sup>12</sup> M. CALVESI, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in ID. (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Roma, Carte Segrete, 1990, p. 19.

<sup>13</sup> Costituita a Napoli nel 1967 ma già dall'anno successivo trasferita a Roma, la Cooperativa era modellata sull'esempio della Filmmakers' Cooperative di Jonas Mekas a New York, con la quale si era potuto avere un contatto diretto attraverso il viaggio europeo del suo fondatore nel 1967, che portò con sé alcune pellicole passando da Torino, Firenze, Pesaro. Per circa due anni (nel 1969 già si era sciolta) la CCI rap-

presentò il terreno privilegiato di sperimentazione e amatorialità dove cineasti provenienti da pratiche pittoriche, scultoree, teatrali, si unirono ad altri che derivavano da ambienti estranei a quello delle arti. Per un'approfondita analisi di pratiche e linguaggi dei principali filmmaker attivi nella CCI cfr. M. BACIGALUPO, 'Il film sperimentale', numero monografico di *Bianco e Nero*, 5-8, 1974; B. DI MARINO, *Sguardo Inconscio Azione: cinema sperimentale e underground a Roma: 1965-1975*, Roma, Lithos, 1999.

- <sup>14</sup> Per le lacune documentative a cui i film di Angeli sono soggetti tutte le filmografie pubblicate finora si devono considerare temporanee e sottoposte a possibili cambiamenti. L'ultima ricostruzione, frutto degli studi di Bruno di Marino e delle mie ricerche dottorali, è pubblicata in L.M. BARBERO (a cura di), *Franco Angeli*, p. 266. Alcune recenti rassegne hanno permesso la visualizzazione di una parte dei film sperimentali dell'artista (in particolare *Lo spirito delle macchine*, spesso indicato come *New York, Schermi, Doppio Autoritratto* e *Souvenir*, video del 1984). Tra queste la mostra *Lo Sguardo Espanso. Cinema d'artista italiano 1912-2012* (Catanzaro, Complesso Monumentale di San Giovanni, 30 novembre 2012 - 9 marzo 2013) a cura di B. Di Marino, M. Meneguzzo, A. La Porta; *If Arte Povera was Pop: Artists' and experimental cinema in Italy 1960s-70s* (Tate Modern, Londra, 23-25 ottobre 2015) e *Artapes #3. Doppio Schermo* (Roma, MAXXI, 19 settembre - 19 novembre 2017), a cura di B. Di Marino. Tuttavia il corpus di film presenti all'Archivio Franco Angeli e all'Archivio di Stato di Latina, come parte del fondo della galleria La Tartaruga, è molto più ampio ed è costituito da pellicole che, nel mischiare narrazione quotidiana ed esplorazione estetica dell'immagine filmica, si pongono in uno statuto incerto tra racconto privato e opera pubblica, tipico della pratica cinematografica sperimentale.
- <sup>15</sup> Il testo è contenuto nel primo catalogo della CCI, pp. nn. Archivio Franco Angeli, Roma.
- <sup>16</sup> S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri* [2003], Milano, Mondadori, 2012, p. 17.
- <sup>17</sup> H. LEFEBVRE, *Critica della vita quotidiana 2* [1963], Bari, Dedalo, 1977, p. 105.
- <sup>18</sup> Cfr. tra gli altri A. BRAVO, *A colpi di cuore. Storie del Sessantotto*, Roma, Laterza, 2008.
- <sup>19</sup> F. SARGENTINI, R. LAMBARELLI, L. MASINA (a cura di), *L'Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra, Spoleto, Chiesa di S. Nicolò, 1 luglio-30 agosto 1987, Milano, Mondadori, 1987, p. 136.
- <sup>20</sup> S. MURRI, F. VATTERONI, 'Quando il tempo non è denaro. Intervista a Alberto Grifi', *Close-Up. Storie della visione*, novembre-gennaio 1999, p. 76.
- <sup>21</sup> Fernanda Pivano indica *Gesto* come titolo alternativo di *Opprimente*. Se la sua affermazione fosse attendibile dovremmo considerare i due film, finora ritenuti due opere separate, un'unica opera perduta. Cfr. F. PIVANO, 'Manovelle fuori canale. I filmatori italiani da underground a indipendenti a collettivi', *Domus*, agosto 1969, pp. 43-49.
- <sup>22</sup> Così il romanziere veneto parlava nell'opera audio *Conversazione su nastro* che chiudeva *Il teatro delle mostre*: «Il fatto che una mostra, chiamiamola mostra ma non si può più nemmeno chiamarla mostra, duri un giorno, duri una sera... Che poi realtà dura due ore, anche un'ora... Questo... Questa storia qui mi ha molto molto turbato. È la prima cosa in Italia, la cosa più importante oggi in Italia sul piano delle gallerie. Intanto è già il disprezzo della galleria, per cominciare. La galleria come fatto museificante e commerciale. Altro punto: la gratuità della cosa; il fatto che non si possono vendere, che non possono essere fruibili in nessun senso questi... Cosa sono? Come si possono chiamare? Spettacoli? Non è interamente uno spettacolo... Happening? Non è un happening... Non sono né quadri né sculture e insieme tutto questo... Insomma è un pasticcio» (Trascrizione da nastro conservato presso l'Archivio di Stato di Latina).
- <sup>23</sup> L'espediente è infatti utilizzato dalle sperimentazioni videoartistiche delle origini. Valga tra tutti l'esempio di Bruce Nauman e del suo *Live-Taped Video Corridor* (1970), dove le telecamere a circuito chiuso restituivano agli spettatori-performer un'immagine in contrasto con la realtà, svelando la natura ambigua e mistificatrice dei media.
- <sup>24</sup> F. PIVANO, *Manovelle fuori canale*, p. 49.
- <sup>25</sup> F. ANGELI, dattiloscritto non datato, inedito. Archivio Franco Angeli, Roma.
- <sup>26</sup> F. ANGELI, dattiloscritto non datato, inedito. Archivio Franco Angeli, Roma.
- <sup>27</sup> Il film è stato finora proiettato con il titolo di *New York*, con il quale era probabilmente conosciuto in modo informale per l'identificazione con il contenuto. Tuttavia, in occasione delle due proiezioni pubbliche alla Biennale di Venezia del 1970 e alla Quadriennale d'Arte di Roma del 1973, l'opera è indicata come *Lo spirito delle macchine*.
- <sup>28</sup> Curata da Pontus Hultén tra il 1968 e il 1969 al MoMA, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* esplorava l'estetica del macchinico tra le sperimentazioni delle avanguardie storiche e le nuove tendenze dell'arte agli albori della post-modernità.
- <sup>29</sup> L. ERNESTO (a cura di), *Atti Del Seminario Internazionale Di Studi Sul Cinema Underground*, 19-23 maggio 1970, La Biennale di Venezia, Venezia 1970, p. 46.



- <sup>30</sup> S. LISCHI, *Visioni Elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2001, p. 22.
- <sup>31</sup> Inizia così *Diario Americano 1960*, reportage che Italo Calvino pubblica su *Nuovi Argomenti*, dicembre 1961 - gennaio 1962, pp. 164-188: «Perché gli americani non hanno il senso della storia? Quando poni loro questa domanda, dicono: "eh già, sì, avete ragione", come volti da un complesso di inferiorità, e poi ti dicono che l'Europa ha avuto il Medioevo, e loro no, ha avuto i romani e i greci, e loro no, e si mettono a invidiarti i vecchi castelli, le rovine degli acquedotti. Cerchi di far capire loro che non è questo, che il senso della storia è un certo modo di considerare il futuro, più ancora che il passato, ma è difficile da spiegare, non ci si comprende».
- <sup>32</sup> Lettera dattiloscritta, datata 8 gennaio, senza indicazione dell'anno. Pubblicata ora in L.M. BARBERO (a cura di), *Franco Angeli*, p. 239.
- <sup>33</sup> Non è questa la sede per affrontare il complesso rapporto tra Roma e New York negli anni dell'ascesa americana. Tra le recenti pubblicazioni sulla costruzione di un immaginario italiano nell'arte degli anni Sessanta cfr. M. DANTINI, *Geopolitiche dell'arte: arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Milano, Marinotti, 2012, e L. M. BARBERO (a cura di), *Imagine: nuove immagini dell'arte italiana 1960-1969*, catalogo della mostra, Venezia, Peggy Guggenheim, 23 aprile - 19 settembre 2016, Venezia, Marsilio, 2016.
- <sup>34</sup> Per un'analisi politico-economica del ruolo degli Stati Uniti nell'arte del dopoguerra cfr. C. DOSSIN, *The rise and fall of American art, 1940s-1980s: a geopolitics of Western art worlds*, London, Routledge, 2017.
- <sup>35</sup> R. KRAUSS, *Originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* [2003], Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 174.
- <sup>36</sup> Ivi, p. 173.
- <sup>37</sup> Ivi, p. 172.
- <sup>38</sup> Ivi, p.171.



FRANCESCA AUTERI

### *Agata e il suo corpo: un martirio eterno che si racconta attraverso la danza*

The choreographer Roberto Zappalà has created a lot of works related to his land and his people. Two emblematic, choreographic and dramatic examples are the ones connected to Sant'Agata, a Christian martyr and the Catania's Patron.

The artist has dedicated to her (who's really a narrative myth, not just a religious one) two extremely interesting works, with texts written by Nello Calabrò: *Instrument 2* and *A. Semu tutti devoti tutti?*, both linked to a wider project of 're-mapping Sicily' and its contrasting cultural and popular dynamics.

The essay is about bodies, dance and imagination connected to Zappalà's point of view about "Agata's phenomenon", a true mix of sacred and profane.

#### *1. Il mito di Agata nella produzione di Roberto Zappalà*

Roberto Zappalà, coreografo siciliano tra i più apprezzati del panorama contemporaneo, ha più volte affrontato all'interno della sua produzione le urla silenziose di corpi affranti, denigrati, simbolo di un'umanità problematica e a tratti feroce – proprio come la contraddittoria folla che riempie le strade della sua città natia in occasione della festa di Sant'Agata, cristiana patrona di Catania.

A tale figura femminile, che assurge a mito narrativo, l'artista ha dedicato, seppur in forme differenti, due opere estremamente interessanti con testi a cura di Nello Calabrò: *Instrument 2* e *A. Semu tutti devoti tutti?*, entrambe collegate ad un più ampio progetto di 'ri-mappatura' del territorio isolano e delle sue contrastanti dinamiche culturali e popolari, cioè *re-mapping sicily*.

Se si sceglie di raccontare tradizioni e linguaggi siciliani, a prescindere dal *medium* artistico di riferimento, la santa catanese appare un argomento assolutamente imprescindibile poiché intimamente radicato nell'immaginario locale.<sup>1</sup> Il corpo di Agata torturato e sfregiato da una tirannica volontà maschile, è il fulcro di questa antica ritualità catanese, una devozione popolare che rende il fercolo, e quindi il simulacro carnale della santa, il centro di una festa complessa, cristiana e pagana insieme, dove potere religioso, istituzionale e popolare si fondono in una miscela non priva d'interessi economici; il "rito" dura tre giorni (tre, quattro e cinque) del mese di febbraio, l'ultimo dei quali ne costituisce l'*acme* poiché *dies natalis* della martire, cioè momento di passaggio dalla vita terrena a quella immateriale mediante il proprio sacrificio nel nome di Cristo.<sup>2</sup>

Agata è terra, è Catania, è storia, ma è soprattutto 'fuoco', quello violento e devastante dell'Etna; il legame con questo elemento risulta evidente dai racconti agiografici che la vedono protagonista. Si ricordi, difatti, la potenza salvifica del suo velo contro l'eruzione del vulcano, ma anche l'immagine evocativa del flusso d'olio traboccante dalle candele accese, elemento fortemente visuale che emerge proprio dall'*Encomio* di Metodio di Siracusa.

Il flusso lavico è movimento che si fonde con la sicilianità e nella danza di Roberto Zappalà le etnee e fiammeggianti parole si concretizzano nei cosiddetti *lava bubbles* e





*flowing lava*.<sup>3</sup> Le carni dei suoi danzatori gridano malesseri di storie senza tempo, gesti che raccontano del vulcano e della sua gente, di un passato impastato di devozione rituale e popolare, a tratti pagana, selvaggia, fuori controllo: un 'fuoco sacro' senza aura, come quello della festa di Sant'Agata, crogiuolo di impulsi e di regole, di autorità e di accettate infrazioni delle stesse.

Il coreografo catanese raccoglie questo sentire dal basso, lo fa proprio, e lo rende fluido e violento movimento in una danza impastata di terra, sudore e memoria.

## 2. *Instrument 2- la sofferenza del corpo*: primo studio sul corpo sacrificale

Lo spettacolo 'studio' sulla figura di Agata è *Instrument 2- la sofferenza del corpo*, un solo femminile interpretato dalla danzatrice israeliana Michal Mualem. Se nella prima tappa del progetto dedicato alla relazione tra corpo, suono e strumento musicale (dal titolo *Instruments*, per l'appunto) era presente in scena il marranzano come evocazione di una sicilianità interpretata esclusivamente da danzatori uomini, la struttura drammaturgica del secondo momento-movimento cambia radicalmente essenza e forma.



*Instrument 2*, di Roberto Zappalà, © Gian Maria Musarra

Vi è una sola donna in scena, vestita di bianco e scalza, che si muove al suono dell'hang di Laura Inserra e dinnanzi ad una sagoma di statua classica femminile, mutila, sulla cui superficie scorrono a tratti, e al buio, parole che raccontano di una carne martoriata, martirizzata, flagellata, ibrida... Quella di Michal è una danza in principio lenta che diviene poi sempre più potente, fondendosi pienamente con la terra ed il pavimento attraverso la tecnica del *floor work*. Sono movimenti sinuosi, densi, forti, torsioni e contorsioni di carni narratrici e sofferenti.

Il cromatismo imperante, quello del bianco, risponde alla logica del suo essere un 'non-colore' dalla duplice valenza di vita e di morte; scena, luci, abito, sagoma, territori apparentemente neutri ma che in realtà evocano il dolore di una femminilità lacerata e oltraggiata, come una Dea Madre dimenticata dai propri figli.

Se nella figura di Agata ritualità cristiana e pagana dialogano fecondamente, nello spettacolo di Zappalà elementi mutuati dal sacro e dal profano s'incontrano dinnanzi al pubblico: ecco difatti la presenza di un pallone da calcio posto su di un altare a simboleggiare la valenza divina che assume questo sport, segnatamente la squadra 'rosso-azzurra', per Catania: idolo sacro e fede urbana da sobborgo. Le novelle divinità cittadine sono dunque la Santa ed il pallone, le cui rispettive 'festività' divengono momenti d'incontro comunitario e di riconoscimento d'appartenenza ad un luogo e ad una determinata cultura.

La modernità non cancella però il *mythos*, che sopravvive, mutilo e piatto, nella forma di una sagoma di statua, residuo stanco di un passato archeologico che continua a gridare parole, aforismi, proposizioni brevi, come fosse oracolo di un presente dilaniato.

La connessione tra la danzatrice e la figura di Agata diviene assoluta al momento della comparsa in scena di un cero votivo, elemento ben celebre del *dies natalis* della giovane e manifesto legame tra lo spettacolo tutto e la cultura catanese.

L'oggetto risuona così, dialogando con le parole al principio dello spettacolo, di una forte eco di denuncia relativa alla presenza di infiltrazioni mafiose all'interno dell'organizzazione della festa, ombre che i più farebbero risalire agli inizi degli anni Cinquanta.

Se Agata è simbolo della sofferenza, Michal ne diviene specchio vibrante, cassa di risonanza, strumento narrativo di carne, muscoli ed ossa. La donna si contorce, si flette, si disarticola, trasforma il suono dell'hang in bit interiore, in necessità di moto gridato, quasi convulso; una danza potente, inarrestabile nella sua lentezza, violenta nei suoi momenti di stasi.

Il bianco domina la scena, ma ogni sacrificio presuppone il sangue: ecco allora, verso il termine del lavoro coreografico, comparire una luce rossa che inonda ed invade lo spazio con il fluire tipico di una ferita aperta.

In un primo tempo la danzatrice rimane pura e chiusa nel cerchio di un occhio di bue, poi sceglie con forza il martirio, immergendosi in un nuovo cromatismo.

La rappresentazione, trasfigurata, del sacrificio, coinvolge tutta la scenografia: la finta statua, sagoma di una classicità dilaniata, si tinge anch'essa di sangue divenendo schermo-superficie non più solamente di parole, ma anche di umori, di liquidi, di carne. E di lava, poiché rosso è il colore della voce dell'Etna, come rosso è il manto della santa che protesse, secondo la tradizione, la città di Catania dall'eruzione vulcanica del 5 febbraio del 252 d.C., anniversario del suo martirio.

La danza di Roberto Zappalà, per quanto possa narrare ed essere intrisa di dolore e sofferenza, anela sempre a una positività che, anche se travolta dalle ombre, continua a risplendere, silente, in un angolo.

Tra sacrificio e salvezza si compie la finale rivelazione della sagoma come corpo sfregiato di Agata dinnanzi a un pallone che resta, fino alla fine, illuminato in un gioco doloroso tra sacro e profano. La drammaturgia dello spettacolo, nonostante sia un solo donna, mostra un'articolazione non semplice ed un



*Instrument 2*, di Roberto Zappalà, © Gian Maria Musarra

*Instrument 2*, di Roberto Zappalà, © Gian Maria Musarra





utilizzo sapiente e intelligente di colori ed oggetti scenici dal valore altamente iconico. La tematica che colpisce violentemente lo spettatore, a parte la connessione tra *mythos* e pagana religiosità, è sicuramente quella legata all'idea di un martirio del femminile che non conosce tempo. Questo sarà uno tra i *topoi* più forti della danza del coreografo catanese; si ricordino i più recenti *Oratorio per Eva* (anch'esso un solo donna) e *Invenzioni a tre voci*, o ancora il racconto dello stupro presente in *Odisseo*. Proseguo e completamento di *Instrument 2* è però lo spettacolo dichiaratamente incentrato sulla figura di sant'Agata e sui suoi contraddittori devoti.

### 3. A. *Semu tutti devoti tutti?*: nel corpo del rito

*Instrument 2*, prima tappa sulla cifra simbolica della santa catanese, precede la complessa drammaturgia del secondo balletto *A. Semu tutti devoti tutti?* (1999), il cui titolo propone fin da subito un'articolarietà estremamente pregnante. Tale frase è la citazione di un'anafora rituale pronunciata dai devoti dinnanzi alla vara della santa nei giorni della sua festa e contiene, al suo interno, un fortissimo gioco semantico: 'A' è la prima lettera dell'alfabeto, quindi l'origine, la nascita, la vita. Ma 'A' è anche l'iniziale del nome di Agata, e si ricollega pertanto al femminile, alla terra, alla natura e, per l'appunto, alla creazione stessa.

All'interno di un percorso dedicato alla 'mappatura' della cultura isolana, questo spettacolo diviene una tappa cruciale: il sentire popolare, tra misticismo ed istanze pagane, tra contemporaneità e miti del passato, attraversa le strade della città di Catania, assurgendo a rito collettivo foriero di un'identità locale, catartica e malata nel contempo. Risultava indubbiamente essenziale articolare attraverso un racconto complesso ciò che era stato portato in scena mediante il monologo silenzioso della danza di Michal, rispondendo così, ancora una volta, ad una progettualità coreografica che si muove a *step*, a studi, a momenti intermedi, per poi culminare in una ben più ampia narrazione finale. Come si legge nel libretto dello spettacolo:

*A nasce dalla necessità, sofferta e a lungo rimandata, per timore e pudore artistici non religiosi, di affrontare con S. Agata una serie di nodi cruciali dell'essere siciliano. In primo luogo il suo rapporto con dio, la religione, il trascendente. Rapporto che si configura in due aspetti opposti e complementari; quello privato e quello pubblico, due facce della medaglia di un'ambiguità di fondo che non è possibile chiarire. Come se il siciliano fosse condannato a questo paradosso: rendere pubblico il proprio fervore mistico, la propria devozione come l'unico modo di manifestare la propria religiosità, ma così facendo rischiare di snaturarla o addirittura di cancellarla. Non si poteva, quindi, tralasciare in un progetto come *re-mapping sicily* l'aspetto della religiosità popolare, un apparato che nell'isola diviene quasi cartina di tornasole per quasi tutto, un teatro d'operazioni che investe e riassume facendoli esplodere tutti gli aspetti della sicilitudine/sicilianità.<sup>4</sup>*

Sul palco sono presenti otto danzatori tra cui solo una donna: lei è la martire, dal corpo morto, esposto e nudo in una scenografia di reggiseni bianchi, maglia di purezza e dolore. La scelta scenica non è chiaramente neutra: essa si fa visiva evocazione della tortura delle mammelle, brutale violenza presente nelle narrazioni agiografiche della santa, cortocircuito tra passato mitico e contemporaneità.



Come in quasi la totalità dei lavori di Roberto Zappalà, il movimento dei ballerini dialoga fecondamente con le parole di Nello Calabrò, *verba* che raccontano di un'inquietudine profonda, a tratti confusa, materica e spirituale insieme. Un dolore che diventa moto e suono nel contempo, specchio di un irrisolto dialogo con il proprio inconscio; nessuna certezza, ma solo dubbi che implorano conforto in un imprecisato "Dio, Dio lo sa?", ossessiva e violenta domanda che non prevede risposta, ma solo un atroce silenzio.

L'incipit, che possiede un forte legame con il precedente *Instrument 2*, ci pone dinnanzi un danzatore, Cristo e *raisonneur* nel contempo, che percuote violentemente le proprie membra richiamando il tema della 'sofferenza del corpo' (caro al progetto *Instruments*) e della furia fisica dei flagellanti. Un uomo che grida inascoltato le sue domande, nel silenzio di una vuota attesa.

Dalla solitudine del prologo si passa poi alla moltitudine che soffoca: ecco allora sei danzatori contorcersi in una mimesi della folla tipica delle festività agatine, momento in cui il caos miscela i corpi in un inestricabile groviglio di carne e impulsi. Il coro di personaggi-ballerini si sbatte, si contorce, in assenza di aria e spazio. Tra i punti focali dello spettacolo vi è, difatti, il rapporto della 'sicilianità' con la religiosità, relazione che si snoda nelle due dialoganti e contraddittorie sfere del privato e del pubblico; dal singolo che prega nella sua più intima ricerca interiore, alla teatrale devozione tipica della festa della patrona catanese, momento in cui la frastornante esternazione della fede diviene assoluta.

La danza è così fin da subito potente, maschia, selvaggia, inarrestabile; molteplici i *drop* («cadute»), movimenti molto cari al coreografo catanese che segnalano, ancora una volta, una profonda relazione con la terra e con i concetti coreutici di *release* e *control*. La confusione della festa di Sant'Agata viene resa attraverso urti, *lift* («sollevamenti»), salti ed impatti violenti: tutti i ballerini, richiamandosi all'incipit, percuotono ferocemente i loro corpi con una 'preghiera' che mortifica le carni attraverso una gestualità ossessivo-compulsiva. Il patologico si fonde con l'inquietudine tipica del fedele che anela a risposte; la commistione tra sfera del sacro e del profano, *fil rouge* dell'intera opera, diviene assoluta nel momento in cui i musicisti (Salvo Dub, Puccio Castrogiovanni, Salvo Farruggio, Peppe Nicotra) entrano in scena indossando le maglie del Calcio Catania. Qui si celebra il cortocircuito semantico tra i due idoli dell'immaginario cittadino: la squadra di pallone e la patrona, entrambi paradossalmente oggetto di fede e di culto, con vibrazioni marcatamente pagano.



A. *Semu tutti devoti tutti?*, di Roberto Zappalà, © Gian Maria Musarra

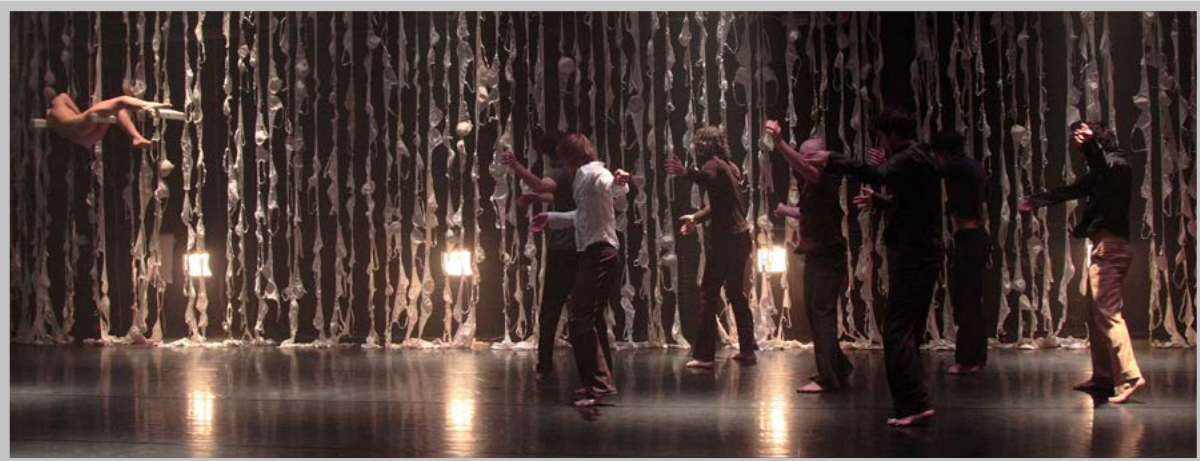


A. *Semu tutti devoti tutti?*, di Roberto Zappalà, © Gian Maria Musarra



All'interno di un orizzonte quasi esclusivamente maschile, vi è solo un'interprete donna: lei è una novella Agata, 'appesa' alla scenografia come corpo morto, nudo, esangue, esanime, oggetto di culto religioso e di desiderio sessuale. Quasi in una cristologica e biblica eco, la danzatrice sembra divenire protagonista della *Deposizione* del Caravaggio: i ballerini, ora vestiti di nero quasi a voler simboleggiare un lutto e una *pietas* ancestrali, la accolgono in una ritualità dal sapore primitivo ed angosciante.

La danza di Zappalà assume un tratto animalesco, sfrutta la quadrupedia tipica del regno zoologico, occhieggia a felini e ad aracnidi che si spostano nello spazio generando sentimenti e sensazioni intrisi di inquietudine. In un contesto di sacrificio rituale il corpo morto della danzatrice scivola di mano in mano, in balia del maschile, come 'materia' agognata, supplicata e temuta, feticcio di carne che denuncia l'idea, tipica di una cultura fortemente androcentrica, della donna come oggetto. Il silenzio della danzatrice trova unica voce e solo respiro nel suono della chitarra di Carmen Consoli, nota cantautrice e attivista, la cui immagine video viene proiettata, con distorsioni sonore, sullo sfondo. L'artista assurge a simbolo della città di Catania ma soprattutto di quel femminile ribelle che non accetta la stasi, anelando al cambiamento, alla lotta, all'affermazione della propria libertà. Non a caso la Consoli si è più volte schierata in difesa dei diritti delle donne, divenendone *front woman*, immagine e grido.



A. *Semu tutti devoti tutti?*, di Roberto Zappalà, © Gian Maria Musarra

Agata è idolo popolare, simulacro di ambivalenti desideri; nuovamente appesa diviene schermo corporeo verso il quale i danzatori, a turno, simulano un coito, quasi uno stupro collettivo che mima una devozione patologica, ossessiva e carnale. Oggetto di attrazione sessuale, di sfogo biologico, la donna 'santa' non riceve amore, ma subisce gesti animaleschi e istintivi che la isolano nella sua natura materica.

Il cortocircuito tra festa catanese, ritualità e danza aumenta ulteriormente nel momento in cui i danzatori indossano dei candidi guanti bianchi; sono essi chiari simboli connessi all'immagine tradizionale del 'devoto' ma, nel contempo, richiamano un'idea di chirurgia, di operazione, di squartamento e macellazione. Di sacrificio, per l'appunto. Una carne martoriata che evoca il *do ut des* tipico di tanta ideologia sacrificale che fa del corpo il suo tempio e la sua dannazione.

Il cerchio dello spettacolo si chiude con l'inaspettato ingresso in scena dello stesso Roberto Zappalà il quale, annullando la quarta parete, finalmente rivela il perché della reiterata domanda iniziale: Pietro Diolosà è l'ex presidente del Circolo di Sant'Agata, affiliato al clan mafioso dei Santapaola e accusato di gestire illecitamente la festa della patrona



catanese. La voce del coreografo diviene spazio di denuncia che amplifica ed esemplifica la narrazione dei corpi danzanti; attraverso un percorso doppio, Agata, icona di una femminilità martoriata, viene esplorata dapprima come suono dell'hang, strumento che ne universalizza il significato, poi come carne appesa a un ambiguo desiderio maschile.

I due spettacoli, pur estremamente differenti da un punto di vista drammaturgico e ballettistico, posseggono una indubbia potenza espressiva che trae la sua forza dalla dialettica ossimorica propria della festa di Sant'Agata. Coefficienti scenici, musiche e spazi, parole di Nello Calabrò e movimenti coreografici, sono tutti elementi che contribuiscono, nel loro insieme, alla creazione di un narrare decisamente articolato. La dimensione verbale rimane sempre subordinata a quella gestuale; enfatizza, spiega, amplifica la semantica del movimento e la chiarezza del *textus* scenico dinnanzi al pubblico. I corpi devoti oscillano tra femminile e maschile, tra carni che subiscono e mani che percuotono, in una dinamica vittima-carnefice che volutamente si tinge di contemporaneo per assolutizzare una condizione che non ha confini. Il reiterato inserimento del pallone in ambedue le performance assume un fortissimo valore semantico soprattutto per un pubblico segnatamente catanese che ri-conosce quel morboso rapporto tra cittadini e squadra di calcio; l'oggetto rompe però le barriere geografiche per divenire simbolo dell'effimero, della superficialità, del gioco che distrae dalla caduta, del divertimento che assorbe le violenze e le maschera. Anche il bianco diviene elemento ricorrente: prima cromatismo imperante, poi, nel secondo balletto, scenografia di reggiseni e guanti da devoti/macellai. Dunque colore/non-colore che racconta di vita e di purezza, ma anche di morte, sacrificio e squartamento in una dialettica che occhieggia al diverso modo d'intendere il 'bianco' nelle diverse culture occidentali ed orientali, ma anche all'interno della nostra stessa società. Come più volte sottolineato, centrale è la 'donna', santa e puttana come in *Oratorio per Eva*, soggetto e oggetto di culto e di desiderio fremente; se in *Instrument 2* è il femminile a raccontarsi attraverso i gesti danzanti di Michal Mualem, in *A. semu tutti devoti tutti?* vi è un'unica danzatrice che resta muta ed inerme dinnanzi al frenetico e scomposto movimento dei ballerini. Due punti di vista opposti descritti dallo sguardo di un coreografo che più volte ha scelto di denunciare il maschilismo, questa volta travestito da devozione 'religiosa'.

Lo sguardo dell'artista catanese ha narrato attraverso il suo linguaggio coreutico un sentire popolare imbevuto di paganesimo, dove sacro, profano, legalità e Cosa Nostra si miscelano costantemente in quella contraddittorietà tipica di una terra malata e impetuosa come la Sicilia. Nella sua danza dal pressante dolore dettato da una condizione buia, apparentemente fissa, vi è sempre un forte anelito al cambiamento e alla non rassegnazione; resiste quindi la speranza, la possibilità del positivo come istanza reale e concreta. L'arte tersicorea, per Roberto Zappalà, ha un ruolo catartico e fortemente culturale, di formazione e in-formazione del pubblico: dialogo quindi profondo, ed intimo, con l'interiorità dello spettatore.

---

<sup>1</sup> Assai curioso il caso del *Quinziano*, dramma teatrale scritto dal siciliano Antonio Rapisarda, ben più noto con lo pseudonimo di Aniante. L'opera fu messa in scena nel 1923 e, almeno secondo le aspettative del pubblico catanese, doveva costituire un vero e proprio omaggio ad Agata. In realtà la trama fu ben diversa, e la fanciulla rappresentata tutt'altro che 'santa'. Il ruolo della protagonista fu inoltre interpretato dalla giovane, e discussa, figlia del lampionaio del porto. Il ventitreenne Aniante rischiò seriamente



di essere linciato, colpevole di aver dissacrato uno tra i pilastri più alti e solidi della religiosità cittadina. Cfr. A. ANIANTE, *Quinziano*, a cura di M. Verdirame, postfazione di F. Gioviale, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.

<sup>2</sup> Le narrazioni agiografiche ci descrivono una giovane fanciulla aristocratica vissuta sotto Decio (249-251 d.C.) e martirizzata per volere del proconsole Quinziano, inviato in Sicilia dallo stesso imperatore per far abiurare pubblicamente ai cristiani la propria fede mediante una feroce e violenta persecuzione. Il potente, adirato dal rifiuto agatino di concedere le proprie grazie, la processò e torturò fino a quando la stessa si spense, nelle carceri, sfinita dopo i tanti supplizi. La principale fonte letteraria sul martirio della giovane è l'*Encomio* di Metodio di Siracusa, patriarca di Costantinopoli (843-847 d.C.); tale testo, però, è giunto a noi mutilo e parziale in quanto la seconda parte fu probabilmente rielaborata faziosamente nel Seicento, momento in cui la disputa sui reali luoghi natali della santa divenne estremamente accesa. Risulta estremamente interessante, e a tratti persino paradossale, pensare che Agata, oggi simbolo assoluto del capoluogo etneo, sia stata aspramente contesa tra Catania e Palermo, fino al punto da creare e comporre (tra il 1601 ed il 1641) una *continuatio* fittizia che ne dimostrasse l'assoluta paternità catanese. Pare che Pietro Carrera ebbe in tale vicenda un ruolo di non poco rilievo; difatti nelle sue *Memorie storiche*, commissionate dallo stesso Senato, utilizzò leggende e non pochi falsi al fine d'innalzare a grandi glorie la città di Catania, contribuendo enormemente alla costruzione di un'aura mitica, sacra e superba. Al riguardo sono stati consultati i seguenti testi: R. CATANZARO, R. MANGIAMELI, *Sant'Agata a Catania tra religiosità e giochi di potere*, Bologna, il Mulino, anno LXVI, numero 489, 2017; C. CRIMI, 'L'encomio "lacerato"'. A proposito di un apocrifo secentesco su S. Agata', *Synaxis*, III, Catania 1985; C. GROTTANELLI, *Il sacrificio*, Roma- Bari, Laterza, 1999; C. MAZZUCCO, «E fui fatta maschio». *La donna nel cristianesimo primitivo (secoli I-III)*, Firenze, Le Lettere, 1989; S. PRICOCO, *Introduzione in Euplio e Lucia 304-2004- Agiografia e tradizioni culturali in Sicilia*, Atti del Convegno Catania-Siracusa, 1-2 ottobre 2004, a cura di T. Sardella e G. Zito, Firenze, Giunti, 2006.

<sup>3</sup> Per cogliere lo specifico carattere del movimento coreografico di Zappalà si veda R. ZAPPALÀ, *Omnia corpora. Devoto, etico, istintivo*, Catania, Malcor D', 2016.

<sup>4</sup> R. ZAPPALÀ, *A. Semu tutti devoti tutti?*, Libretto di sala, Catania, Scenario Pubblico. Per una riflessione corale sullo spettacolo si veda: *Agata. Semu tutti devoti tutti?*, a cura di N. Calabrò, prefazione di C. Consoli, Palermo, L'Epos, 2010.



FEDERICA PICH

*Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*

The article proposes an overall interpretation of Michele Mari's *Leggenda privata* (2017) in the light of its photo-textual form. In particular, the author focuses on the unique position of *Leggenda privata* within Mari's oeuvre and explores the function of its photographic display with respect to the autobiographical matter and the fictional frame of the narrative. A close analysis of the different ways in which the photographs interact with the text allows the author to question the merely documentary function of these images, suggesting their power to multiply narrative layers and perspectives, as well as to bring the distinctive *outrance* of Mari's writing into new territory.

Ciò che distingue in modo più vistoso e immediato l'ultimo libro di Michele Mari dai precedenti è la presenza di un corpus di fotografie in bianco e nero, trentatré per l'esattezza, inserite a intervalli irregolari nel testo.<sup>1</sup> Tecnicamente, *Leggenda privata* (2017) è un «iconotesto», o più precisamente un «fototesto»,<sup>2</sup> ma come «dispositivo fototestuale autobiografico» non si lascia ricondurre in maniera netta a un'unica categoria.<sup>3</sup> Altrettanto labile è, in primo luogo, la possibilità di ascrivere l'opera a un solo genere o modo letterario. Nonostante la materia ostentatamente autobiografica, il titolo «*Autobiografia*» è infatti tutto interno alla *fabula*, insieme alla chiosa «il romanzo con cui ti congedi», o meglio «isshgioman'zo con chui ti chonshgedi»,<sup>4</sup> secondo la dizione biascicata dei mostri che quel romanzo esigono dallo scrittore; entrambe le definizioni sono un portato di quella cornice finzionale, tra horror e fantastico, che sostiene e motiva narrativamente la confessione dello scrittore.<sup>5</sup> Il titolo in copertina e sul frontespizio è invece *Leggenda privata*, che Mari ha spiegato in più occasioni in termini piuttosto semplici: un racconto dai tratti leggendari, che contiene alcuni «pezzi di vita» eroici o mitici, e che è fatto però di materia familiare, quotidiana e personale.<sup>6</sup>

Mari ha attinto di frequente a modalità pseudo-diaristiche e autografiche, e a quegli stessi materiali autobiografici (soprattutto nei racconti di *Tu, sanguinosa infanzia*), ma senza arrivare mai così vicino alla «verità empirica» della sua infanzia; così l'ha definita Lorenzo Marchese, leggendola in opposizione alla «verità ctonia del bambino terrorizzato», che trasmutava fantasticamente i riferimenti autobiografici nelle opere precedenti.<sup>7</sup> Coerentemente, anche la scelta del fototesto costituisce una sorta di *unicum* nella produzione di Mari, nonostante il precedente di *Asterusher* (2015), dove frammenti estratti dai suoi libri o scritti per l'occasione corredano una serie di fotografie di spazi e oggetti delle case che lo scrittore ha abitato. Le foto di questa *Autobiografia per feticci* (come recita il sottotitolo di *Asterusher*) sono state scattate, *ad hoc* e a colori, da Francesco Pernigo, mentre quelle di *Leggenda privata*, in bianco e nero, sono foto di famiglia, che l'autore stesso ha selezionato; se le prime mostrano ambienti e oggetti, le seconde ritraggono soprattutto persone. Forzando strumentalmente il parallelo per comporre un dittico autobiografico e fototestuale, si potrebbe allora descrivere *Leggenda privata* come un'«autobiografia per ritratti», ma, come vedremo, anche questa definizione è insufficiente. Da un lato, Mari ha costruito un'opera che si può far rientrare nell'attuale e sempre crescente fortuna del romanzo fototestuale; dall'altro si è ritagliato uno spazio idiosincratice in una possibile mappa delle scritture autografiche e delle «egofonie» contemporanee.<sup>8</sup> Dopo essersi ci-





mentato sia con scritture finzionali largamente ispirate a eventi della sua infanzia sia con forme più vicine all'*autofiction* propriamente detta (in particolare in *Verderame*),<sup>9</sup> lo scrittore è approdato a una forma nuova e riuscita di ibridazione: in *Leggenda privata* la cornice horror e fantastica è il luogo dell'autofinzione romanzesca, dove «Michele» scrive, tra incubi e risvegli, mentre il racconto che va stendendo dà vita, finalmente, all'autobiografia dell'infanzia;<sup>10</sup> in ogni pagina, però, sappiamo che la cornice non è meno importante del 'racconto nel racconto', perché non si potrebbe avere l'uno senza l'altra. Le dimensioni che nelle opere precedenti erano quasi sempre mescolate fino all'indecidibilità, qui si trovano distinte grazie all'isolamento della materia fantastica nella cornice di un racconto privo di elementi soprannaturali.

### 1. Un fototesto silente (o sopito)

Nelle numerose interviste concesse dallo scrittore in occasione dell'uscita del libro, nella primavera del 2017, colpisce la quasi assenza di commenti sul corpus fotografico, che pure ha tanta parte nella riuscita e, sembra lecito supporre, nell'ispirazione di *Leggenda privata*. Al contrario, lo scrittore è stato molto generoso di osservazioni su altri aspetti dell'opera, al punto che affidarsi all'autocommento d'autore porterebbe rapidamente alla tautologia, tanto è breve lo scarto tra quanto ha scritto e le sue dichiarazioni, che tendono a confermare e ribadire, spesso *verbatim*, quello che si legge nel libro stesso. Come cogliere in contropiede un autore estremamente lucido, consapevole e rigoroso, che ripete il suo libro nelle sue interviste? Provando a mettere a fuoco ciò che manca, o ciò che fa problema rispetto a una referenzialità quasi perfetta, e poi dimenticarlo per tornare al libro e basta. Che sia per reticenza o per un legittimo disinteresse ad approfondire la questione, di fatto l'unica ragione ufficiale, dichiarata, per l'inserimento delle foto, è una volontà quasi testimoniale di attestare, prove alla mano, che gli eventi narrati nel libro sono realmente accaduti; Mari ha spiegato di aver sentito che era per lui «un atto dovuto» fare i conti con la sua infanzia, con i genitori e con i nonni «fino a, d'accordo ovviamente con la casa editrice, corredare il libro di fotografie e di un apparato di note che vuole *documentare* anche la drammatica *veridicità* di alcuni episodi e di alcune vicende». <sup>11</sup> Un riferimento meno diretto e meno lineare al corpus fotografico si può trovare in un accenno alla reazione della madre (morta nel 2014) di fronte alla foto che ora vediamo sulla copertina di *Leggenda privata*:

Fu mio padre a scattarla. Credo il penultimo anno in cui stettero insieme. Sono davanti a lei e sembra quasi che voglia proteggerla dallo sguardo di mio padre. Quando, tanti anni dopo, lei ha visto quella foto ha fatto un solo commento: "Però stiravo proprio bene le camicie!". In quella circostanza ne indossava una bianca.<sup>12</sup>

Il commento marginale e riduttivo della madre, citato dal figlio-scrittore, gli permette di tenere a distanza la fotografia, di relativizzarla, e in ultima analisi di difenderse ne, schermandone il nucleo più doloroso e incandescente.<sup>13</sup> In questo senso, il relativo silenzio di Mari-commentatore sulle foto mi sembra coerente, e *contrario*, con il gesto estremamente rumoroso compiuto da Mari-scrittore nell'esibirle, dandole in pasto ai suoi lettori tra le pagine del suo ultimo libro.



Delle ragioni e intenzioni esplicite per cui *Leggenda privata* è stato concepito come un fototesto, o è diventato tale durante la stesura, sappiamo dunque abbastanza poco. Passando dall'autocommento esterno all'autocommento interno, la situazione non cambia, in quanto il testo non offre alcuna notazione, per così dire, 'metafototestuale': non viene mai spiegato perché e secondo quale criterio le foto siano state selezionate e inserite. Un esame comparato dell'intera sequenza mostra che non c'è omogeneità né strutturale né retorica nei modi in cui viene gestita l'alternanza più o meno frequente tra testo e fotografie, sbilanciata a favore del primo elemento dal punto di vista quantitativo. Non stupisce che le cerniere e le interazioni attivate tra testo e foto non funzionino secondo un unico schema, in quanto un approccio consapevolmente asistematico, istintivo e «anti-progettuale» è stato esplicitamente rivendicato dallo scrittore.<sup>14</sup>

Undici fotografie su trentatré sono accompagnate da una didascalia, stampata sotto l'immagine in corpo minore, ma a questa regolarità esteriore non corrisponde un'uniformità nella formulazione delle didascalie e nel rapporto che definiscono con le rispettive foto. Alcune didascalie sono almeno apparentemente referenziali, puramente informative – «Al centro, in piedi, le sorelle di mia nonna [...]; a sinistra Lussi con il marito e a destra Albertino; seduti, Eugenio e Salvatore Montale» ([16] *LP*, p. 74); «Da Danese, durante un allestimento» ([23] *LP*, p. 113)<sup>15</sup> – altre mescolano neutre indicazioni di spazio e tempo a notazioni più interpretative, dal punto di vista dell'autore – «Milano 1938, dalle parti del Castello: mio nonno in impeccabile *allure* gangster-domenicale, mia nonna, mio padre, mia zia Maria» ([4] *LP*, p. 41) –, o da quello del lettore – «Ultima fila, secondo da sinistra col suo faccione rotondo e un fiocco d'altri tempi: Angelo Gioia; stessa fila, sesto da sinistra: io; gli orribili "gradassi consorziati": potrei segnalarli e corredarne il ceffo di nome e cognome, ma li lascio nell'oblio e all'intuito lombrosiano del lettore» ([22] *LP*, p. 100). Altre ancora ripropongono il tema e la logica del testo circostante in forma concisa ed emblematica, ad esempio «Soldatini, fortini, giornalini» ([17] *LP*, p. 89), collocata subito dopo un passo in cui il narratore ha elencato i feticci più cari di un'infanzia trascorsa «fra i diminutivi, io più diminuito di loro» (*Ibidem*). Una distanza testuale leggermente più ampia corre tra il riferimento alla stranezza del padre studente a Brera (*LP*, p. 127) e la didascalia che ne accompagna la foto («A Brera, uno strano studente», [25], *LP*, p. 128), e ancora più tra l'inizio del paragrafo in cui viene riferita l'abitudine dei genitori di trattare l'autore e la sorella come «piccoli omini-soldatini» (*LP*, p. 91) e la didascalia «Proprio due omini» ([19] *LP*, p. 92), che accompagna una foto del padre con i due figli, in piedi su una piccola barca. In quest'ultimo caso la didascalia continua nella successiva, una delle più dolenti del libro nonostante una levità quasi giocosa:

Qui un altro omino [Mari bambino, *ndr.*] torna dalla spesa (un'ora e mezza fra andata e ritorno) con il pane e con il vino, come il famoso Marcellino. ([20] *LP*, p. 92)

Alla didascalia Mari aggancia una nota a piè di pagina (nota 47), che ci aspetteremmo esplicativa in merito al pur noto 'Marcellino pane e vino',<sup>16</sup> ma risulta invece informativa in un'accezione ben più complessa:

47. Foto scattata al mio ritorno a Plazanec (circa 2100 metri s.l.m.) dalla spesa a Santa Caterina di Valfurva (1734 metri). Formata da poche baite isolate, Plazanec (pron. *plazanèk*) fu sede dell'unica nostra vacanza in montagna (agosto 1962). (*LP*, p. 92)

Uno dei dettagli cronologici cruciali nella storia che si narra viene isolato e marginalizzato, in una nota a piè di pagina il cui apice è posto alla fine di una didascalia (digressione da digressione) e che è piena di dettagli apparentemente irrilevanti; solo apparentemente, però, perché la puntigliosa registrazione di date, nomi e pronunce è una costante nelle note di *Leggenda privata*, dove quella che può sembrare enciclopedica pedanteria risponde a un bisogno ossessivo di precisione e di «veridicità». Un rispetto ostinato e quasi superstizioso della verità dei luoghi, dei tempi e degli oggetti è del resto proprio di ogni vero feticismo, che esige e si basa sulla premessa che i feticci siano autentici.<sup>17</sup> Allo stesso modo, al momento di scegliere gli oggetti e le stanze da fotografare per *Asterusher*, Mari ha evitato accuratamente qualsiasi falsificazione («È assolutamente tutto vero e vissuto. Nulla è stato comprato da un antiquario con l'idea di fare una pagina del libro»)<sup>18</sup>.

Il 1962 indicato nella nota 47 è proprio l'anno a cui ci riporta la prima foto del libro ([1] *LP*, p. 15), impaginata però senza didascalia e messa in rilievo da uno specifico rapporto con il testo, che significativamente si ripete soltanto per le due foto successive. La fotografia è la stessa che ci viene incontro, con scoperta funzione macro e metatestuale, fin dalla copertina e ritrae «Iela e Michele fotografati da Enzo Mari, 1962», come recita il copyright e come suggerisce il racconto.

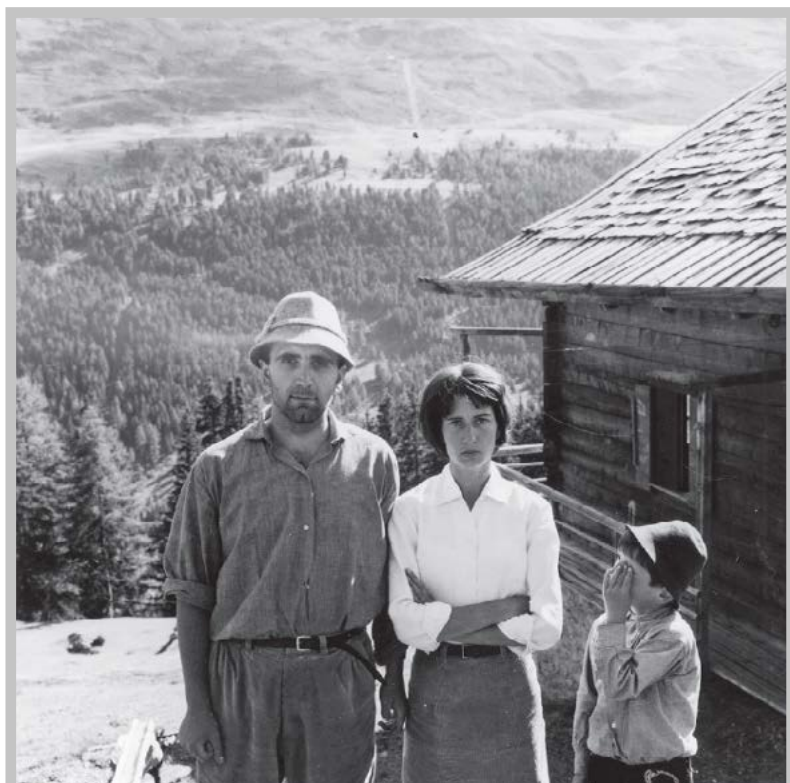
Prima in ordine di apparizione, è questa immagine più di ogni altra, insieme alle due che la seguono a breve distanza, a definire la relazione tra i tre personaggi fondamentali di *Leggenda privata*: il figlio, il padre, la madre. La foto, che ritrae il figlio e la madre ed è stata scattata dal padre, ricompone il nucleo familiare in una relazione genealogica, agonistica e coercitiva (tra lo sguardo del padre e il gruppo composto da madre e figlio, l'obiettivo fotografico; tra il padre-fotografo e la madre, il figlio-scudo o schermo protettivo e corrucciato). L'unica foto dell'intero corpus in cui i tre compaiono insieme ([3], p. 17) appartiene alla stessa serie della foto in copertina, ed è un autoscatto che «documenta» una sberla appena presa dal figlio, l'ostinazione del padre a voler eseguire lo scatto, e il fastidio della madre, già evidente nella prima foto.

Tra la prima e la seconda, una foto di Michele più piccolo ([2] *LP*, p.

«Iela e Michele fotografati da Enzo Mari, 1962», sulla copertina di *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017



Enzo, Iela e Michele Mari, in un autoscatto stampato a p. 17 di *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017





17), spaventato e piegato dalla fraintesa minaccia di una sberla paterna e come schiacciato tra lo scatto precedente e il seguente, tra l'intenzione di difendere la madre dal dominio paterno – lei peraltro già «domata: da se stessa» (LP, p. 51) – e il fallimento di ogni tentativo di ribellione alla volontà del padre, che riesce a imporre un brutale ritratto di famiglia, anzi un auto-ritratto eseguito dalla sua macchina fotografica.

Anche l'ultima foto a comparire nel libro ([33] LP, p. 168) è stata verosimilmente scattata dal padre e ritrae il figlio e la madre in uno scompartimento del treno che, come apprendiamo dal racconto e dalla didascalia, li sta portando a Zagabria per quella che sarà la loro ultima vacanza come famiglia: questa volta il punto di vista è obliquo e non frontale, e i due non appaiono più come alleati almeno in potenza nella guerra familiare, ma si ignorano come due mondi chiusi e isolati, entrambi immersi nella lettura (rispettivamente dell'*Espresso* e di un fumetto).

L'omologia tra la foto di apertura e quella di chiusura è ulteriormente messa in prospettiva dal testo che le circonda. La prima è laboriosamente incorniciata da un gesto di ostensione, di esibizione con uno scopo dichiarato, come ribadiscono le altre due immagini della stessa serie, nella quale si articola un processo dimostrativo: dall'indizio che suggerisce un'inferenza («Come si *evince* dalla seguente fotografia scattata dal padre», p. 15), alla dimostrazione («come *dimostra* una foto», p. 16), all'evidenza documentaria («è *documentata* [...] anche un'effettiva sberla appena presa», p. 17). L'ultima è invece accompagnata da una didascalia puramente informativa in corpo minore («In treno per Zagabria»), che funge da anticlimax e raffreddamento rispetto al racconto, dolorosamente reticente, che la testimonianza visiva sigilla.<sup>19</sup> Entrambe le immagini sembrano rispondere al bisogno di evidenza e all'intenzione testimoniale enunciata dall'autore, ma un attraversamento lineare del fototesto rivela come tale funzione sia di fatto esplicitata solo per le prime tre foto, come se procedendo nella narrazione l'ini-

Michele Mari bambino, in una foto stampata a p. 17 di *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017



Iela e Michele Mari in treno, in una foto stampata a p. 168 di *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017







ziale bisogno di marcare la corrispondenza tra quanto si narra e quanto è accaduto si facesse meno urgente, lasciando da parte i connettori più evidenti e gerarchici (almeno dal punto di vista della prova, le foto sono al servizio del testo) per avvicinarsi alla continuità del «writing with images» teorizzato da James Elkins.<sup>20</sup>

Le pur non numerose date associate ad alcune immagini e a certi tratti del racconto permettono di ricostruire la breve cronologia che porta dalla prima all'ultima foto (1962, Plazanec – 1965, Zagabria); l'arco narrativo della *fabula* che muove dall'unica vacanza in montagna all'ultima vacanza prima della separazione dei genitori è suggerito dai suoi estremi fotografici ma occultato nei modi concreti di una narrazione senza capitoli, che procede a ondate e per frammenti, aneddoti ed *exempla*, e spesso ritorna sugli stessi eventi: innanzitutto il concepimento «mostruoso» e preconiugale del figlio, associato a quel ritornante «nacqui» che segna come un refrain tutta la prima parte del libro e cui si agganciano pezzi di «bio» e «grumo-nodi» (*LP*, p. 11) di volta in volta diversi (lo studio, il padre, la madre etc.).<sup>21</sup> Il ritmo di questo procedere è segnalato graficamente dal ricorrere dei tre puntini tra quadre, «[...]», che separano una 'sessione' di memoria e di scrittura dalla seguente e insieme sembrano alludere a interruzioni mai saldate e a omissioni lasciate in vista. Michele Mari non è nuovo a un modo di narrare per frammenti, per rapide accensioni e spegnimenti, e insieme per feticci che attivano la memoria e per liste che ne organizzano l'ossessiva «topica» esistenziale e letteraria. Basta pensare a *Fantasmagonia* e a *Tu, sanguinosa infanzia*, ma anche a *Verderame*, dove è evidente la sua fascinazione per la mnemotecnica, alla struttura da catalogo-manuale di *Filologia dell'anfibio*, o alla fulminante immagine della madeleine di plastica all'inizio di *Tutto il ferro della Torre Eiffel*.

«Topica», parola tecnica della retorica antica e poi rinascimentale, è ripetutamente usata da Mari in interviste e presentazioni, in contesti in cui rivendica l'inseparabilità del suo stile iper-letterario dai suoi temi e dal suo autobiografismo. C'è infatti una riconosciuta rete di feticci e di ossessioni, una trama di corrispondenze e catene associative che fanno sistema nella sua opera, e continuano ad agire in *Leggenda privata*, sia a livello tematico («la mia mitologia personale» [*LP*, p. 5]) sia a livello funzionale-strutturale, ad esempio nel ricorso a liste (di nomi e cognomi [*LP*, p. 114], di oggetti, di marche [*LP*, p. 107], di tic e manie [*LP*, p. 109]), elenchi numerati (di fasi [*LP*, p. 79], di ingredienti [*LP*, p. 49]) e classifiche (di «organi interessati, a parte subjecti» nelle fantasie erotiche [*LP*, p. 33], di «responsabilità» nell'infelicità della madre [*LP*, p. 103]) e nei frequenti riferimenti al gioco, alle carte e alle associazioni della memoria.<sup>22</sup> Tuttavia, la presenza delle fotografie aggiunge un elemento nuovo nell'equilibrio consolidato della topica di Mari. E se le foto fossero «prove» che perfino i detestabili Accademici accetterebbero di prendere per buone? Se fossero «prove» più forti di quelle esautorate dai critici, cioè le storie e i particolari messi per iscritto nei libri precedenti («[...] le mie prove non sono ammesse, ricordate? la questione del manierismo, l'autofictiografia... [...]» [*LP*, p. 14])? «Quello che Gorgoglia mi ha subito disilluso: non il timbro o il tenore a loro interessa [...] ma la mia vita *in extenso*, istoriata, con la responsabilità di chi in calce, *ex post*, conferma e sigilla» (ivi, p. 6). Da un lato, dunque, l'esposizione del documento fotografico offre una forma di autenticazione visiva a fronte dell'accusa di menzogna mossa dagli Accademici, aguzzini che pretendono l'«autobiografia» senza capire che lo scrittore non ha mai avuto bisogno di aggiungere e di falsificare, ma se mai di togliere e attenuare, quando si è trattato di raccontare la sua infanzia.<sup>23</sup> Dall'altro, le fotografie sono emblemi che ipostatizzano i ricordi, irradiando energie e ambiguità, e portano le immagini dei feticci sulla pagina, dove il testo li descrive oppure si limita a forme di mediazione comunque non esclusivamente referenziali o deittiche.

Conoscendo la meticolosità di Mari e la sua cura di ogni minimo dettaglio, è quasi impensabile che non abbia deciso di persona la collocazione delle foto da lui selezionate per il libro, o quanto meno che non sia stato chiamato ad approvare le scelte dei grafici di Einaudi al momento dell'impaginazione. A un'analisi ravvicinata, la composizione del corpus e la sua disposizione sembrano confermare l'opportunità di una lettura non meramente documentaria del fototesto.

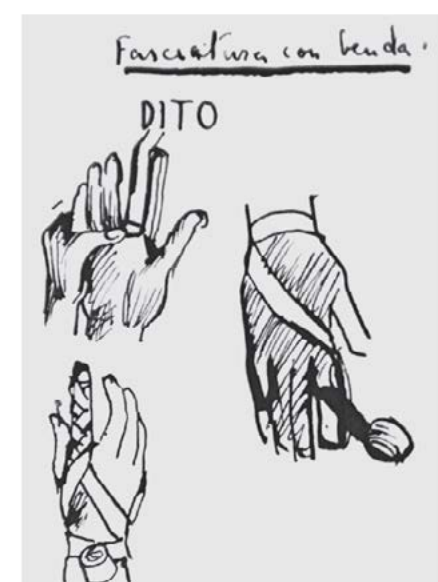
## 2. Dal ritratto all'ultracorpo

Se in *Leggenda privata* c'è un'unica foto che raffigura Enzo, Iela e Michele insieme [3], si contano numerosi ritratti del figlio (sei individuali [2] [5] [9] [17-18] [20], sei con il padre [19] [21] [23] [30-31-32], due con la madre [1] [33], una foto di classe [22]), alcuni della madre (cinque individuali [6-7-8] [10-11] più uno con Dino Buzzati [27]) e un solo ritratto individuale del padre [25]. In compenso, le foto del figlio insieme al padre sono più numerose di quelle del figlio con la madre (sei contro due), e per la maggior parte ripetono la stessa relazione di dominio e raddoppiamento: il figlio e la sorella messi in riga come «omini» da un padre alto e severo ([19] *LP*, p. 92); padre e figlio insolitamente collegati da un gesto di tenerezza del primo verso il secondo ([21] *LP*, p. 96) – rovesciato però dal frammen-

to di testo che segue la foto, dove si spiega come il padre pretendesse un figlio «a propria somiglianza ed imago», ponendo quel gesto sorprendentemente dolce nella luce mostruosa di un narcisismo annullante e tirannico;<sup>24</sup> padre e figlio nella sede di Danese nel 1966, affiancati come un gigante e un bambino, entrambi goffi e imbarazzati ([23] *LP*, p. 113); infine una serie di tre foto molto simili, anche se evidentemente scattate a distanza di anni, in cui la relazione tra i due, seduti sull'erba con le braccia sulle ginocchia, si definisce come un parallelismo non-comunicante, una gemellarità senza contatto e senza rispecchiamento ([30] [31] [32] *LP*, p. 138).<sup>25</sup>

Pagine dal taccuino di scout di Iela Mari, riprodotte a p. 61 di *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017

Pagine dal taccuino di scout di Iela Mari, riprodotte a p. 62 di *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017





Nel corpus fotografico spiccano poi alcune immagini stratificate, immagini di immagini e non di esseri umani in carne e ossa – *ultra-immagini*, abitate e invase dall'iconicità e di per sé iconotestuali, contraddistinte da una compresenza *interna* di immagini e di parole che il narratore non trascura di segnalare. Sul piano materiale e documentario, queste istantanee fanno eccezione perché non possono essere datate con certezza ai tempi cui quasi tutte le altre si riferiscono (1955-1969), ma potrebbero essere state scattate dal figlio (o da qualcun altro) in qualunque fase successiva al ritrovamento di ciò che riproducono, o perfino al momento di scrivere *Leggenda privata*. Sul piano semantico e simbolico, esse sembrano veicolare intuizioni più complesse e ultimative dei 'puri' ritratti fotografici. Quattro di queste fotografie, disposte a coppie, riproducono altrettante pagine del taccuino di scout di Gabriela-Iela ([12] [13] [14] [15] *LP*, pp. 61-62), relitto o reliquia del tempo in cui la madre non era ancora «la Madre» e si inerpicava sulle vette insieme a Dino Buzzati ([10] [11] *LP*, p. 60).

Selezionate e circoscritte dallo sguardo del figlio collezionista, amante di atlanti, cataloghi, stampe e libri illustrati, le tavole sprigionano un fascino simile a quello di certi misteriosi ritagli inseriti da Sebald nella prosa di *Vertigini* o de *Gli emigrati*.<sup>26</sup> Le pagine contengono «illustrazioni» di regole e procedure di primo soccorso; in esse lo straordinario talento della «manina d'oro» (*LP*, p. 60) è messo al servizio di un fine pratico, e tuttavia si nota un'evidente cura grafica e compositiva, che fa intuire il futuro della severa e geniale disegnatrice: il 'titolo' di ciascuna sezione è in corsivo («Modo di utilizzare una latta»; «Fasciatura di arti a spina di pesce»; «I tempo di una fasciatura»; «Fasciatura con benda»), mentre le didascalie che accompagnano i singoli disegni sono in stampatello maiuscolo («PER ZUCCHERO», «PENTOLINO», «PORTA SAPONE», etc.; «FASCIATURA DELL'OCCHIO, DELLA TESTA, DELLA MANDIBOLA E DELL'ORECCHIA»); inoltre ogni tavola presenta una sorta di composizione (uno schema piramidale nella prima, uno a quadrilatero con la scritta al centro nella seconda, un quartetto di teste di profilo e frontali nella terza, nell'ultima una tripartizione che culmina, in alto, nella scritta «DITO»). Resistendo alla tentazione di leggere queste immagini in chiave di semplice *mise en abyme* iconotestuale, è innegabile che trasmettano il senso di una vita in cui il rapporto con il mondo e con le cose è ancora possibile, per via di tranquilla e regolata nominazione (come in un abbecedario per bambini) e insieme per via di invenzione e adattamento creativo (una banale latta può diventare dieci oggetti diversi, con tante varianti possibili, tutte utili per la vita dello scout) – insomma per via di «stile», si potrebbe aggiungere, pensando all'insistenza di Mari su questo aspetto in innumerevoli interventi scritti e interviste. In questo senso, la scelta di inserire proprio queste pagine di taccuino, invece di un'illustrazione più tarda e famosa, mi sembra rivelare tutta l'ammirazione e l'«affetto afflitto» (*LP*, p. 57) e privatissimo per una madre che il figlio ha conosciuto solo per un breve periodo, prima che si trasformasse in «ultracorpo», cioè in corpo ulteriore, invaso, nel quale intorno al corpo originario ne è cresciuto un altro, che l'ha resa irricognoscibile.<sup>27</sup>

Un'impressione molto simile si ricava da altre due 'ultra-immagini', le foto omologhe dei due ritratti-puzzle dei genitori realizzati dal figlio per il Natale del 1969, cioè dopo la separazione (1965) e dopo l'inesorabile passaggio della madre da corpo a «ultracorpo», «probabilmente, tra il 1966 e il 1967» (*LP*, p. 48):

I miei genitori, li ho fissati in due puzzle. Da ragazzino mi era stata regalata [...] una fustellatrice per farsi i puzzle da sé [...]. Con quella, per il Natale del 1969, ridussi in pezzettini due grandi cartoni, sui quali avevo dipinto con i pennarelli i ritratti di mio padre e mia madre, cui i puzzle erano destinati in regalo. [...] Già nel disegnarli ebbi



la sensazione di *definire* i miei genitori (definire, intendo, *ne varientur*): nel ridurli a pezzetti, poi, mi sentii spregiudicato notomista: finalmente nel ricomporli fui stregone che riporta alla vita, e scienziato che riduce il caos a una *ratio*. Ma, naturalmente, li ricomposi una volta soltanto, passati poi in proprietà dei destinatari. (*LP*, pp. 130-131)

Nel libro in cui per la prima volta fa veramente i conti con i propri genitori, l'autore dà grande rilievo all'immagine di loro che aveva a quattordici anni, come se in fondo quell'immagine si fosse cristallizzata («li ho fissati») e le figure ritratte in quei puzzle restituissero ancora la verità su suo padre e sua madre («definire, intendo, *ne varientur*»). A giudicare dalle foto disseminate nel libro, i due ritratti-puzzle sono straordinariamente somiglianti e insieme ieratici e assolutizzati, resi 'più grandi della vita', «icone»<sup>28</sup> volutamente non realistiche, secondo i modi di un primitivismo naïf. La rievocazione dell'episodio dapprima procede, a ritroso e concisamente, dalla notomia per via di fustellatrice all'esecuzione di due ritratti colorati a pennarello, per poi ripercorrere, in modo più disteso e analitico, tutte le tappe dell'operazione di fissazione delle immagini, a ciascuna delle quali corrisponde una diversa funzione-incarnazione del figlio: il disegno-definizione; la frammentazione-anatomia; la ricomposizione, che è rianimazione stregonica e insieme scientifica razionalizzazione. Disegnare è fissare e catturare l'immagine, per sempre; farla a pezzi è un rituale spaventoso e insieme liberatorio; ricostruirla seguendo le linee del puzzle è riportare in vita e, in ultima analisi, capire.<sup>29</sup> Trovare una ragione, una spiegazione, come è stato possibile fare solo una volta, allora – «Ma, naturalmente, li ricomposi una volta soltanto» – dove la congiunzione avversativa e l'avverbio dicono tutta la mestizia di una lunghissima elaborazione, che forse si è compiuta solo con le pagine del libro che di quei due ritratti-puzzle racconta la storia.

A molti anni di distanza, l'autore ritrova la scatola a casa del padre, che se ne vuole liberare, e ha così l'occasione di ricomporre il puzzle e di ritrovare come lo vedesse nel 1969, «non essendoci illustrazione di riferimento», cioè il disegno colorato non esistendo se non nella forma ridotta in frammenti dalla fustellatrice (*LP*, p. 131). Segue una dettagliata ekphrasis del ritratto-puzzle, che ne precede la riproduzione fotografica e aiuta il lettore a decifrare dettagli altrimenti destinati a sfuggire:

Il suo mezzo busto campeggia imperioso: il faccione barbuto occupa parte considerevole del tutto, con effetto-Mangiafuoco. Attorno a lui, insieme agli strumenti dell'arte, alcune sue opere: *L'Oca* e *La Mela*, un portamatita, un calendario, un vaso, una zuccheriera, un altro portamatite, un portacenere, coste di libri Boringhieri, alcuni soldatini di latta che aveva comperato da un rigattiere e che gli invidiavo moltissimo; più sotto, due mobili a *coulisse* disegnati da lui, e due rotoli di progetti. Nella destra tiene quasi vezzosamente una matita, come a stilizzare il gesto non del disegnare ma dello *stare per* disegnare; dal taschino della giacca gli spuntano diverse penne e matite, siccome soleva. (*LP*, pp. 131-132)

Aperta in tono semiserio dall'accrescitivo «faccione» e dal riferimento al personaggio buono-cattivo di Collodi, la descrizione presto si trasforma in un elenco di oggetti, gli strumenti dell'arte e le opere, che dominano la vita del padre al punto da 'essere' il padre.<sup>30</sup> Altri strumenti sono nel taschino – sempre inseparabili dalla sua persona, si indovina – e una matita è tenuta nella destra, «quasi vezzosamente», chiosa con cui il figlio, retrospettivamente, sembra attribuire a se stesso quattordicenne una piccola vendetta





contro un padre che temeva e sbeffeggiava quella che alla sua maschilità arcaica appariva la potenziale effeminatezza dell'erede.

La stessa sequenza che porta dalla narrazione all'ekphrasis si ripropone per la madre, a formare una sorta di dittico iconotestuale che si ricompone in unità solo in apertura e in chiusura, secondo questo schema:

- 1) premessa sui due ritratti-puzzle;
- 2) narrazione del primo ritrovamento;
- 3) ekphrasis del primo ritratto;
- 4) sua riproduzione fotografica;
- 5) narrazione del secondo ritrovamento;
- 6) ekphrasis del secondo ritratto;
- 7) confronto tra i due ritratti (differenza);
- 8) riproduzione fotografica del secondo ritratto;
- 9) confronto tra i due ritratti (similarità).

Tuttavia, come già suggerisce l'inserimento del primo confronto tra le due immagini prima della foto della madre, il dittico si rivela internamente sbilanciato per ragioni fattuali, emotive e retoriche. Apprendiamo che il puzzle della madre è stato ritrovato dopo la morte di lei, e con un'emozione parzialmente diversa da quella provata nel ricomporre il ritratto del padre: in ragione del contrasto tra un corpo paterno monolitico e rimasto uguale nel tempo (tra Mosè e gli eroi del Western)<sup>31</sup> e un corpo materno divenuto, troppo presto, irriconoscibile «ultracorpo», il figlio è «impaziente di rivederla com'era ai miei occhi prima di tanti, troppi sfaceli» (LP, p. 133).<sup>32</sup> L'ekphrasis a lei riservata è più ampia (191 parole contro 108) e le si agganciano ben due note a piè di pagina, che servono a chiarire dei riferimenti (alla ditta Fiorio e al film *Saw, l'enigmista*) ma al tempo stesso hanno una funzione di risarcimento nei confronti del talento misconosciuto della madre e perfino della sua passione per i puzzle, incompresa dal padre e invece condivisa dal figlio:<sup>33</sup>

Anche lei è a mezzo busto: fissa innanzi a sé, lo sguardo perso nel vuoto, sta contemporaneamente disegnando e cucinando. Entrambe le operazioni si svolgono senza che ella guardi la mano destra che disegna e la sinistra che mescola dentro una pentola sopra il fuoco: un probabile pancotto. La casta ma primaverile camicia a fiorellini la dice seria e la dice ragazza. Dietro di lei si vedono i primi suoi libri per bambini e un *foulard* fra gli oltre cento che disegnò per Fiorio. Dietro-sopra i suoi capelli si vedono, nella posizione che nelle immagini sacre compete all'aureola, una riga e una squadra; più in basso, alla sua destra, i barattoli di penne e matite sono parzialmente coperti da una scopa e da uno spazzolone con il suo straccio: ulteriore *senhal*, dopo i fornelli, dell'inseparabilità, nella sua giornata, del lavoro della grafica e del lavoro della massaia. La cosa che più mi ha commosso è stata la sua assoluta inesplicità, l'impassibilità quasi catatonica, unico modo che avesse per sopportare l'esistenza. A cosa sta pensando, mentre gira il mestolo e disegna sulla carta quadrettata? Io voglio credere che non pensi. (*Saw, l'enigmista*). (LP, p. 133)

All'«imperioso» mezzo busto del padre invasore dello spazio (e delle persone, sappiamo dal racconto) si contrappone lo sguardo vacuo e annichilito della madre-ultracorpo, invasa e ignara come un automa tanto nello svolgimento del suo lavoro di disegnatrice quanto nelle mansioni domestiche. Lo sguardo dolente ma comunque affettuoso del figlio adulto traspare nel riferimento al «pancotto», l'unico pasto che la madre preparava per lui e per la sorella nei tempi più duri dopo la separazione,<sup>34</sup> e nella decifrazione della



camicia come indizio della serietà e della giovinezza che il figlio quattordicenne attribuiva alla madre – e forse lei a se stessa, nell'indossarla. Il ritratto non manca di evocare le opere della disegnatrice e illustratrice, ma l'ekphrasis ne segue meticolosamente la disposizione nello spazio («Dietro di lei»; «Dietro-sopra»; «più in basso, alla sua destra»),



Tre foto di Iela Mari, stampate a p. 52 di *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017

incastonando nelle anse della descrizione un riferimento alla posizione dell'aureola nelle immagini sacre, e uno al *senhal* della poesia d'amore medievale.

Il primo riferimento rinvia immediatamente alla presentazione del trittico di fotografie della madre ([6][7][8] *LP*, p. 52) che, nella sequenza del fototesto, stanno dopo la foto-emblema del «pancotto buono» (il piccolo Michele a tavola, con un cucchiaino e un grande bavaglino; [5] *LP*, p. 49), verosimilmente disposte in ordine cronologico e ridotte alle stesse dimensioni da formati originali diversi:

Il riconoscimento maggiore venuto da mia nonna a mia madre è stato il suo essere «fine»: seria, elegante, discreta, una personcina *comme il faut*. «Com'è fine tua madre». Sul Golgota, mani e piedi inchiodati, ma fine. (*LP*, p. 52)

C'è in effetti qualcosa di mistico, di consunto e sacrificale, soprattutto nelle due immagini laterali: un mezzo busto su uno sfondo di libri, con un'espressione che ricorda vagamente la Giovanna d'Arco di Renée Falconetti, e una fototessera, forse scattata per un documento; l'unico sorriso è accennato nella foto centrale, dove però, bella della bellezza elegante di Jackie Kennedy o di Audrey Hepburn, Iela non ricambia lo sguardo dell'obiettivo e tiene le braccia conserte, come a dire 'io tanto sono un'altra cosa', ironica e consapevole ma rassegnata al «martirio»,<sup>35</sup> perché non si può essere insieme intelligenti e felici.

Il secondo riferimento, al *senhal*, risuona invece di un'idea della devozione amorosa vicina a quella dei trovatori e di tutta la mitologia istituzionalmente onanistica e voyeuristica dei narratori cui Mari dà voce.<sup>36</sup> Si pensi al tema della rinuncia nelle bellissime poesie di *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, e qui all'idealizzazione della madre che determina, però, il suo rovesciamento nella pulsione erotica nei confronti di un oggetto d'amore totalmente agli antipodi, la mitica barista «Donatella-Ivana-Loretta», o più semplicemen-

te «la Lori».<sup>37</sup> L'ekphrasis si chiude con il riconoscimento della commozione provata rivedendo l'impassibilità allora attribuita alla madre, certamente dolorosa per il figlio (di allora e non solo), ma riconosciuta dal figlio-scrittore di ora come difesa per lei necessaria a sopravvivere.

Un nuovo e breve paragrafo precede la riproduzione del secondo puzzle e costituisce una sorta di *subscriptio-inscriptio* di entrambi, *subscriptio-inscriptio* che a sua volta tematizza la collocazione e la funzione epigrammatica delle parole dentro i due ritratti:

Non posso fare a meno di notare che, se il «Buon Natale» per mio padre è inserito in un piccolo cartiglio, quello per mia madre si snoda vistoso come fosse esso stesso un quadro, e si amplia nel pregnante dativo «a te». (A te, sì, a te per cui il Natale è solo una scocciatura, a te che non sei abituata all'affetto: dal tuo bimbìn). (*LP*, p. 134)

Si può aggiungere che la firma «Michele» è presente nel corsivo piccolo del cartiglio per il padre, mentre manca nella dedica alla madre. Il dittico è chiuso da un ulteriore confronto, questa volta però concluso nel segno della similarità, che coinvolge anche il figlio:

Ulteriore constatazione: entrambi hanno il collo impiccato dal primo bottone: secondo la prassi che riservavo a me stesso. (*LP*, p. 134)<sup>38</sup>

La chiusa sul dettaglio punitivo del «collo impiccato» fa serie con i numerosi riferimenti al rigidissimo e mortificante controllo che i tre Mari hanno esercitato su di sé e sugli altri membri della famiglia nucleare, pretendendo il massimo da se stessi e rinunciando alla felicità in nome del talento e dello sfiancante dovere di non essere mai «come gli altri». Entrambi schiavi di un'intelligenza suprema e feroce e di un tirannico bisogno di distinzione, il padre e la madre hanno sacrificato il corpo alla mente, per quanto in forme opposte: nel caso del padre, un corpo ridotto a organismo bruto, totalmente asservito all'ingegno e alla vita della mente, corpo al quale dedicare solo le energie necessarie per tenerlo in vita e sfogarne meccanicamente gli impulsi, al fondo indesiderabili in quanto potenziale ostacolo al pensiero;<sup>39</sup> nel caso della madre, «fine», aerea e snella come una gazzella, prima un corpo svilito, dal quale emanciparsi, estenuandolo e sublimandolo fino all'annullamento, e poi un «ultracorporo» spossato e privato

Enzo e Michele Mari da Danese, in una foto stampata a p. 113 di *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017



Iela e Michele fotografati da Enzo Mari nel 1962: foto stampata a p. 15 e sulla copertina di *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017





della propria identità.<sup>40</sup> Quanto al figlio, in *Leggenda privata* è definito dal proprio essere costantemente dimidiato e «diminuito» (*LP*, p. 88) dagli sprezzanti diminutivi paterni e da un'infanzia trascorsa tra altri «diminutivi» («Soldatini, fortini, giornalini»); corpo impacciato e difettoso di un bambino che a lungo bagna il letto e deve subire un'operazione al prepuzio; corpo goffo di un ragazzino straordinariamente brillante schiacciato dall'ammirazione e dal terrore nei confronti del padre e condannato all'infelicità dalla tristezza invincibile della madre.

Che la dualità divisa del dittico (parentale e autobiografico) sia inesorabilmente tale, e che il trittico (pacificante se non risolutivo) si dia invece solo come ricostruzione e ricomposizione a posteriori, è già suggerito da una pagina di *Asterusher*, dove l'obiettivo di Francesco Pernigo ha composto una sorta di emblema tripartito di Michele Mari, nella sua casa di Milano:<sup>41</sup> a sinistra, il fianco di una serie di scaffali di metallo, che mostrano il piatto di *Ritorno all'isola del tesoro* di Stevenson e di un'edizione dello *Zibaldone* (opere entrambe amatissime dallo scrittore) e sono sospesi sopra una scrivania; a destra, un'alta libreria piena di volumi, illuminati da una bella luce naturale che viene dal fondo; al centro, una colonna o striscia di muro dove sono appese, incorniciate, due delle foto poi inserite in *Leggenda privata* (rispettivamente a p. 113 [23] e a p. 15 [1]).

Il testo corrispondente, composto *ad hoc* e stampato sopra la fotografia di Pernigo, recita:

Qui lo sguardo del fotografo, al modo del teologo e del dialettico, tripartisce. Ma altri fotografi, mezzo secolo fa, bipartirono: il padre e il figlio nello scatto della madre, la madre e il figlio in quello del padre. Debitamente scisso, il figlio poté poi, soltanto, pietosamente giustapporre.<sup>42</sup>

La tripartizione compiuta dal fotografo con l'avallo dello scrittore costruisce un'immagine del figlio come composto di un nucleo autobiografico ineludibile (anche se doppio e diviso, come ribadiscono, dalla stessa colonna di muro, due interruttori e due prese coperte), ma stretto tra due scomparti che in qualche modo lo rendono vivibile, la scrittura e la lettura, che pure possono comunicare solo attraversando quello stesso nucleo; le foto del figlio con il padre e con la madre sono come una barriera o una rete dove si incagliano (e insieme si elettrificano, si direbbe) i frammenti di pensiero e di invenzione che passano da una stanza all'altra. Sulla parete e nella vita, il figlio ha 'giustapposto' i due poli della propria infanzia, ma non è mai riuscito a saldarli, probabilmente nemmeno nell'«autobiografia» estorta dai mostri in *Leggenda privata*.

Ciò che invece sembra aver saldato, forse e forse solo momentaneamente, sono le due parti della propria scissione, ma esclusivamente nella cornice gotica del libro, e in particolare nel suo finale fantastico e liberatorio. La scissione causata dai genitori è vendicata dalla fantasia e dall'invenzione romanzesca, per cui, nell'agnizione finale, la volgarità e l'ignoranza attribuite alla «Lori» dall'invaghito ragazzino che fantasticava incessantemente su di lei («non potevo offenderla, era un corpo», *LP*, p. 26), si riscattano nel trionfo del suo doppio, Margherita detta «Gheri», a sua volta alter-ego armonioso e felice di Michele-Danilo, come la Casa della Torretta è un doppio 'alto' della Casa di Nasca.<sup>43</sup> Con un colpo di scena annunciato dal motivo onomastico («Gheri» non è un altro nome di Michele-Danilo, come lui misteriosamente temeva, ma quello del suo doppio femminile), nella descrizione dell'elegante e bellissima Margherita la vitalità erotica della Lori si ricongiunge con la sublime intelligenza e finezza della madre, ma rifiutandone il sacrificio e la tristezza:<sup>44</sup> la presunta estrazione popolare della lettrice di *Grand Hotel* si trasforma



così nella segreta cultura aristocratica di una studiosa assidua,<sup>45</sup> cancellando l'ingiustizia e l'infelicità della scissione tra corpo e mente nell'utopia di un incontro tra simili in una biblioteca che «[...] era sontuosa, era ricca, era ordinata, era viva» (LP, p. 169). Margherita-Gheri è parente delle Grazie o di quelle «ninfe neoclassiche» che Mari ha più volte indicato come la più potente incarnazione della sua idea del femminile, creature meravigliose e salvifiche cui è affidata la sola possibilità di riscatto dei maschi dalla loro condizione di bestioni primitivi.

La mitologia della «Donatella-Ivana-Loretta» e dei desideri che alimentava ha una parte fondamentale nel libro, ma significativamente non è supportata da alcun reperto fotografico o certezza onomastica; non perché la barista non sia esistita, ma proprio perché di lei non si possiedono riproduzioni fotografiche e non si conosce il nome: è tutto 'vero', ancora una volta, ma è tutto custodito nella mente, nel ricordo e nelle fantasticherie di alcuni tra i momenti più intensi e vitali dell'esistenza del figlio.<sup>46</sup> Lori non è stata 'fissata' né in una foto né in un ritratto-puzzle, ma, come la sua illustre quasi-omonima – «Lori da Loretta, Loretta da Lauretta; Laura, l'avignonese. La Dominatrice, una de Sade!», con debita nota esplicativa (LP, p. 99, n. 51) – è stata sezionata in ogni dettaglio dallo sguardo (lei che era «miope [...] a stabilire la vocazione ad *essere guardata* più che a guardare», LP, p. 27) e dall'immaginazione del giovane Michele, notomista qui di una notomia erotica e non luttuosa; dedito alla «delibazione visiva» di colei che ai suoi occhi era «mero e spensieratissimo corpo» (LP, pp. 25-26), ne ha venerato l'emblema basso-corporeo (gli «zoccoli») e, feticista ossessivo, da adulto ha acquistato un vecchio frigo dei gelati (con l'incongrua scritta «Algida») solo per il fatto che da quel frigo lei traeva i Mottarelli che consegnava a lui, emozionatissimo cliente. Nella cornice gotica e fantastica, il finale rovescia le proiezioni unilaterali del figlio voyeur e 'petrarchista' nella rivincita del corpo riunito e vitale della nuova Lori-Margherita, che salda la frattura tra intelligenza e gioia, tra talento e felicità, e scintillando spegne e compie la scrittura.<sup>47</sup>

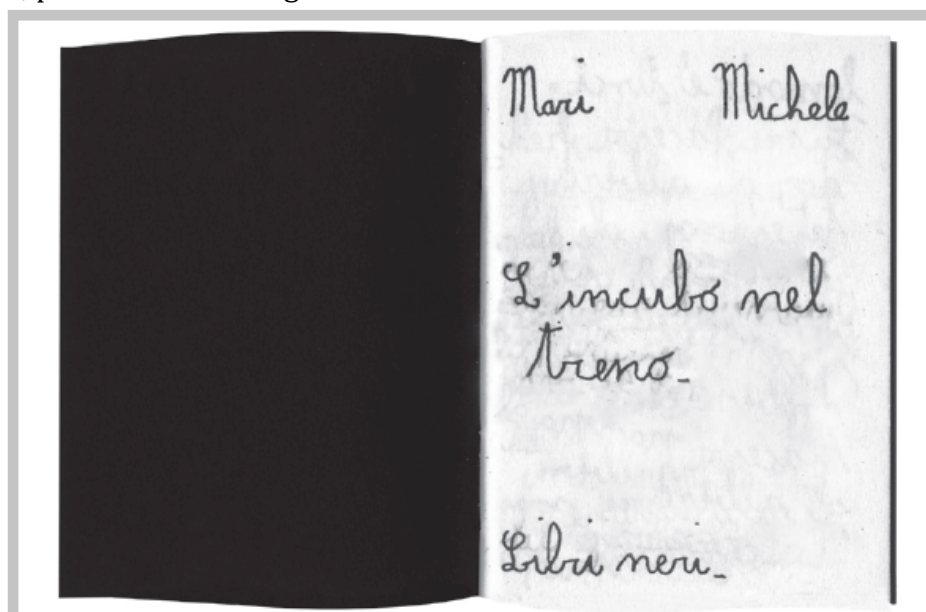
### 3. Togliendo le foto dalle cornici

Rimane ancora una sola 'ultra-immagine' da spiegare, ovvero la fotografia che riproduce il frontespizio del 'primo' libro di Michele Mari, *L'incubo nel treno*, un racconto manoscritto e rilegato in nero dal figlio e donato al padre per il Natale del 1964 ([24] LP, p. 119).

Ancora una volta si tratta di un manufatto realizzato artigianalmente dal figlio come regalo per uno dei genitori, ma se nei due ritratti-puzzle del 1969 offre la propria immagine di loro, qui, cinque anni prima, presenta un'immagine di se stesso. Il nome dell'auto-

re, il titolo e il nome della collana costituiscono una sorta di autoritratto del figlio («Mari Michele»; «L'incubo nel treno»; «Libri neri»), che si definisce come scrittore fin da quella prima prova. Nell'impaginato di *Leggenda privata*, la piccola riproduzione del frontespizio fronteggia precisa-

Frontespizio del racconto manoscritto di Michele Mari, *L'incubo nel treno*, riprodotto a p. 119 di *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017





mente il racconto della conversazione decisiva in cui Michele, dopo l'esame di maturità, rifiuta di seguire le orme paterne e spiega che vuole invece iscriversi a Lettere (p. 118), mettendo fine almeno simbolicamente alla proiezione schiacciante del padre nel figlio. La fine della tirannide paterna, tuttavia, è solo illusoria («Peraltro mio padre non si sarebbe peritato, a posteriori, di inserirsi prepotentemente nella genesi della mia vocazione» [LP, p. 119]), come rivelano le parole che precedono e seguono la foto: sopra, la sobria rievocazione della vera genesi del libricino («Le cose andarono così»); sotto, la versione capovolta della stessa genesi offerta dal padre, trentuno anni dopo gli eventi, nella prefazione alla «pubblicazione in fac-simile in ottanta esemplari» del libricino, suo regalo di compleanno per i quarant'anni di Michele. Enzo Mari spiega l'origine del libro come un semplice passatempo da lui escogitato per il figlio nei giorni in cui stava «progettando la forma della prima collana Adelphi», attribuendosi non solo l'idea, ma perfino la realizzazione del quaderno e della sua copertina di cartoncino nero, e lasciando al figlio solo il merito di una scrittura rapidissimamente compiuta. Questa ricostruzione mette l'erede nell'ombra del genio paterno, vampirizzando la creatività di un bambino di nove anni (che aveva concepito autonomamente l'idea, nonché scritto e rilegato il libricino) e insieme monumentalizzando l'episodio come «ricordo del primo manifestarsi del suo destino» (p. 120).

Se la funzione fondamentale del corpus fotografico resta quella di documentare la veridicità della *Leggenda privata* di Michele Mari, è evidente che il ruolo delle fotografie e gli effetti che propagano nel testo vanno ben oltre la forza della pura «indexicality». Una chiave di lettura possibile sta forse proprio nello scarto tra questa operazione e quella compiuta in *Asterusher*, scarto che si lascia misurare soprattutto laddove gli stessi oggetti, e soprattutto le stesse foto, ricorrono in entrambi i fototesti. Come abbiamo visto, tre delle fotografie inserite in *Leggenda Privata* ([1], [9], [23]) erano già apparse in *Asterusher*, dove comparivano però incorniciate, appese e 'fotografate' ('immagini in immagini') in mezzo ad altri oggetti e altre fotografie, nel contesto di un ambiente abitato (una stanza della casa milanese dello scrittore). Questa collocazione le rendeva esplicitamente parte di altrettanti allestimenti visivi (per quanto rigorosamente fondati su una disposizione originale e non 'in posa'), teche memoriali di un'«autobiografia per feticci», costruita dallo scrittore tracciando corrispondenze tra le reliquie della sua infanzia e quelle di epoche successive della sua vita, e tra esse e la scrittura che avevano già generato, in altre occasioni. In *Leggenda privata*, invece, tutte le foto rimandano ad eventi accaduti entro la data-limite del 1969 e sono restituite sulla pagina nella loro nudità essenziale, per quanto attraverso un adattamento di formati dovuto alle necessità dell'impaginazione o messo al servizio di significati ulteriori; qui la loro cornice è il testo di un'«autobiografia», nella quale i feticci si sono disciolti in forma verbale e narrativa e dove, al tempo stesso, ciascuna foto è emblema di un episodio o di un motivo del racconto messo in forma sulla pagina. Le fotografie senza figure umane (se non già incorniciate) di *Asterusher* mettevano in contatto il presente fotografato – ciò che è rimasto – con ciò che si ricordava di quel tempo, mentre quelle di *Leggenda privata* stabiliscono una comunicazione diretta tra il passato in cui il padre, la madre e il figlio hanno guardato l'obiettivo fotografico (in quasi tutte le foto lo sguardo è in macchina) e il presente del libro stampato (2017), ma soprattutto tra quel passato e il presente non fotografato e intemporale del testo scritto-letto. Con la loro stessa presenza, le foto fanno attrito e resistono, scardinando dall'interno ogni possibile univocità del resoconto memoriale. In esse i tre personaggi fondamentali dell'autobiografia sono fantasmi e insieme ultracorpi, ignari del futuro eppure invasivi, a posteriori, dal peso di tutto ciò che hanno vissuto dopo quegli scatti.

Anche dal punto di vista della scrittura, c'è quindi una differenza fondamentale. *Leggenda privata* è un'autobiografia dell'infanzia e della prima giovinezza, che si interrompe



intenzionalmente sulla soglia dei vent'anni; il racconto si ferma prima del tempo della scrittura, non andando oltre il momento in cui il figlio decide di non raccogliere l'eredità del padre.<sup>48</sup> In *Asterusher* il rapporto tra le fotografie e i brani di testo non ripresi da altre opere ma composti *ad hoc* era puramente testimoniale e «orizzontale»:

[...] nei casi in cui non ho ricavato il testo da un mio libro precedente, l'oggetto non è mai passato attraverso la verbalizzazione, l'unica verbalizzazione è stata *ex professo*, apposita, e per quanto riguarda la mia percezione dell'oggetto non credo che abbia aggiunto particolari sfumature. Nella maggior parte dei casi mi sono preoccupato di rendere palese e visibile al lettore quello che l'oggetto significava per me. Il *quid* aggiunto dalle parole è una forma di comunicazione e trasmissione su un piano orizzontale.<sup>49</sup>

In *Leggenda privata*, invece, la relazione tra i reperti fotografici e la scrittura è più complessa e stratificata, in primo luogo perché l'autobiografia è un libro nel libro, un racconto frammentario e non cronologico che si alterna alla narrazione del rapporto di Michele-Danilo con gli Accademici-mostri, altrettanto frammentaria ma che sembra procedere da un prima a un poi, fino a un finale che chiude (pur aprendo a un futuro possibile, in *explicit*, nello scintillio di Margherita), mentre il «bio» continua. Si tratta, appunto, di un'«*autobiografia per i mostri*» (*LP*, p. 116), che ne sono i destinatari perché ne hanno imposto la composizione, nella finzione (gli Accademici-mostri) ma, per quanto indirettamente, anche nella realtà (i veri «mostri», cioè i genitori, verso i quali Mari sente di compiere un «atto dovuto»). Non parlerei di vendetta o di «regolamento di conti», come pure è stato fatto, ma piuttosto di bisogno di ristabilire senza reticenze la verità del figlio, di togliere finalmente le foto dalle cornici e riscioglierle nel *continuum* di quanto è stato vissuto.

<sup>1</sup> M. MARI, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017, d'ora in avanti citato come *LP*. Per indicare la posizione delle fotografie nella sequenza, le ho numerate da [1] a [33], inserendo i numeri tra quadre perché non sono presenti nel libro. Desidero ringraziare Michele Mari, che molto generosamente mi ha permesso di riprodurre le immagini tratte da *Leggenda privata*.

<sup>2</sup> Nella bibliografia di Mari esistono altri «iconotesti»: *Filologia dell'anfibio. Diario militare* (Milano, Bompiani, 1995 e poi Roma-Bari, Laterza, 2009), con illustrazioni dell'autore; i fumetti *I Sepolcri illustrati* (L'Aquila, Portofranco, 2000) e *Il Visconte dimezzato (Il Caffè illustrato, 2001-2004)*; il «fototesto» *Asterusher. Autobiografia per fetici* (Mantova, Corraini, 2015).

<sup>3</sup> Mi riferisco alle categorie proposte da R. COGLITORE, 'I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità', *Between*, IV, 7, Maggio 2014 <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1170>> [accessed 5 August 2017]; su questa base, *Leggenda privata* si potrebbe identificare come «autobiografia illustrata». Cfr. M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016: in particolare, per una tipologia di fototesti, M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario' (pp. 69-116) e, per il fototesto autobiografico, il saggio di R. COGLITORE, 'La verità dell'io nei fototesti autobiografici' (pp. 49-68). Cfr. anche M. BRYANT, *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, Newark, University of Delaware Press, 1996; il numero monografico della rivista *Poetics Today*, 29, 1, 2008; S. ALBERTAZZI, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010; R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, in particolare pp. 188-223.

<sup>4</sup> «Così, ora, mi chiedono un nuovo romanzo, per il quale hanno già scelto il titolo: *Autobiografia*. Un titolo da intonarsi, si badi, con una speciale enfasi sull'infixo, così: AUTO - BIO - GRAFIA [...]. Polemicissimi, insinuano in questo modo avere finora io prodotto solo delle autografie [...]

 (*LP*, pp. 7-8); «[...] devono



sapere qual è la mia ultimativa menzogna: “issghioman’zo con chui ti chonshgedi”, ha aggiunto Quello che Biastica» (ivi, p. 3).

- <sup>5</sup> Sulla mescolanza di generi e «sottocategorie» in *Leggenda privata* si è soffermato G. SIMONETTI, ‘Horror familiare’, *Il Sole 24 Ore*, 21 maggio 2017, p. 21: «mentre le convenzioni fantastiche assorbono e moltiplicano la tensione della storia intima, quest’ultima è resa più vivace dal suo comporsi, agli occhi del lettore, nel modulo frammentario e irrealistico del soprannaturale».
- <sup>6</sup> «È una ‘leggenda privata’ come dice il titolo, perché di fatto è la mia storia, però con l’aura della leggenda. Parte della leggenda c’era già prima che io nascessi: le epiche scalate alpine di mia madre con Buzzati e con Bonatti. Oppure mio padre che raccontava di mio nonno arrivato poverissimo dalla Puglia che riesce a far fortuna. Sono cresciuto facendo i conti con pezzi di leggenda. Da qui l’orgoglio, ma anche l’angoscia per cercare di essere all’altezza di questi pezzi di vita all’insegna dell’unicità, dell’eccezionalità, dell’intelligenza, della creatività, dell’anticonformismo». Così Mari in una conversazione con Francesco Bianconi, a cura di L. VALTORTA, ‘Tutti i mostri sono amici: conversazione sui fantasmi con Michele Mari e Francesco Bianconi’ <[http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2017/06/25/news/tutti\\_i\\_mostri\\_sono\\_amici\\_conversazione\\_sui\\_fantasmi\\_con\\_michele\\_mari\\_e\\_francesco\\_bianconi-168082454/](http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2017/06/25/news/tutti_i_mostri_sono_amici_conversazione_sui_fantasmi_con_michele_mari_e_francesco_bianconi-168082454/)> [accessed 25 July 2017]. L’ambivalenza dell’aggettivo «privato» è stata notata da L. MARCHESE, ‘Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico’, *La balena bianca*, <<http://www.labalenabianca.com/2017/05/15/legenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>> [accessed 25-26 July 2017], che l’ha interpretata alla luce della nostalgia: «Il privato non è solo ciò che è personale, ma anche ciò che è manchevole».
- <sup>7</sup> L. MARCHESE, ‘Leggenda privata’. Concordo con Marchese sul fatto che *Leggenda privata* costituisca un punto di arrivo o di svolta (di cui non possiamo prevedere i futuri sviluppi) nell’opera di Mari, ma non condivido affatto il giudizio di valore che traspare nel suo intervento: una preferenza viene accordata, moralisticamente, agli scrittori che sanno veramente fare i conti con il proprio passato e con il presente (come farebbe Philip Roth in *Patrimonio*), contro l’atteggiamento «nostalgico» e non risolutivo di Mari, che spiegherebbe anche il suo successo incontrastato presso molti lettori, a loro volta nostalgici. A me pare invece che il finale del libro, felice o quanto meno rivolto al futuro (caso praticamente unico in Mari, come osserva lo stesso Marchese), sia reso possibile precisamente dallo strappo in direzione della «verità empirica» che *Leggenda privata* compie rispetto a tutti i lavori precedenti. Non importa che gli eventi raccontati siano veri o falsi (anche se importa per Mari, si intende), ma che il fatto di decidersi infine a raccontarli abbia generato un’invenzione narrativa potente, nella quale anche l’oltranza linguistica dello scrittore ha forse trovato una dimensione nuova, data dal contatto con foto, date e nomi, non importa quanto veri o quanto falsi.
- <sup>8</sup> Cfr. R. DONNARUMMA, ‘Egofonie. Spazi dell’io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti’, in S. CONTARINI, M.P. DE PAULIS-DALEMBERT, A. TOSATTI (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 231-248.
- <sup>9</sup> Come definizione di *autofiction* adotto quella proposta «con prudenza» da R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 130: «una narrazione in cui, come in un’autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l’autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti». Per uno studio specificamente dedicato all’*autofiction* italiana più recente rinvio a L. MARCHESE, *L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- <sup>10</sup> Di altro avviso è G. CARRARA, ‘Per una fenomenologia dell’iconotesto narrativo ipercontemporaneo’, *Comparatismi*, II, 2017, pp. 27-55, che interpreta *Leggenda privata* come un’*autofiction* propriamente detta e legge anche le fotografie in questa chiave (pp. 50-51).
- <sup>11</sup> M. MARI, ‘Michele Mari. *Leggenda privata*’ <<http://www.letteratura.rai.it/articoli/michele-mari-leggenda-privata/37601/default.aspx>> [accessed 25 July 2017]. Questa chiave di lettura del corpus fotografico ha convinto, tra i primi recensori, G. SIMONETTI, ‘Horror familiare’, p. 21: «E che gli episodi siano autentici lo certificano la precisione dei ricordi e il rimando ai documenti: testimoni, disegni, soprattutto molte fotografie, bellissime e inquietanti».
- <sup>12</sup> Così Mari in un’intervista a cura di A. GNOLI, ‘Michele Mari: Le mie giornate indolenti da recluso in casa’, *La Repubblica*, <[http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/23/news/michele\\_mari\\_-163689170/](http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/23/news/michele_mari_-163689170/)> [accessed 25 July 2017].
- <sup>13</sup> Un ulteriore effetto di distacco è causato dalla sfasatura, lieve e probabilmente casuale, tra la cronologia qui proposta (che sembra collocare la separazione nel 1964, due anni dopo la foto in copertina, assegnata dal copyright al 1962) e quella che si ricava dal libro (1965, dopo la vacanza a Zagabria).



- <sup>14</sup> «[...] l'autore si definisce "anti-progettuale"; la sua scrittura nasce talvolta attorno a una parola o a una suggestione, talvolta proprio a partire da un'idea di titolo "che è puro suono". "D'altronde [dice Mari], ho visto che fine hanno fatto mio zio (Elio Mari, grafico e collaboratore di Enzo Mari per vent'anni e poi allontanatosi dal fratello) e mia mamma e ho capito che dovevo procedere diversamente!» (S. SCARPELLO, recensione a *Leggenda privata* e intervista all'autore, *Domus*, 28 aprile 2017, <[http://www.domusweb.it/it/recensioni/2017/04/28/michele\\_mari\\_leggenda\\_privata.html](http://www.domusweb.it/it/recensioni/2017/04/28/michele_mari_leggenda_privata.html)> [accessed 25 July 2017]).
- <sup>15</sup> Cfr. anche [26] (*LP*, p. 129) e [27] (*LP*, p. 130).
- <sup>16</sup> Molte delle note (più o meno una ventina su un totale di novantotto) spiegano riferimenti a figure ed eventi che sfuggirebbero a lettori di generazioni diverse da quella di Mari, nato nel 1955. Stando alla dichiarazione dell'autore in merito alla funzione documentaria dell'apparato fotografico e delle note, si potrebbe concludere che certificare l'esistenza e la datazione di determinati personaggi, prodotti commerciali, pubblicità, etc. non sia stato per lui meno cruciale che dimostrare l'esistenza dei genitori e di se stesso bambino.
- <sup>17</sup> Sul rapporto tra ricordi, fotografie e feticci cfr. M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 47-75.
- <sup>18</sup> «L'unica foto che, in parte, è costruita è quella dei lettini, che si trovano sempre in quella stanza: di solito sono smontati uno nella stanza della frutta, uno nella stanza di mia sorella, uno piccolo di fianco al mio e uno lì dove si vede. Io li ho presi e ho fatto la composizione. Nel racconto *I giornalini* scrivo che così come nella mia biblioteca i primi fumetti si affiancano ai volumi più dotti, così nella casa di campagna, come in un'allegoria medievale, ho tutti i miei lettini uno di fianco all'altro. Quindi la menzogna era già nel racconto, e il libro fotografico è fedele all'invenzione letteraria che a sua volta è una semi invenzione» (così Mari in un'intervista rilasciata a F. SCOTTI, 'Asterusher: tra finzioni e autobiografia', 5 ottobre 2015, <<http://www.houlibrointesta.it/2015/10/05/asterusher-tra-finzioni-e-autobiografia/>> [accessed 3 August 2017]).
- <sup>19</sup> «I miei genitori si sono separati nell'estate del 1965, dopo una memorabile vacanza in Jugoslavia [...]. Tanto memorabile, nel senso doloroso del termine, che io qui ne taccio, con l'ineffato castigando l'infando» (*LP*, p. 167).
- <sup>20</sup> Cfr. J. ELKINS, *Writing with Images*. <[http://writingwithimages.com/?page\\_id=461](http://writingwithimages.com/?page_id=461)> [accessed 25 July 2015]. Cf. <<http://www.jameselkins.com/index.php/experimental-writing/256-writing-with-images>> [accessed 25 July 2015].
- <sup>21</sup> «Nacqui d'inverno [...] Nacqui, dunque» (*LP*, p. 4); «Nacqui d'inverno eccetera [...]» (ivi, p. 6); «Nacqui d'inverno, al nostro discontento» (ivi, p. 9); «Nacqui d'inverno, e mi è già passata la voglia di proseguire» (*Ibidem*); «Nacqui» (ivi, p. 11); «Nacqui *hieme ineunte*» (ivi, p. 12); «Oh Accademici, nacqui d'inverno [...]» (ivi, p. 32); «E io nacqui sempre d'inverno» (ivi, p. 33); «Nacqui d'inverno, concepito in un *raptus*» (ivi, p. 47). La formula ricompare poi, diradata e variata, ad esempio nelle versioni «nasco io: d'inverno» (ivi, p. 79) e «nato d'inverno» (ivi, p. 107). Peraltro l'«esordio [...]»: essere io nato da un amplesso abominevole» (ivi, p. 3) è l'unico elemento che al protagonista sia concesso ripetere nelle due autobiografie che sta scrivendo per le due Accademie – un elemento la cui natura di nocciolo del racconto si rivela anche in una sessione narrativa iperbolicamente breve, che coincide con una frase nominale: «[...] D'inverno, l'abominevole parto. [...]» (p. 36; qui i tre puntini tra quadre all'inizio e alla fine della citazione sono d'autore).
- <sup>22</sup> Una breve 'sessione' del racconto (*LP*, pp. 62-63) è interamente formata da una sequenza di liste-«serie» tra le quali è possibile stabilire corrispondenze e che si sovrappongono al racconto come un reticolo: «E ovunque, trasversalmente, vasini e mutande. E le mani: la manina d'oro di mia madre e quella di Elio, la mano lercia della Velia, la *barèia cheir* di mio padre, la mano che mi porgeva il Mottarello, con lo smalto smangiato» (ivi, p. 62). Di «catene associative» che si diramano da oggetti e nomi si parla a p. 164.
- <sup>23</sup> «Il fatto è che scrivo al ribasso. Non invento, non enfatizzo: grado della mitopoiesi molto vicino allo zero. Semmai ometto, attenuo, eufemizzo» (*LP*, p. 99).
- <sup>24</sup> «Mio padre mi disse: "Tutto quello che tu fai o pensi io l'ho già fatto e pensato". Era come voler mettere la parola fine a una vita diversa. In quel momento compresi che essere così evidente agli occhi di un padre comportasse una dolorosa, traumatica e profonda astinenza dalla parola. Fu allora che la mia reticenza divenne totale», dove si ripete *verbatim*, e citando una citazione, da *LP*, p. 96 (dall'intervista a cura di A. GNOLI, 'Michele Mari: Le mie giornate indolenti da recluso in casa').
- <sup>25</sup> Si è tentati di leggere un commento di Mari riguardo al rapporto con il padre come una perfetta didascalia per queste tre foto: «Il tratto dominante tra di noi è stata la reticenza. Perfino nelle poche foto che ci ritraevano insieme sembravamo *due autistici, persi nei loro mondi*. Eppure, so che il nostro rapporto è stato intenso, legato agli sguardi e ai silenzi più che alle parole» (*Ibidem*; il corsivo è mio).
- <sup>26</sup> W. G. SEBALD, *Vertigini*, Milano, Adelphi, 2003 e *Gli emigrati*, Milano, Adelphi, 2007.



- <sup>27</sup> Per intendere la centralità del tema dell'ultracorpo in *Leggenda privata* conviene leggere la nota 4 (*LP*, p. 14): «L'errore popolare designa per ultracorpi gli invasori abusivi, ma pare più corretto riferire il termine alla persona occupata, il cui corpo diventa "ulteriore" rispetto a quello dell'alieno».
- <sup>28</sup> Così li definisce M. BERTINI, 'La leggenda privata di Michele Mari', <<https://giacomoverri.wordpress.com/2017/04/27/la-leggenda-privata-di-michele-mari/>> [accessed 24 July 2017], che prosegue «Due quadretti dipinti con i pennarelli e poi trasformati in puzzles (come gli acquarelli di Bartlebooth nella *Vita istruzioni per l'uso* di Perec). Il padre, con la sua barba nera da santo bizantino, ha un pennello in mano e alcune sue opere sullo sfondo; la mamma è intenta a disegnare e cucinare insieme, riassumendo così la sua vita di artista resa faticosa dai compiti casalinghi. Proprio come in Perec, la trasformazione dell'immagine in *puzzle* diventa per Mari una metafora della scrittura: [...]».
- <sup>29</sup> Il disegno come via di accesso alla comprensione di forme complesse attraverso la loro riduzione a strutture semplici compare, in due contesti amorosi, nel già citato W. G. SEBALD, *Vertigini*: nella prima sezione (*Beyle o lo strano fenomeno dell'amore*) il volto dell'amante di Stendhal può essere ritratto con precisione se scomposto in quadrati astratti; nell'ultima sezione, *Il ritorno in patria*, il narratore ricorda quando, bambino, riempiva «con fervore» i propri «quaderni con un reticolo di righe e cifre [mit einem Netzwerk von Zeilen und Zahlen] nel quale» sperava «di catturare e tenere impigliata per sempre la signorina Rauch» (p. 220), la dolce maestra di cui era invaghito.
- <sup>30</sup> Cfr. *LP*, p. 107: «[...] in quegli strumenti dell'arte vedevo cristallizzarsi la nobiltà dei miei genitori, il loro aspetto migliore: l'idea, l'invenzione, l'esecuzione, la mano, l'occhio, lungi da ogni imperfezione umana. [...]» (i puntini tra quadre finali sono d'autore).
- <sup>31</sup> Una discontinuità nella costituzione granitica del corpo paterno si è data solo nella vecchiaia, causando un diverso dolore nel figlio: «[...] adesso che egli è indebolito dalla vecchiaia e dalla malattia io letteralmente non lo riconosco più: proprio nell'insorgere di un'inedita *pietas* sentendo anzi di abbiurarlo e di offenderlo» (*LP*, p. 12).
- <sup>32</sup> «Mia madre alla fine si è talmente ripiegata che è come se attorno al suo nucleo originario fosse concresciuta proprio un'altra persona. Tre anni fa è morta e forse ho scritto questo libro perché aver messo in ordine le sue carte, i suoi disegni, aver ritrovato la sua meravigliosa mano, il suo segno così nitido, me l'ha fatta ritrovare come la ricordavo da piccolo e come non la rivedevo più da trent'anni» (così Mari nella conversazione a cura di L. VALTORTA, 'Tutti i mostri sono amici'). Come è noto, l'immagine della madre ha un ruolo centrale nelle riflessioni sulla fotografia di R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.
- <sup>33</sup> In M. MARI, *Asterusher*, p. 25, citando da *Certi verdini* (racconto di *Tu, sanguinosa infanzia*), la crescente difficoltà dei puzzle composti dalla madre viene assimilata alla tensione verso l'alto e alla sublimazione che perseguiva anche come scalatrice: «Spesso sono visitato e travolto dalla simultanea memoria di tutti i puzzle eseguiti prima di arrivare dove mi trovo ora, Cézanne, Pontormo, Corot, [...]. Mia madre, che da molti anni si teneva sopra la quota dei cinquemila pezzi, ridiscese a livelli inferiori per il tempo necessario alla mia educazione. Una volta risalita a cinquemila, pervasa da nuova giovinezza, contenne a stento la sua febbre, e dopo avermi lasciato familiarizzare con quella quota mi trascinò con sé su per le altitudini».
- <sup>34</sup> Cfr. *LP*, pp. 48-50.
- <sup>35</sup> «[...] *bohémienne* (via estetico-laica al martirio, dove si vede come alla fine, di stortura in stortura, abbia comunque prevalso la millenaria tradizione cattolica che si incarnava in mia nonna: Letizia: detta Titti: dama di San Vincenzo)» (*LP*, p. 52). Cfr. anche il riferimento al «morboso spirito di flagellazione» della madre (ivi, p. 48).
- <sup>36</sup> «Se [...] sogno di avere l'acquolina in bocca davanti a un panino che non mangio mai *nemmeno nel sogno*, ecco, questa è virtualità al quadrato: quella del *voyeur*, quella di chi interiorizza un'*impasse* [...]. E dunque il paradosso per cui, nello sfrenarsi della potenza-oltranza mentale, ci si ferma comunque là dove ci si era fermati nell'atto [...]» (*LP*, p. 57, ma cfr. anche pp. 78-79).
- <sup>37</sup> «All'altro capo, in antitesi speculare, la donna poco seria: quella che piaceva a me. *Cunt i sòkkol ai pè*. Perché anch'io ero serio, serissimo ahi quanto, interamente rivolto agli studi e celebrato in proporzione, dunque, serio nato da serio, triste da triste, era il *minimo* volgermi a quei talloni rosati, a quell'ipotesi-pervinca: il minimo ad essere vivo» (*LP*, pp. 52-53).
- <sup>38</sup> Più avanti, quella di «tenere abbottonato il bottone del colletto della camicia anche se questo era troppo stretto» figura infatti nel catalogo delle «manie» del figlio (*LP*, p. 109).
- <sup>39</sup> In totale contrasto con la visione del figlio: «Criterio strumentale ed economico che non poteva non scontrarsi con la mia concezione dell'onanismo come stato permanente e indelebile dell'essere al mondo [...]. Tempo addietro mi aveva invitato a considerare una leggiadra fanciulla sotto la specie intestinale,



adesso sotto quella masturbatoria; ma il principio era uguale: *abbassare l'altro*. Quando tutto il mio essere era fatto per innalzarlo, l'altro, rimuovendone il corpo o viceversa divinizzando quello stesso corpo pezzo per pezzo, come esemplarmente nel caso della Donatella-Ivana-Loretta» (LP, pp. 78-79).

<sup>40</sup>«Mia madre, tutto fuorché volgarotta. Solo talento e intelligenza, ma talmente autodistruttiva da diventare l'ultracorpo di se stessa [...]» (LP, p. 47); «[...] farsi del male con ogni mezzo per consistere solo di intelligenza e talento, e scegliendo, a officiare, proprio chi di tali valori era vessillifero [cioè il futuro marito, Enzo Mari, ndr.]: per sapersi autorizzata ad essere artista, e *bohémienne* (via estetico-laica al martirio) [...]» (ivi, pp. 51-52).

<sup>41</sup>Il potere compensatorio della tripartizione rispetto al dolore della bipartizione e all'impossibilità dell'unità è suggerito, sempre in *Asterusher* (p. 100), dalla fotografia di una parete della casa milanese cui sono fissate tre foto di bambini che si somigliano molto ma non sono la stessa persona: quella al centro è la foto di Michelino con l'orsino di stoffa, confluita in *Leggenda privata* ([9], p. 55); le altre due ritraggono i due figli dello scrittore, cfr. A. FALCO, 'Michele Mari, *Asterusher*: l'autobiografia per feticci di un *puer aeternus*' <<https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/michele-mari-asterusher-lautobiografia-per-feticci-di-un-puer-aeternus/>> [accessed 4 August 2017]. Sul rapporto tra oggetti, inquadrature, sguardi e parole in *Asterusher* si è soffermata M. RIZZARELLI, 'All'ombra dei cipressi e dentro le case. Scrittura, vita e immagine nell'analisi di due fototesti', *L'indice dei libri del mese*, XXXIII, 5 (maggio 2016), p. 11.

<sup>42</sup>M. MARI, *Asterusher*, p. 97.

<sup>43</sup>«Fece come se stesse per ridere, poi si trattenne scuotendo la testa. "Cosa c'è?" chiesi. "Niente, stavo pensando alle tue idee sulla volgarità". Arrossii. "Ma va benissimo, sai? Mi hai fatto divertire tanto"» (LP, p. 171).

<sup>44</sup>«Ancora molto bella, vestita in modo elegante, come una vera signora; ai piedi aveva degli stivaletti annodati, con un tacco medio e una decorazione che suggeriva uno sperone; le mani avevano unghie lunghe e curatissime, smaltate di rosa antico. Attraverso gli occhiali brillava uno sguardo profondo e consapevole; sulle labbra, un leggero sorriso» (LP, p. 170).

<sup>45</sup>«Sono sempre stata qui a studiare, a cento metri da te. Quando studiavi anche tu lo sentivo, perché studiavo meglio» (*ibidem*).

<sup>46</sup>Come ha spiegato Mari stesso, la Lori è l'unica figura di *Leggenda privata* che appartiene a entrambi i piani, la cornice gotica e i ricordi veri: «Lei è puro corpo, puro punto d'attrazione, polo d'attrazione [...]. Una sana pulsione erotica per me era il bene e raramente mi sembra di essere stato così vivo come in quelle primitive pulsioni» (M. MARI, 'Michele Mari. *Leggenda privata*').

<sup>47</sup>«E adesso?" "Adesso cosa?" "La mia autobiografia". Sorrisse; poi, senza guardare, accarezzò con le unghie i fogli sul tavolo. "Ci parlo io con Loro, tu hai fatto abbastanza". "Credi?" "Direi proprio di sì". E scintillò» (LP, p. 171).

<sup>48</sup>In *Leggenda privata*, le due ragioni fondamentali alla base di questa scelta sono discusse in maniera esplicita per quanto semiseria: la prima è che spingere il racconto oltre la giovinezza significherebbe raccontare la propria «fortificazione» (LP, p. 116), un tema molto meno interessante e più ostico delle proprie debolezze; la seconda è che per farlo sarebbe necessario «tematizzare» anche la «forza» in cui la scrittura, nella vita adulta, ha trasformato «ogni debolezza», e così facendo «fare letteratura di secondo grado», niente di più inadatto a un'«autobiografia per i mostri» (*ibidem*).

<sup>49</sup>F. SCOTTI, *Asterusher*: tra finzioni e autobiografia'.



MARIA RIZZARELLI

*Raccontare e coltivare il deserto.*  
*Absolutely Nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel*

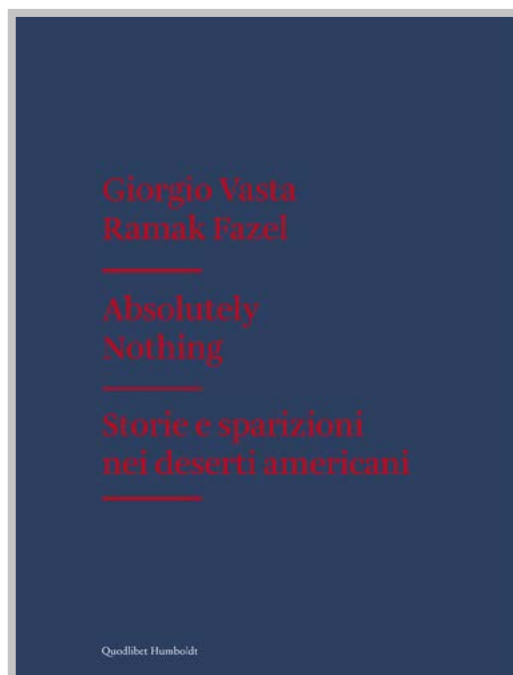
Over the last decade we have witnessed a huge proliferation of so-called phototexts: novels and stories illustrated with photographs by the most interesting authors (like Moresco, Siti, Vasta, Mari to mention just a few), the books by Ferdinando Scianna and the 'In Parole' series edited by Contrasto, as well as other works which are harder to pin down to a specific genre such as *Autoritratto nello studio* by Giorgio Agamben, edited by Nottetempo. No doubt it is a phenomenon linked to the ever increasing presence of photography in our daily lives, and it can somehow be understood as the logical consequence of that «follia del mirino» (camera craze) (mentioned by Calvino in the 1950's in an essay which 15 years later became the short novel *L'avventura di un fotografo*) which exploded in the era of instagram, facebook, pinterest and truly turned into a craze - at least judging by the sheer number of images being produced.

Bourdieu defined photography as the quintessential «art moyen», and since the 19th century the latter has become a mass «social practice», although the forms and contents of phototexts (which only now are becoming the subjects of dedicated research) have changed and continue to evolve in connection with the scope (both social and aesthetic) photography has acquired during its history spanning almost two centuries. In other words, instagram may have indeed changed our lives, but the question is how it has altered the way we portray reality, and the consequences of such impact in the field of aesthetics.

The last book by Giorgio Vasta, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, published in 2016 and co-authored by photographer Ramak Fazel, offers one of the most complex and fascinating examples of a phototext. Its interplay of space, bodies and photography is the combined outcome of the perspectives of both writer and photographer. The scope of this essay is its analysis, based on its three focuses of 'scopic regime': gaze, images and photographic device.

*Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* di Giorgio Vasta, pubblicato nel 2016 nella collana Quodlibet Humboldt, offre uno degli esempi più complessi di dispositivo fototestuale<sup>1</sup> e mette a fuoco una griglia tematica dalla stratificata dimensione cronotopica, all'interno della quale si intrecciano spazio, corpo e fotografia. Che «il tempo si può raccontare attraverso lo spazio»<sup>2</sup> Vasta lo aveva già dimostrato nel suo primo romanzo, intitolato appunto *Il tempo materiale* (2008), per poi ribadirlo nel successivo *Spaesamento* (2010). Ma questa sovrapposizione delle coordinate spazio-temporali diviene l'asse centrale della narrazione soltanto in questo romanzo in forma di reportage (o reportage in forma di romanzo), in cui l'autore racconta il viaggio compiuto nelle *ghost town* americane insieme a Giovanna Silva, fotografa e ideatrice della collana, e Ramak Fazel, fotografo e coautore del fototesto.

Nel volume - è bene precisarlo - vengono inseriti gli scatti di entrambi: quelli di Silva, in bianco e nero fra le pagine di Vasta, e quelli di Fazel a colori, a fine testo, nella sezione intitolata *Corneal Abrasion*.

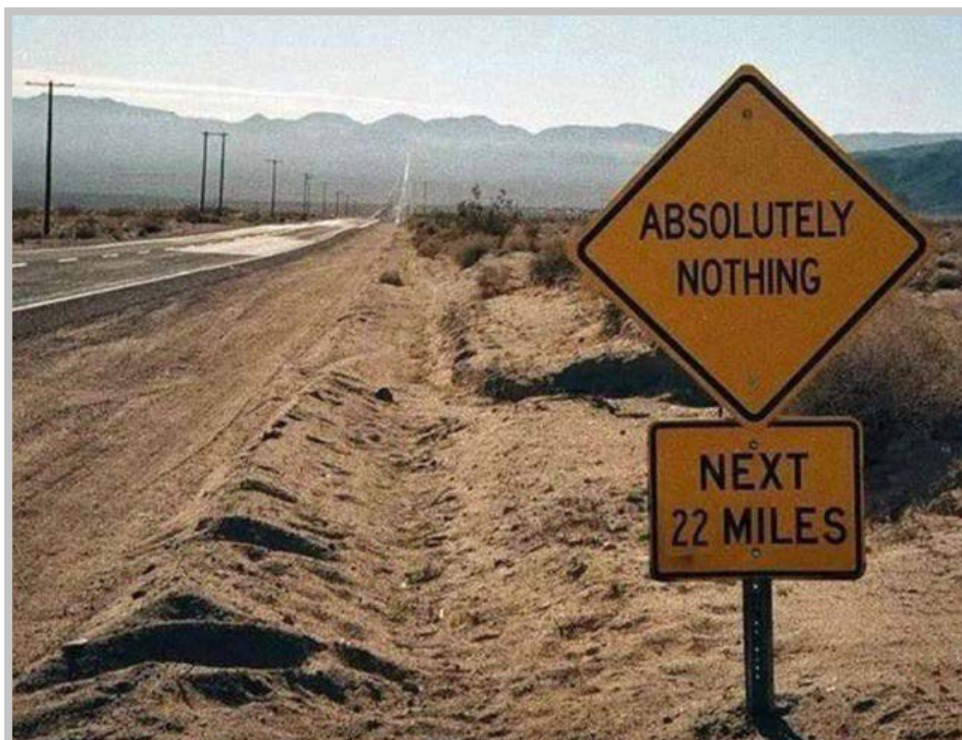






La difficile definizione della forma testuale appare in relazione alla materia raccontata e al set del viaggio, i labili argini del modello del baedeker affidato ai quattro occhi di uno scrittore e di un fotografo vengono infranti sin da subito, si direbbe quasi per effetto della relazione con uno spazio dai limiti incerti: la scrittura odepotica si trasforma, infatti, lungo il percorso «in qualcosa di diverso e indefinibile, senza confini precisi come non ne hanno i deserti».<sup>3</sup>

La struttura tripartita degli sguardi che si incrociano nelle pagine di *Absolutely Nothing* rappresenta quindi un modello emblematico di tematizzazione della fotografia che implica tutte o quasi tutte le sue possibili declinazioni, a partire dalle tre polarità che caratterizzano ogni regime scopic: immagine, dispositivo e sguardo.<sup>4</sup> Ognuna di queste polarità viene messa in campo attraverso un ventaglio molto ampio di realizzazioni. Sul fronte delle immagini, per esempio, accanto alle fotografie fisicamente presenti nel testo, ne vengono evocate, descritte e raccontate molte altre, attivando prima di tutto quella che Barthes definisce la prospettiva dello «Spectator».<sup>5</sup> La prospettiva, cioè, dell'osservatore/lettore destinatario del testo, invitato ad una lettura che tenga conto della sovrapposizione dei codici – verbale e visuale, ma anche della duplice declinazione di quest'ultimo.<sup>6</sup> La condizione di *Spectator* è però, in fondo, anche quella del narratore, che in più di un'occasione nel corso del suo viaggio si trova a 'leggere' delle immagini, sin dal primo incontro organizzativo con Silva, la quale gli mostra «mappe generali e particolari» e «fotografie aeree»<sup>7</sup> dei posti che dovranno visitare, e in diversi momenti descrive le foto e le circostanze in cui sono state scattate, chiamando in causa, in tal modo, anche la prospettiva dell'«Operator»,<sup>8</sup> cioè del fotografo. Il titolo stesso, del resto, nasce dalla lettura di una fotografia, dalla didascalia apposta in un cartello che si trova a





Barstow (California) – cartello del quale i viaggiatori non si accorgono nel momento in cui percorrono la strada che da Los Angeles porta a Las Vegas, ma che Vasta trova in un volume consultato al Clui (Center for Land Use Interpretation):

Scorrendo le pagine mi fermo sulla foto di una strada che si perde nel deserto: sulla destra, sopra un cartello giallo a forma di rombo, la scritta nera ABSOLUTELY NOTHING – NEXT 22 MILES.

Mi incanto.

Ad affascinarmi, prima di tutto, è la perentorietà dell'avverbio, il piglio radicale di un termine che da solo vuole polverizzare ogni dubbio nonché l'eventuale residua speranza che qualcosa, lungo quelle ventidue miglia, sia ancora percepibile. E poi c'è il *nothing* – elementare, disadorno –, un enigma epistemologico che mi spinge a domandarmi cosa comprenda e dunque a cosa si opponga (AN, p. 31).

La prima segnaletica dell'assoluto niente passa dunque attraverso un'immagine, come se «l'inconscio ottico»<sup>9</sup> reso visibile dalla macchina fotografica fosse l'unica risorsa per decifrare o dare un nome al paradosso del vuoto e dell'inabitato.

### 1. Saldare il mondo alle parole

Anche nella prospettiva dell'altro polo del regime scopico, cioè del dispositivo fototestuale, la rete dei rimandi visivi appare estremamente varia e multiforme. Oltre che da fotografie la trama iconotestuale è composta da strisce di fumetti il cui protagonista, Spike, il fratello di Snoopy che vive nel deserto, diviene nella parte finale l'interlocutore di uno dei dialoghi più importanti ai fini della comprensione del senso del viaggio e della questione posta all'inizio e cioè «cosa comprenda» e «a cosa si opponga» il deserto.



In realtà, però, i dispositivi visuali chiamati in causa dalla narrazione sono diversi e un posto certamente privilegiato è occupato dal cinema che, attraverso il duplice filtro del grande e del piccolo schermo televisivo, genera la materia di cui è fatta l'immaginazione dei siti descritti dal narratore. Ogni luogo (o quasi) in cui giungono i viaggiatori è stato oggetto di una pre-visione in un film, in una serie tv, in un videoclip musicale, in un cartone animato, e dunque spesso l'itinerario seguito si configura come l'esplorazione di un immenso set in cui sono stati girate infinite sequenze. Ogni paesaggio è una potenziale o reale re-visione, si offre come un *déjà vu* di qualcosa che si è già materializzato in immagini sulle cui tracce si muovono i protagonisti, quasi volessero constatare o smentire che





quei luoghi esistano davvero. Ciascuno degli strani luoghi visitati nel corso del viaggio, inoltre, si configura come «macchina dello sguardo», apparato visivo, «specola artificiale da cui studiare il deserto» (AN, p. 75). Sia che si tratti di strutture architettoniche, sia che si tratti di siti naturali iscritti nel paesaggio, gli snodi spaziali che costituiscono le tappe dell'itinerario funzionano spesso come punti d'osservazione privilegiati del territorio inabitato o abbandonato. Trotter Park come Lake Dolores, Salvation Mountain come Mojave Airport, il Mississippi o l'Ufo Museum di Roswell sono luoghi che fin dalla loro denominazione circoscrivono e tentano di arginare la forza pervasiva del deserto e si offrono in prima istanza come dispositivi percettivi, all'interno dei quali la vista gode di uno statuto privilegiato. Il linguaggio si pone dunque come una sorta di sfida nei confronti della mancanza di forma e confini del deserto:

A Daggett, contea di San Bernardino, giriamo a piedi. Non incontriamo niente e nessuno se non una pensilina vuota, lo scheletro di una pompa di benzina, l'asfalto spaccato in forme radicali, più in là le rotaie e una successione sporadica di baracche rattoppate. Osservando nella penombra di una cucina un mucchio di laterizi infilati come stoviglie in un lavello, le tende delle finestre ridotte in cenci, una parete di cartongesso squarciata in più punti, e in generale lo sconnesso, il divelto, il tumefatto, lo scompiglio, scorgo un nesso tra gli *abandoned places* e le parole. A ogni passo che muovo fuori e dentro queste vecchie abitazioni, il mio sguardo sfida il linguaggio. Lo interroga, vuole sapere se ha da mettergli a disposizione qualcosa di buono per nominare, per fare frasi, vuole misurare limiti e risorse (AN, p. 93).

In questa agonica tensione fra la percezione visiva dello spazio e le parole che tentano di darvi un nome è coinvolto, in fin dei conti, ogni sistema di segni. Anche le foto, allora, lanciano alla stregua del linguaggio la loro sfida agli *abandoned places*, cercando di «misurare limiti e risorse», sin dall'ostruzione ontologicamente legata all'obiettivo fotografico, dettata dalla inquadratura, che circoscrive lo sguardo divaricato sullo spazio 'sconfinato'. La foto di Ramak posta nel retro di copertina pare proprio sottolineare questa dimensione reticolare del *photographic gaze* e pare alludere altresì, con una sorta di messa in abisso, alla griglia fototestuale a cui è affidata la narrazione.

Gli scatti dei due fotografi sono disposti in modo differente e interagiscono con il testo verbale con funzioni apparentemente opposte: quelli di Silva sostengono il racconto di Vasta, quasi a certificarne la veridicità; quelli di Fazel, pubblicate a fine testo ma disposti in un ordine diverso rispetto al percorso disegnato da Vasta, scompaginano la cronologia e sembrano offrire al lettore un invito alla rilettura del racconto del viaggio. Dietro a tale complessa stratificazione delle relazioni fra colonna verbale e colonna visuale si intravede una interessantissima riflessione sul rapporto cronotopico fra i luoghi

Trotter Park, Phoenix, Arizona, foto di Ramak Fazel riportata anche nel retro di copertina





e la loro rappresentazione. In un passo emblematico, Vasta scatta una foto (nel corso del racconto del viaggio questo avviene un altro paio di volte) perché crede di aver scorto un pesce insabbiato nel lago, ma poi si accorge – sotto precisa indicazione di Silva, che ha un occhio allenato a leggere la ‘scrittura della luce’ – che il corpo del pesce, o presunto tale, non fa ombra. Quello che ha fissato con l’obiettivo del suo iphone è solo la traccia di un corpo, la «sfasatura temporale» fra una presenza e la sua scomparsa dal campo visivo e dallo spazio («quindi ho cercato di fotografare il tempo?»). Vasta riporta istintivamente la percezione di frustrazione e desiderio derivata dall’assenza – che poi si scoprirà come un *Leitmotiv* di tutto il racconto – a un’esperienza primordiale dell’antropologia visuale, ovvero quella delle pitture rupestri:

Senza necessariamente saperlo.

D’istinto?

Semmai per un presentimento. Di qualcosa che c’è ma sfugge, è concreto ed è intangibile. Lo stesso presentimento di quando ci troviamo davanti ai bisonti tracciati sulle pareti di una grotta del paleolitico (AN, pp. 25-26).

In questa occasione il narratore definisce il ruolo – simbolico non meno che pratico – di guida incarnato da Silva durante tutto il viaggio. La precisa fisionomia della fotografa emerge attraverso la funzione che la persona, già in procinto di trasformarsi in personaggio, svolgerà nel percorso di esplorazione dei deserti americani e che riveste con una calibratura quasi geometrica nella simmetrica rete di relazione fra i tre viaggiatori:

Silva attende sempre il momento in cui le domanderò dove siamo, cos’è successo, e come e per quale ragione. Perché domandando ammetto la mia inadeguatezza, dunque quell’indolenza che non mi ha fatto preoccupare di informarmi sulle tappe del viaggio; ma soprattutto perché c’è in lei un’ossessione nei confronti di tutto ciò che è dato, notizia, spiegazione, rapporto. Come se l’esistente dovesse in primo luogo declinare le proprie generalità. La sensazione è che nel ricomporre tramite Google e Wikipedia la storia di un luogo e di chi lo ha fondato, abitato e poi abbandonato, Silva dia forma a un metodo: salda il mondo – in apparenza chiaro, in realtà labile – alle parole, che nel descriverlo lo sostengono e lo proteggono. Questa è la sua conoscenza delle cose (AN, p. 26).

Silva, in altri termini, è la ‘biografia della catastrofe’ (cfr. AN, p. 115). Attraverso la sua voce e il suo punto di vista, i luoghi e i siti visitati dai tre viaggiatori acquistano uno spessore temporale, le sue parole aprono una breccia nell’opacità dello spazio inabitato, che trova così una qualche vaga collocazione fra un prima e un dopo.<sup>10</sup> Il ruolo della fotografa ricorda in certa misura quello del Marco Polo calviniano che descrive le ‘città invisibili’ al Gran Kahn: nel constatare la metamorfosi già avvenuta, Silva non rinuncia a ricondurre lo stato presente di quei luoghi al tradimento del sogno, alla delusione del desiderio che stanno all’origine della fondazione di quel sito.

## 2. La consistenza dell’immaginazione

Da ciò risulta evidente il processo di tematizzazione più interessante, che chiama in causa il terzo polo del regime scopico, cioè lo sguardo, e che implica la trasformazione delle persone reali in personaggi (parallela alla metamorfosi del reportage e della *nonfiction*





writing in romanzo e scrittura finzionale). In realtà, stando a quanto Vasta dichiara esplicitamente, è Ramak la figura responsabile di questa alterazione della forma narrativa.<sup>11</sup> Il protagonista prende coscienza del cambiamento del regime del racconto sin dalla sua prima apparizione: mentre lo osserva caricare il portabagagli della jeep con un'infinità di roba che lui ritiene inutile, comprende che «il senso di questo viaggio sta per cambiare» (AN, p. 20). Riflettendo tempo dopo su questa apparizione, documentata dalle foto di Silva,<sup>12</sup> enfatizzando i dettagli del ritratto del fotografo («il petto azzurro punteggiato di fiori bianchi, il sorriso cordiale e un'attitudine spiccata a complicarsi la vita che quella di Peter Sellers di Hollywood Party o del coyote Chuck Jones»), Vasta si accorge che «l'asse di questo libro si modifica. Le persone si fanno personaggi, la tortuosità si innalza a metodo e la carrozza del baedeker si trasforma nella zucca di una scrittura che soprattutto suppone, finge, si arrangia, mente» (AN, p. 21).

Ramak, inoltre, è il personaggio attraverso il quale si mette in moto all'interno del dispositivo narrativo una doppia sfasatura temporale. Oltre ai dialoghi fra lui e il narratore che si sono svolti nel corso del viaggio, vengono riportati in corpo minore le conversazioni via skype avvenute una volta rientrati ognuno a casa propria. All'ampio ventaglio di schermi (fotografici, cinematografici, televisivi) finora evocati si aggiunge quello del computer, il cui display costituisce il medium cronotopico di questa dislocazione che svela il lavoro che la distanza temporale, nonché spaziale, opera nella messa in racconto del viaggio. In uno dei rari casi in cui la conversazione coinvolge anche Silva la filosofia della narrazione che sorregge l'intera, complessa struttura di *Absolutely Nothing* viene enunciata in modo esplicito:

Una volta Ramak Silva e io ci siamo trovati a discutere via Skype – Ramak a Clermont, Silva a Milano, io a Roma – della irripetibilità del nostro viaggio americano. Una irripetibilità da intendere non in senso iperbolico – nessun vanto, nessun orgoglio – ma letterale: il nostro viaggio è stato irripetibile perché non siamo in grado di descriverlo puntualmente, ripercorrendolo una tappa alla volta per condividerlo con chi non c'era (se anche ci provassimo, non saremmo davvero in grado di ricostruire l'itinerario). Questo viaggio è come Danny, penso, il bambino che alla fine di *Shining*, per sfuggire al padre che armato di ascia lo insegue nel labirinto di neve, procede calpestando a ritroso le proprie orme, le cancella, si nasconde e sparisce: il figlio è introvabile, il padre si perde (perché a volte chi cerca si perde). Il nostro viaggio americano è stato irripetibile perché ha cancellato le sue stesse tracce. Non potendo ricordarlo, lo raccontiamo. Il racconto serve a cancellare le tracce (AN, p. 136).

Persino le fotografie, che sono ontologicamente legate alle tracce, vengono risemantizzate all'interno dei testi di Vasta e Fazel in modo tale da aderire a questa salda convinzione: le strutture diegetiche all'interno delle quali sono collocate cancellano costantemente non soltanto le impronte di ciò che «è stato»,<sup>13</sup> ma anche i confini fra verità e finzione. L'altra sfasatura temporale, infatti, è innescata dal racconto fotografico di

Ramak Fazel nella foto di Giovanna Silva





Ramak che ridisegna l'itinerario percorso, attraverso una mappatura che mette al centro i personaggi incontrati e i dettagli più inverosimili dei luoghi esplorati. L'«abrasione corneale» a cui allude la sequenza 'scritta' dall'obiettivo di Fazel si riferisce proprio al processo di cancellazione dei segni di ancoraggio al reale (o a ciò che si presume tale). Le 'quartine' degli scatti, disposti nelle due pagine in cui si squaderna questo poema fotografico, sono costruite accostando una foto all'altra secondo rime analogiche, seguendo il ritmo di una percettività visiva fatta di pieni e vuoti, alternando verticalità e orizzontalità, con una coerenza cromatica che stupisce per la sua persistenza, malgrado l'escursione geografica segnalata dalle didascalie. La capacità di Ramak di dare «consistenza concreta all'immaginazione» (AN, p. 69) viene confermata dalla sintassi che lega le sequenze del suo racconto, in cui per esempio la freccia dell'arco ritratto nella prima foto di una delle quartine sembra raggiungere il bersaglio nella quarta foto, oppure il vagone racchiuso in un'inquadratura pare trainato dal tosaerba dello scatto seguente.

È, insomma, accanto a Ramak, nel dialogo verbale e visivo con lui, che Vasta matura i vari gradi di consapevolezza che costituiscono le acquisizioni più importanti del percorso compiuto: dalla filosofia del racconto come cancellazione delle tracce, a quella del viaggio come esperienza

predatoria capovolta. Se il pensiero dominante è quello che tende all'accumulazione e alla incorporazione, il narratore – anticipando il colpo di scena dell'*explicit* – propone un'idea alternativa: dato che «solo la preda conosce davvero» (AN, p. 173), il modo più radicale di relazionarsi allo spazio esplorato è quello di accettare di «essere divorati dal viaggio», «dissolversi, diventare oggetto, cibo, nutrimento» (AN, p. 175).

In realtà il ruolo e la calibratura simbolica di Ramak e Silva sono perfettamente equivalenti e funzionali alla collocazione del protagonista: l'uno è il sacerdote del disordine, l'istigato-

Foto di Ramak Fazel





re del superamento di ogni limite, colui che invita a cambiare programmi e itinerario e permette ai compagni di viaggio di scoprire percorsi alternativi ed è per questo anche la fonte dell'immaginazione; l'altra è l'ordine, la depositaria della regola, la guida che segna e disegna il percorso, con un ruolo solo apparentemente marginale, ma in realtà altrettanto importante perché dà forma al metodo, (che è letteralmente la via da seguire), disegna la struttura del viaggio, la sua cornice e il suo cammino indicando ogni tappa, dal punto di partenza a quello di arrivo. Ognuno di loro possiede e propone un modo diverso di muoversi nel deserto: lineare quello di Silva, circolare all'opposto quello di Ramak («No fa Silva. Noi non ci aggiriamo: noi andiamo. Anche, dice Ramak, ma soprattutto ci aggiriamo», AN, p. 237). Insieme a loro Giorgio Vasta può, dunque, perdersi e ritrovarsi ed è questo che in fin dei conti racconta nelle duecento quarantasei pagine di *Abslutely Nothing*. Eppure il suo ruolo di viaggiatore a prima vista passivo si riscatta e si ribalta attraverso la scrittura, mentre si scopre soltanto alla fine come tale ruolo rappresenti la condizione necessaria per poter svolgere il proprio compito di scrittore.

### 3. Cancellare le tracce

Il perimetro dei deserti americani, dei luoghi abitati e abbandonati percorsi in lungo e in largo dai tre protagonisti nella Jeep guidata da Fazel, lo spazio descritto dai loro occhi (con le parole di Vasta e le foto di Silva e Ramak), ripopolato da oggetti, pensieri e domande, emerge in questo straordinario apparato fototestuale vivificato dal fuoco incrociato dei loro sguardi. La drammaturgia delle traiettorie visive proiettate sull'*Abslutely Nothing*, in quel territorio apparentemente senza confini, ha infatti una regia. A un certo punto appare chiaro che il dispositivo diegetico, quel dispositivo in cui la voce narrante di Vasta dà un ordine e un senso agli scatti dei suoi accompagnatori, costituisce una *mise en abyme* del macrodispositivo iconotestuale del territorio percorso dai tre viaggiatori, che ad essi si offre invitando ad una lettura analoga a quella a cui è sottoposto il lettore. Le immagini, i quadri, le panoramiche, le inquadrature dello spazio sconfinato come dei luoghi chiusi, il cui senso a volte sfugge, lanciano una sfida ermeneutica al lettore/visitatore che può ricorrere alle didascalie costituite dai cartelli, dalle insegne, dagli avvisi ai viaggiatori che puntellano strade, case, strani musei e inquietanti ed enigmatici luoghi abbandonati. Da Benjamin<sup>14</sup> in poi tutti coloro che si sono soffermati sul rapporto fra parole e immagini fotografiche hanno sottolineato il valore delle didascalie: per superare la piattezza dell'immagine direbbe Barthes; per provare a 'salvare le immagini', perché le «parole parlano più forte delle immagini» e tendono a «sovrapporsi alla testimonianza dei nostri occhi», sostiene Sontag;<sup>15</sup> ma a volte davanti alle immagini le parole registrano la loro incapacità a contenere il deserto e darvi un significato.

L'intera narrazione potrebbe essere interpretata come una lunga glossa a una didascalia costituita dal titolo, che tenta di leggere il paesaggio come un testo (cfr. AN, p. 29) scritto in una lingua dalla grammatica sconosciuta. Si tratta, in altri termini, di una scrittura che prova a colmare la mancanza di senso, l'incapacità di parlare degli abandoned places, ma che tenta altresì di spiegare la profonda attrazione per quei luoghi. Del resto, la parallela lotta fra silenzio e parola, fra vuoto e pieno, tra presenza e sparizione è tematizzata in più occasioni e riguarda, in fondo, la conclusione del racconto. Tutta la seconda parte di *Abslutely Nothing* corre verso una progressiva approssimazione in direzione della scoperta dell'identità profonda fra spazio e corpo, tra luogo esplorato e soggettività dell'esploratore, fra viaggio e vocazione della scrittura e dello sguardo. Ogni incontro e



ogni conversazione svoltisi nell'intero percorso costituisce una tappa di un itinerario di consapevolezza, ma ci sono tre momenti nella seconda parte in cui la riflessione dialogica consente al narratore di trovare la sorprendente coincidenza fra gli abissi della sua interiorità e i paradossi dell'assoluto niente, tanto da toccare con mano fino a che punto quello spazio possa riguardarlo.

Il primo di questi momenti è rappresentato da una delle conversazioni via Skype con Ramak, in cui lo schermo del portatile, con quel «brusco nervosismo dell'immagine» (AN, p. 183), funziona quasi come uno specchio e permette di afferrare, ancora una volta attraverso il canale privilegiato della vista, la problematica intuizione della propria presenza e, nel contempo, la contraddittoria sensazione del dissolvimento del proprio corpo («Esserci, dico, è complicato. In che senso? La mia presenza si sta polverizzando», AN, p. 184). La scoperta di essere «come i deserti» è il primo passo verso l'acquisizione dell'identità dell'*absolutely nothing* e dell'*absolutely nobody*, nella direzione dell'inveramento del viaggio in cui la paura, «l'ansia» e il «desiderio di sparire» finiranno per coesistere e consistere. Questo processo di identificazione con i luoghi abbandonati pare continuare negli anni successivi al rientro a Roma e consente al narratore di chiudere il cerchio del suo percorso dando alla fine una spiegazione del sogno con cui si apre il viaggio. L'inquietante sensazione di una mancanza senza contenuto (Vasta, la sera prima di partire, sogna di avere subito un furto, ma non riesce a ricordare cosa gli sia stato sottratto) trova requie quando quel *nothing* sul quale si è arrovellato il suo sguardo e il suo pensiero si scopre essere un *nobody*, quando comprende cioè che ciò che gli è stato sottratto è la vita con la sua compagna, la consistenza e la coesistenza della propria immagine accanto a quella di Lucia, con cui la relazione si spezza dopo il ritorno a casa.

Ma la percezione di polverizzazione e di 'scontornamento' della propria soggettività permette al narratore anche una immersione sempre più profonda nell'esperienza del deserto, che culmina nelle pagine (forse) più belle di questo intenso itinerario. Quando il tasso onirico della narrazione risulta teso al massimo, quasi come Alice che precipita nel paese delle meraviglie, Giorgio sembra entrare dentro una striscia di fumetti. Nella conversazione con Spike la diegesi tocca il massimo grado di evidenza. L'apparizione del personaggio è anticipata, peraltro, dalla scena precedente in cui il protagonista (pur non avendo la patente) guida la jeep e, nello «spazio che deflagra negli occhi» davanti a sé, percepisce una sorta di assimilazione del deserto con il corpo:

Accelero e guardo di nuovo il deserto sparire veloce sotto la macchina e mi sembra di assorbirlo, non semplicemente con la carrozzeria ma con il corpo, come se il movimento fosse un prelievo di spazio, un'assimilazione fulminea di sabbia cespugli e sassi, e allora accelero ancora (AN, p. 192).

Questa esperienza «impossibile» e irripetibile («come gridare, o piangere, o ballare»), mediata attraverso un'ennesima 'macchina dello sguardo' che consente di «vedere lo spazio che correndo compare e scompare, avere la sensazione che tutto e niente si succedono così in fretta da essere la stessa cosa» (AN, p. 198) e permette di percepire l'identità fra *everything* e *nothing*, costituisce la premessa del messaggio di cui si fa portavoce Spike. Questo personaggio, buffo e malinconico al tempo stesso, appare in queste pagine avvolto da un'aura di saggezza, quasi come una figura biblica, delinea al protagonista la sua vocazione ascetica e la sua storia d'amore con «una superficie orizzontale» e, soprattutto, gli fornisce la chiave di accesso alla comprensione dell'assoluto niente e alle sue condizioni di abitabilità:





Qualche giorno fa ho visto la foto di un cartello, dico a un tratto. C'era scritto soltanto *absolutely nothing*, e poi *next 22 miles*.

Mi guarda, attende.

Mi ha colpito, dico.

Perché?

Perché eravamo nel deserto e non c'era niente di niente, quindi precisarlo, scrivere assolutamente nulla, e indicare la distanza, mi è sembrato paradossale.

No, dice lui, è giusto.

Ma non è vero, dico. In quelle ventidue miglia lo spazio continua ad esserci.

Lo spazio sì, dice lui, ma la lingua no. Cosa vuoi dire?

Che la lingua a volte tace. Ammutolisce è più esatto. La lingua, riprende dopo avere messo a fuoco il suo ragionamento, resta senza parole.

Sembra un gioco.

Non lo è. *Absolutely nothing* significa che a volte la lingua dice basta, non ce la faccio più, mi riposo; tra ventidue miglia ricomincio, ma per il momento mi fermo, smetto di inseguire.

Una resa, dico.

O almeno una tregua, fa lui.

Quel cartello è come una bandiera bianca, dico.

Non *come*, fa lui. È una bandiera bianca. Sventola dalle parole.

Ed è anche, penso, la didascalia di questo viaggio: andare a vedere cosa succede negli spazi da cui le parole sono andate via (AN, pp. 198-199).

La chiamata alla resa-tregua delle parole, però, coniugata alla condizione di liberazione offerta dall'esperienza del deserto («Deserto vuol dire non più legato, mi spiega. Vuol dire sciolto, separato», AN, p. 200), non equivale a una condanna alla passività. Il messaggio ultimo di Spike contiene un appello alla responsabilità e alla «cura delle parole» da mettere nell'assoluto niente, perché, in fondo, nell'apparente condizione di sospensione dello spazio, del tempo, della comunicazione si apre una breccia:

Tu credi che io me ne stia inchiodato a questo saguaro come a una croce, e invece io coltivo il deserto, io allevo, rinsaldo ogni giorno il legame tra desiderio, solitudine e tenacia.

Tace un momento.

Qualcosa che dovresti conoscere, aggiunge (AN, p. 201).

Per ribadire l'importanza, prima di sparire Spike ripete le parole d'ordine necessarie per coltivare il deserto: desiderio, solitudine e tenacia, «non serve altro» (AN, p. 202). Non è un caso se alla sua malinconica e buffa *silhouette*

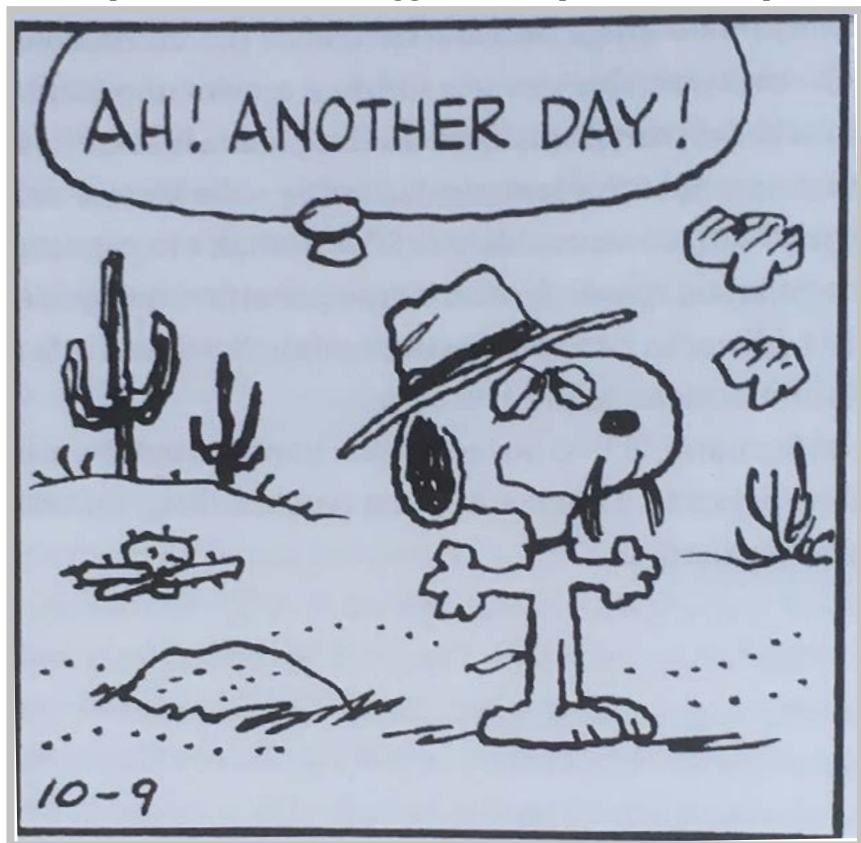
Foto di Giovanna Silva



è demandato il compito di chiudere il racconto di Vasta nel ventitreesimo capitolo. Dopo l'infrazione di vari confini, diegetici e geografici, l'ultima tappa del percorso colloca i tre viaggiatori davvero in uno spazio senza confini e senza coordinate: Silva, Fazel e Vasta, 'imprigionati' nel Cuddeback Lake, un lago effimero che si distende per parecchie miglia in un paesaggio che somiglia a «qualcosa tra il suolo lunare e la preistoria» (AN, p. 240), giunti lì paradossalmente alla ricerca di «photo calibration target», cioè di «obiettivi per la calibrazione delle foto», finiscono per cercare la strada di casa affidandosi al segnale intermittente dei propri cellulari.

All'interno di questo scenario di smarrimento, apocalittico (e anche un po' comico), Vasta ritrova la «pura gioia del corpo», lo «stato di eccitazione fisica» dettato dalla finzione e la correlazione fra la «mancanza», la «finzione» e lo spazio in cui ha camminato (gli Stati Uniti). A quel punto, in quel «frammento di deserto fertile» (si direbbe reso fertile dalla solitudine, dai desideri, dalla tenacia dei viaggiatori che lo hanno attraversato e che vi hanno riversato con cura le proprie parole), come in una fantasmagoria che ricorda tanto il finale di un romanzo apparentemente molto lontano dai punti di riferimento di Vasta, e cioè *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, vengono evocati tutti i personaggi incontrati nell'assoluto niente e si materializzano come degli ologrammi i membri della famiglia antropofaga ai quali è affidato il compito di chiudere il viaggio nel compimento dell'esperien-

za di immersione nello spazio, fino quasi a farsi divorare da esso. L'approssimarsi delle quattro figure (la cui presenza nell'immaginario del narratore è già stata evocata in diverse occasioni) alla «carne matura» di Silva, Ramak e Vasta non costituisce però l'immagine di chiusura. Come a gettare un ponte fra il racconto di Vasta e quello di Fazel, e a marcare la disposizione iconotestuale della narrazione, il ventitreesimo capitolo presenta soltanto un quadrato che incornicia il profilo di Spike e il *balloon* che racchiude il suo pensiero:



con un'ultima inquadratura del suo sguardo «che fissa il deserto con una tenerezza infinita» (AN, p. 203) il viaggio può dirsi finalmente concluso.



- <sup>1</sup> Per un primo inquadramento delle caratteristiche formali e retoriche, nonché della evoluzione storica, dei fototesti si rimanda a M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITORE, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115 e S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, pp. 97-125.
- <sup>2</sup> N. SCAFFAI, 'Spazio, metonimia di una mancanza', *Alias-il manifesto*, 16 ottobre 2016, p. 4.
- <sup>3</sup> D. GIGIOLI, 'Dove il passato è un futuro dimenticato', *La lettura-Il corriere della sera*, 11 settembre 2011.
- <sup>4</sup> Riguardo al concetto di regime scopico coniato da Christian Metz ('Le significant imaginaire', *Communications*, 23, 1975, pp. 3-55) si rimanda a M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, pp. 35-41; M. JAY, 'Scopic regimes of modernity', in *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York, Routledge, 1993, pp. 114-133; A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 129-133.
- <sup>5</sup> R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 11.
- <sup>6</sup> La dimensione iconotestuale ha infatti una duplice declinazione *in absentia* e *in praesentia* delle immagini. A tal proposito si rimanda alla classificazione degli iconotesti «hétéroplasmiques» (con le immagini fisicamente presenti in un unico supporto) e «homoplasmiques» (in cui le immagini vengono evocate e richiamate attraverso le parole) teorizzata da Bernard Vouilloux in *La peinture dans le texte. XVIIIème-XXème siècle*, Paris, CNRS Editions, 2005, pp. 15-22.
- <sup>7</sup> G. VASTA, R. FAZEL, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Macerata-Milano, Quodlibet Humboldt, 2016, p. 9. D'ora in poi i rimandi al testo verranno indicati dalla sigla AN.
- <sup>8</sup> R. BARTHES, *La camera chiara*, p. 11.
- <sup>9</sup> W. BENJAMIN, 'Piccola storia della fotografia', in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1955], trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000, p. 63.
- <sup>10</sup> Le mappe poste a chiusura del libro potrebbero forse far pensare alla cartografia geomorfica di Kathy Prendergast e alla sua indagine intorno all'aggettivo *Lost*, presente in molti luoghi segnati dalla «toponomia della sparizione». A tal proposito e per una complessiva ricognizione sul rapporto fra corpo e paesaggio si rimanda a B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio* [2007], a cura di M. Guglielmi, trad. it. di L. Flabbi, Roma, Armando, 2009, pp. 91-99. Per un quadro aggiornato del dibattito teorico sulla geografia del paesaggio letterario si veda la recente monografia di G. IACOLI, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Cesati, 2016, in cui (in particolare nel primo capitolo, pp. 23-47) sono presentati interessanti spunti ermeneutici utili a una lettura della rappresentazione del paesaggio in *Absolutely Nothing*.
- <sup>11</sup> Per una genealogia del fotografo come personaggio cfr. R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 63-113 e S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, pp. 58-70.
- <sup>12</sup> Ramak è personaggio, infatti, anche in quelle foto di Silva, mentre Silva e Giorgio compaiono a loro volta nelle foto di Ramak, ognuno ritratto nel proprio ruolo di scrittore (Vasta prende appunti appoggiandosi sul cofano della jeep) e di fotografa (Silva guarda dritto verso l'obiettivo tenendo a sua volta in mano la propria macchina fotografica).
- <sup>13</sup> R. BARTHES, *La camera chiara*, p. 78.
- <sup>14</sup> Cfr. W. BENJAMIN, 'Piccola storia della fotografia', p. 77.
- <sup>15</sup> S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1973], trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004, p. 95



MARCO SCIOTTO

*Imbarcarsi per il naufragio.*  
*Noosfera Lucignolo di Roberto Latini*

*Noosfera Lucignolo* (2007) is the first of the four parts that form Roberto Latini's project *Programma Noosfera*: four performances that try to explore, by the means of Latini's contemporary theatrical language, that imaginary sphere which comprehends the whole collective consciousness and the figment of the human thought, that Pierre Teilhard de Chardin called *noosfera* indeed. Latini says that *Noosfera Lucignolo* becomes a «reflection about the representability of texts and processes of representation», so this essay try to observe the way this first step of *Programma Noosfera* transforms the character Lucignolo in a sort of force field in which the self, language, consciousness, culture and theater itself wait for the night to come to definitively sink in the ocean of unspeakable and irrepresentable.

*Pinocchio voleva partire «domani all'alba»: che era partenza impetuosa, liberatrice, per fare «la vita del vagabondo»; Lucignolo si sottrae alla «città» in una mezzanotte sommessa e furtiva, e va ad «abitare» in quel mirabile «lontano». C'era protervia in Pinocchio, c'è un'ombra di disperazione in Lucignolo.*

Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*

Romeo è un nome che, nell'etimo, riporta alla figura del pellegrino, dunque a colui che lascia tutto, si sottrae alla città, al quotidiano, alla civiltà, per partire verso un luogo idealizzato come sacro, verso un altrove capace di imprimere una sterzata a un presente vissuto come limite, come condizione da superare. Romeo nell'etimo significa pellegrino e, sempre nell'etimo, pellegrino è colui che sceglie di farsi straniero, il forestiero che va 'per gli altrui paesi' in vista di un più o meno cosciente e consapevole miglioramento della propria vita, legato più alla sfera spirituale o esistenziale che a quella pratica e materiale. E Romeo è il vero nome, nel *Pinocchio* di Collodi, del ragazzino conosciuto da tutti come Lucignolo, soprannome affibbiatogli a causa del suo aspetto «asciutto, secco e allampanato, tale e quale come un lucignolo nuovo di un lumino da notte».<sup>1</sup>

Lucignolo, Romeo, è anche colui che Roberto Latini (una delle figure cardine del teatro italiano contemporaneo) sceglie nel 2010 per inaugurare un progetto in quattro fasi che mira a indagare, attraverso il linguaggio teatrale, quattro possibili frammenti chiave della cosiddetta 'noosfera'. Tale termine è utilizzato dal pensatore mistico Pierre Teilhard de Chardin per designare una sorta di 'coscienza collettiva' o 'coscienza universale' degli esseri umani, generatasi grazie all'avvento del pensiero e della capacità umana della riflessione, a seguito dello sviluppo del mondo inorganico (geosfera) e di quello organico (biosfera).<sup>2</sup> Quasi fosse un luogo, una rete che collega e comprende tutti i fenomeni del pensiero e dell'intelligenza, dando vita a una sorta di sfera capace di contenere simultaneamente lo scibile umano e il modo in cui questo si è sedimentato nelle coscienze, nell'immaginario, nel subconscio collettivo, modificandolo e ricostituendolo in un costante lavoro.

La tetralogia sviluppata da Latini negli ultimi sette anni sembra aver voluto tentare, con gli strumenti e i mezzi del linguaggio teatrale (di quel tipo di linguaggio teatrale che





da vent'anni segna la ricerca della sua compagnia Fortebraccio Teatro), di sollecitare la noosfera in determinati punti o, allontanandoci da un eccesso di programmaticità per accostarci piuttosto a un divenire scenico quasi inconscio e irrazionale più affine all'approccio artistico di Latini, addirittura di 'perforarla' in un punto qualunque. Ferirla, fenderla, per poter gettare uno sguardo al suo interno e insieme condurla al suo percorso inverso, ossia a una creazione che non confluisca in essa ma che da essa tragga la propria origine: non 'dalla materia allo spirito', allora, ma 'dallo spirito alla materia'. Per vedere cosa da essa possa venir fuori, quale caotico magma abbia da vomitare, e per provare a fare teatro di questo magma senza conferirvi un ordine, senza sottrarlo al proprio caos che ne costituisce l'inevitabile e potente natura, che solo in questo modo è capace di dirci davvero qualcosa sul contemporaneo, preservandone l'abissale complessità.

E a venir fuori dalla fenditura, dallo squarcio, in seguito al primo sguardo rivolto dentro la noosfera, è un magma caotico che riguarda una delle opere letterarie che hanno fondato e strutturato l'immaginario e la storia non solo del nostro Paese, ma dell'intero Occidente, ossia *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi. Non il Pinocchio, dunque, ma qualcosa che lo riguarda, forse il modo in cui si è radicato per più di un secolo nella nostra coscienza collettiva, in cui ha interagito con essa, modificandola e venendone modificato, ovvero ciò che di quell'opera è più vicino e legato al contemporaneo. Ed è così che, come avviene in altri suoi lavori nei quali Latini trova più efficace concentrare la propria attenzione sui personaggi collaterali e sulle situazioni parallele (da qui la scelta di vedere come fulcro centrale Fortebraccio in luogo di Amleto o Iago in luogo di Otello), a dominare la scena del cortocircuito generato dall'incontro tra la noosfera e Pinocchio sarà, come dicevamo, Romeo, Lucignolo.

Se Otello è l'azione, in un dramma che per Latini è innanzitutto «tragedia della parola», nella quale accade pochissimo e sono le parole a creare una percezione di incredibile movimento, Iago è colui che non ha pressoché alcuna azione, ma che sceglie le parole e la loro qualità. Ed è, ancor di più, il 'maestro dei silenzi', che li costruisce attraverso parole piene di silenzio. In modo affine, Fortebraccio è il personaggio estraneo all'azione scenica di Amleto, che arriva quando ogni cosa è già avvenuta, terminata. Un non-personaggio, estraneo e straniero, che giunge quando tutto è finito.

Lucignolo, invece, è l'attesa. Un essere la cui azione paradossale è l'attesa stessa dell'azione, della partenza: un personaggio che attende di farsi non-personaggio, di tirarsi fuori, di diventare straniero ed estraneo, pellegrino appunto, in un 'altrove' capace di dissolvere ciò che è stato finora. Se Pinocchio è il burattino che desidera e attende di divenire ragazzo, di prendere parte alla vita, di entrare nella società e nella Storia, Lucignolo in un certo senso è il suo opposto: «quasi un ragazzo con vocazione di burattino»,<sup>3</sup> come scrive Giorgio Manganelli. È colui che segue la direttrice contraria a quella dell'amico: dall'essere al non esserci più, in una mezzanotte che, se per l'uno, come annuncia la Fata, significherà finalmente divenire un «ragazzo per bene»,<sup>4</sup> per l'altro segnerà la fuga definitiva in uno straordinario 'lontano', al di là della città dei

Noosfera Lucignolo (Ph. yuricrea@)





ragazzi e degli uomini per bene alla quale finora è appartenuto.

Sappiamo da Collodi che Pinocchio, ansioso di invitare Lucignolo alla gran colazione del giorno dopo per festeggiare la sua trasformazione in bambino umano, lo cerca inutilmente a casa per tre volte, per poi incontrarlo sotto il portico di una casa di contadini. E come fossero tanti Pinocchio venuti a cercare e a incontrare Lucignolo, gli spettatori di questa prima tappa del Programma Noosfera prendono posto in sala, trovando il protagonista di ciò che sta per accadere già in scena, seduto su una sedia al centro di un quadrato bianco, o meglio accasciato, poggiato lì come un sacco vuoto, come una marionetta cui nessuno ha ancora mosso i fili o a cui hanno smesso di muoverli per sempre. Un corpo che forse ha deciso di abbandonare la vita e attende solo di appendersi al cappio che pende sopra la sua testa. O forse il corpo di un uomo che si è già impiccato e che è stato poggiato su quella sedia, nell'attesa che venga portato via. Comunque, benché palesemente inanimato, un corpo in attesa.

E, come se tutta l'azione d'ingresso del pubblico (o addirittura tutta la vita degli spettatori fino a quel momento) fosse solo una delle rapide sequenze che scorreranno lungo lo spettacolo, un veloce buio arriva come prima cesura, come primo di una lunga serie di margini che delimiteranno ogni quadro. Buio, quadro, buio: tutta la parte iniziale dell'opera procede in questo modo, sempre uguale e sempre differente.

Scriveva Latini nel 2012:

il silenzio è la misura di quanto siamo, di chi siamo e chi possiamo insieme.

il silenzio è la voce che si compie, ci completa.

dove la musica si ferma ad aspettarci.

dove ogni suono inventa.

dal palcoscenico la questione è ogni silenzio.

il silenzio di ogni attore o spettatore, il silenzio delle cose, un gesto, un'intenzione, il silenzio dello spazio, il silenzio collettivo, il tempo del silenzio.<sup>5</sup>

E allora quel buio che è il silenzio della scena, dell'immagine, è la scena che si compie e che ci completa, dove il visto e il visibile si fermano ad aspettarci, dove ogni immagine inventa. In *Noosfera Lucignolo* ci accorgiamo presto che (parafrasando ancora Latini) 'la questione è ogni buio'. Ogni buio che si ripete breve e rapido, nell'inscindibilità e indifferenza tra chiusura e apertura, tra conclusione di un quadro e avvio di quello successivo.

Un quadro dopo l'altro attraverso i quali gli spettatori precipitano gradualmente nell'interno di Lucignolo, quasi sotto ipnosi, senza mediazione. Perché il Lucignolo che



*Noosfera Lucignolo* (Ph. yuricrea®)

sono andati a cercare e che hanno trovato non è semplicemente quel ragazzino descritto da Collodi, quel personaggio meramente in attesa, ma è già il disfaccimento di quel ragazzino diretto a una trasformazione definitiva, è già lo sfaldamento di quel personaggio che vive un'attesa lanciata verso la notte tanto agognata. È un Lucignolo che abita la noosfera e che ne è abitato, scisso dall'infinita compresenza che la caratterizza.

Come scrive Latini, *Noosfera Lucignolo* si «s-compone intorno alla riflessione sulla rappresentabilità dei testi e sui processi per la rappresentazione»<sup>6</sup> ed è una riflessione che Lucignolo, s-componendosi appunto, di quadro in quadro, di scena in scena, incarna alla perfezione. La sua attesa e il suo desiderio, infatti, pertengono all'interrogazione estrema sulla rappresentabilità (dei testi come dell'Io e della coscienza), in direzione di una notte che possa fagocitarli e infrangerli al punto tale da mostrare il loro altrove ideale, il loro al di là, l'effettiva irrepresentabilità dietro il loro essere rappresentazione.

Manganelli fa notare come Pinocchio vada «in giro per la città»<sup>7</sup> a convocare i compagni per la colazione del giorno dopo, senza però riuscire a trovare Lucignolo, che incontrerà, come dicevamo, non in città, bensì «sotto il portico di una casa di contadini»,<sup>8</sup> dunque, sottolinea Manganelli, «alla periferia, oltre i sobborghi estremi della "città"».<sup>9</sup> Questo perché Lucignolo in qualche modo è portatore, nel suo essere e nella sua aspirazione, di un analfabetismo che rifiuta la civilizzazione, l'ordine, l'avvento della società e della cultura letteraria, della scolarizzazione. Vicino, potremmo dire, a quell'analfabetismo rimpianto da José Bergamin, che nel 1933 scriverà appunto *Decadenza dell'analfabetismo*, descrivendo un soggetto bambino — e uno stato bambinesco della società — che gode della pienezza poetica, spirituale e giocosa del proprio analfabetismo, situazione che verrà pervertita irrimediabilmente dall'avvento dell'adulto sul fanciullo, delle lettere sulle parole, del giorno sulla notte. Lucignolo allora è proprio colui che, al contrario di Pinocchio, non spera di diventare adulto. È ancora Manganelli a utilizzare per lui il termine «disperazione», in contrapposizione alla «protervia» di Pinocchio:<sup>10</sup> quest'ultimo desidera con tutto se stesso diventare un essere umano, pur con gli infiniti intoppi che questo processo porterà con sé, mentre Lucignolo è disperato nel senso che non ha tale speranza e aspirazione, preferendo inseguire un indefinito «lontano, lontano, lontano»,<sup>11</sup> ripetizione che Collodi pare contrapporre a quel «voglio andare avanti»<sup>12</sup> reiterato da Pinocchio alcuni capitoli prima per quattro volte. La disperazione di Lucignolo è, insomma, questa volontà di negare la volontà stessa, abbandonandosi a uno sprofondamento nel buio notturno dell'analfabetismo prima che sia troppo tardi.

Nella prima parte di *Noosfera Lucignolo*, allora, ogni buio può essere quello definitivo, quello della notte sperata che finalmente è sopraggiunta. Ma ciascun buio continua a presentarsi rapido e temporaneo, a dileguarsi sospinto da una luce che prosegue imperterrita a illuminare quel ragazzino sulla sedia.

Un ragazzino che, nell'aspetto come nella parola, mostra quella compresenza caotica della noosfera dalla quale proviene, e una dispersione dell'unicità del sé e dell'Io nell'infinita molteplicità di un soggetto bambino, analfabeta in senso bergaminiano. Il suo abito è quello elegante di un uomo contemporaneo, però cosperso e incrostato di polvere e sporcizia, segno quasi di un decadimento o di un'attesa che si perde nella notte dei tempi o, ancora, di un lungo periodo trascorso sommerso nella sfera della coscienza collettiva. Per il resto, dagli occhi velati di bianco come quelli ciechi del Gatto, alla parrucca color polenta di Geppetto, sembra quasi un collage degli altri personaggi



*Noosfera Lucignolo* (Ph. yuricrea®)



del libro da cui proviene. Collage che si manifesta continuamente anche nella parola: così come in *Commedia* di Samuel Beckett, ogni volta che un buio desiderato come definitivo viene nuovamente messo in fuga dalla luce che reclama il proprio regno, quello della scena e della rappresentazione, questo Lucignolo paradossale e abbandonato al proprio disfacimento è costretto all'azione di una danza o a prendere la parola, ma ciò che dice in realtà sembra pronunciato da altri, attraverso il suo corpo e la sua bocca.

Non flusso di coscienza, dunque, ma potremmo dire 'flussi di incoscienze': Lucignolo non è più un Io, un personaggio, un sé con una propria coscienza, ma piuttosto un soggetto impotente sottomesso alle voci che lo attraversano e lo dominano, che parlano attraverso di lui. Echi di battute di altri personaggi, *flatus vocis* d'altri impigliati al suo corpo in attesa di disfarsi del tutto. Scorrono così, ripetitivi e ossessivi, riverberi di frasi altrui, estrapolate dal testo di Collodi o riscritte per l'occasione da Latini stesso: riconosciamo parole attribuibili a Pinocchio, come quelle intente a promettere continuamente, o alla Fata o al Grillo Parlante, come nell'unico momento in cui questo Lucignolo non-personaggio sembra accorgersi degli spettatori e, col dito puntato, rivolgersi a loro uno per uno, così come il Grillo si rivolgeva a Pinocchio, con le parole «Verrà un giorno che piangerai anche tu, come oggi piango io... ma allora sarà tardi!». <sup>13</sup>

La voce di Latini, qui senza l'intervento dei microfoni e dell'amplificazione su cui tanto ha sperimentato in circa vent'anni di carriera, piega ogni sua sfumatura per accogliere queste intrusioni di voci altrui, si rende morbida e sinuosa assecondando questo gioco di interferenze, quasi che Lucignolo non desiderasse altro o non fosse destinato a nient'altro che a questo. I soli momenti in cui la voce sembra irrigidirsi, incepparsi, avanzare a scatti e con spaventosi toni gravi, rochi e cavernosi, sono quelli nei quali il protagonista tenta di leggere le battute dello stesso Lucignolo (ad esempio la famosa descrizione del Paese dei Balocchi che fa a Pinocchio), tratte da un grande e invisibile libro che tiene tra le mani. Tornando ancora a Bergamin, in questo rapporto tra i due momenti e i due differenti tipi di ritmo e tono della voce, sembra di rivedere la contrapposizione che in *Decadenza dell'analfabetismo* è istituita tra parole e lettere: mentre le prime appartengono all'analfabetismo e all'orale e sono vive, libere, legate allo spirituale e al gioco e vicine al suono della poesia e della musica, le lettere, ossia le parole nate con l'al-



Noosfera Lucignolo (Ph. yuricrea®)

Noosfera Lucignolo (Ph. yuricrea®)







fabetizzazione e con la scrittura, sono morte, dannose, monopoliste. Scrive Bergamin:

Le parole sono cose di gioco. Le lettere non lo sono. [...] La lettera è un'arma a doppio taglio: perciò penetra con sangue. Un abbecedario in mano a un bambino è più pericoloso per la sua vita del puntaspilli o della scatola di fiammiferi o del pacchetto di lamette da barba... E molto più, se è di quelli che insidiosamente pongono un'immagine a piè di ogni lettera per ingannarlo: gallo, farfalla, gabbiano, elefante... Così poi il bambino prenderà incautamente tutte le cose come le ha viste lì o come ha imparato a vederle: a piè della lettera. Così potrà avere di tutto una conoscenza letterale, menzognera e pedestre. Questo è il primo colpo che la lettera dà allo spirito: il più certo. La lettera attraversa con il suo penetrante stiletto il cuore analfabeta del bambino, che, una volta ferito, potrà non cicatrizzare e non palpitare mai più spiritualmente.<sup>14</sup>

Colpisce in questo passo il riferimento all'abbecedario e ai 'rischi' che esso rappresenta, soprattutto se pensiamo a quanto sia importante nella vicenda di Pinocchio. Le lettere, le parole morte e pericolose dell'abbecedario e della scrittura, sono le parole della rappresentazione, nella sua pretesa univocità che esautora l'irrepresentabilità del perenne gioco in divenire delle voci e delle parole. Ecco il perché di un tale effetto infausto sull'abbandono di Lucignolo alle voci che lo attraversano, nei momenti in cui interviene la vincolante rappresentazione del suo personaggio e dei limiti invalicabili dati dalle sue battute impresse su un libro.

La «riflessione sulla rappresentabilità dei testi e sui processi per la rappresentazione» non ammette la finta e congelata chiarezza delle lettere e dell'alfabetizzazione, che ci fa prendere ogni cosa per come abbiamo imparato a vederla e che ci inganna ponendo «un'immagine a piè d'ogni lettera». Invece necessita delle infinite possibilità delle parole nella notte analfabeta. Ancora con Bergamin, che qui ricorre a Niccolò Cusano:

Il potere delle tenebre della nostra ignoranza, il potere spirituale dell'analfabetismo, sta nel far risplendere in noi la precisione dell'ignoranza in un modo incomprensibile. Non esiste vera poesia che non abbia bisogno di questa lucidità spirituale che può trovarsi soltanto nelle tenebre della nostra ignoranza, affondando nella profondità della nostra ombra, come direbbe Giordano Bruno.<sup>15</sup>

Ecco l'attesa e lo sprofondamento di Lucignolo. Il suo affondare, il suo desiderio che giunga la notte. E questa notte arriva: l'ennesimo buio a chiusura di un quadro si presenta come quello estremo della mezzanotte tanto attesa. È il momento della mutazione del protagonista e dello spettacolo stesso, dello sprofondamento definitivo e irreversibile. A sostituire la luce dei fari che finora ha imposto il proprio dominio sul buio è quella fredda di neon posti sul pavimento, che genera un ambiente a metà tra obitorio e sala operatoria, forse sala parto, difatti sarà proprio l'indecidibilità tra morte e nascita l'elemento dominante in questa fase di mutazione.

La scena adesso è vuota, Lucignolo è sparito lasciando la sedia rovesciata a terra, mentre il cappio che pendeva sulla sua testa come una spada di Damocle ora si è spezzato ed è precipitato giù. Dopo qualche istante Lucignolo torna in scena piegato in due e, avanzando con le mani che toccano il pavimento a precedere i suoi passi, dà inizio a una lunga e dolorosissima sequenza muta: nella medesima postura il protagonista gira intorno ai relitti della sedia e del cappio sempre più rapidamente e freneticamente, ma anche con crescente difficoltà. Continua a scivolare e a schiantarsi al suolo, immerso nell'acqua che riempie



il quadrato bianco che delimita la scena e la cui presenza finora, grazie all'immobilità dei suoi piedi mentre era seduto, non era stata rivelata.

In questa scena d'angoscia crescente e terribile sembrano fondersi la violenza della morte e quella della nascita. Morte individuale di Lucignolo (che diventato asino e acquistato da un contadino morirà proprio per la fatica di tirare su l'acqua dal pozzo), e insieme morte collettiva di un popolo intero, di un'umanità desiderosa di salpare verso la terra del cambiamento e della rinascita e che invece sprofonda nell'acqua, colando a picco come su un barcone tratto dalle ultime cronache o come sul Titanic che, d'altronde,



Noosfera Lucignolo (Ph. yuricrea®)



Noosfera Lucignolo (Ph. yuricrea®)

caratterizzerà la seconda tappa del Programma Noosfera. Nascita, inoltre, che ha sempre nell'acqua e nel liquido amniotico la propria 'violenza creatrice'. Morte e nascita, infine, indissolubilmente unite nell'idea della trasformazione, del tanto agognato annegamento della rappresentazione del testo, dell'io, della coscienza e del sé, nel molteplice in divenire del gioco analfabeta e irrepresentabile. Nell'idea, insomma, del divenire asino guadagnandosi l'accesso definitivo alla notte della perfetta e oscura ignoranza. Come il santo di Copertino, Giuseppe Desa, definito proprio Frate Asino, che nel Salento seicentesco, abbandonato all'incoscienza della sua piena e 'santa' ignoranza, levitava in lunghi momenti di estasi mistica: «divina stupidità contrapposta a quella opaca di troppi umani»,<sup>16</sup> come scrive Goffredo Fofi.

E questa drammatica mutazione squassa il corpo, lo schianta nell'acqua, ne scompone le fattezze e gli accessori: gli arti e il respiro paiono non rispondere più, la parrucca color della polenta cade via inzuppandosi, i vestiti vengono strappati con la fatica di una pelle da decomporre, di una placenta da lacerare per nascere o di una muta da abbandonare per trasformarsi.

Attesa della partenza, naufragio, apparente approdo, definitivo abbandono al poetico puro, alla parola prima delle lettere: può essere schematizzata in questo modo la struttura del Programma Noosfera. *Noosfera Lucignolo* è l'attesa e l'aspettativa, *Noosfera Titanic* il naufragio inatteso ma insieme sperato, *Noosfera Museum* il precario approdo nella solitudine senza più aspettative che apre all'av-



*Noosfera Lucignolo* (Ph. yuricrea®)

vento dell'ultima tappa, quel *Cantico dei Cantici* finalmente abbandonato alla bellezza e al mistero di parole perse nella notte e che tali chiedono di rimanere, con quel mantra ripetuto e centrale del «vi prego, non svegliate il mio amore che dorme». <sup>17</sup> Una macrostruttura che si riverbera, però, in ogni microstruttura delle singole tappe: se pensiamo a *Noosfera Lucignolo* possiamo identificare nell'attesa la prima parte giocata tra quadri e bui, e nel naufragio la lunga sequenza del corpo in disfacimento dentro l'acqua.

L'approdo precario arriverà subito dopo: Lucignolo, o almeno ciò che ne resta, ciò in cui è confluito sfaldandosi, tenta di ricostituire le proprie fattezze deragliate e la propria postura perduta. A fatica indossa quegli abiti che, ormai inzuppati, si incollano alla pelle, fanno resistenza, sembrano quasi non essere più indossabili, non riconoscere più il corpo che li riempie e che (quasi a sottolineare il definitivo pervertimento di ogni rappresentazione e di ogni immagine personale di rappresentanza sotto lo sguardo dell'occhio sociale, svelandone il lato nascosto) li ha inavvertitamente indossati al rovescio. Infine, rimessa in piedi la sedia che aveva ribaltato, torna a sedersi come se nulla fosse accaduto. Ma tutto è successo e ben presto sarà evidente, in quella che è identificabile con l'ultima fase della microstruttura e della macrostruttura che abbiamo descritto: l'abbandono all'annientamento della rappresentazione definitivamente inabissata.

Una figura-parodia di quella che nella prima parte ci eravamo abituati a vedere tenta di ristabilire la condizione iniziale e apre la bocca per ricominciare a parlare, ma invano: gli echi, gli stralci, i frammen-

*Noosfera Lucignolo* (Ph. yuricrea®)





ti, le parole in libero gioco sembrano aver abbandonato quel corpo mutato, trasformato. Il dicibile sembra essersi perduto per sempre in quel naufragio notturno. Prova allora l'estremo rapporto con la rappresentazione, almeno con la sua parola fattasi lettera morta che, quindi, dovrebbe essere rimasta lì, integra e illesa: solleva le mani a far risorgere quel libro immaginario dal quale leggeva a fatica e con voce cupa le battute di Lucignolo, e tenta di articularle. Ma a questo punto l'unico suono che si genera, quasi fosse il rumore stridente del tremendo attrito dell'infinita distanza tra la rappresentabilità e questo nuovo essere che ha inseguito con tutto se stesso il proprio colare a picco nell'irrappresentabile, è solo un lancinante e angosciante tagliare d'asino, sempre più forte, sempre più assordante e amplificato, presto accompagnato da un coro di ragli che sembrano raccogliere tutte le parole incomprensibili, indicibili, non più leggibili né scrivibili.

Gli occhi sgranati e la bocca spalancata di questo essere inzuppato (che sembra ormai sedere nel fondo dell'Oceano in cui è precipitato il Titanic, con tutte le speranze di un intero popolo e di un'intera umanità) fanno appena in tempo, prima che il buio cali definitivamente, a raccontarci in silenzio il terrore di trovarsi immerso finalmente nell'ir-rappresentabile, di fronte al quale non sa, e non sappiamo, se muore o vive davvero per la prima volta. Per ogni lucignolo, d'altronde, che s'accende solo nel buio e nella notte, la vita e il bruciare sono la medesima cosa.

---

<sup>1</sup> C. COLLODI, *Le Avventure di Pinocchio*, Milano, Mondadori, 1983, p. 186.

<sup>2</sup> Cfr. P. TEILHARD DE CHARDIN, *Il fenomeno umano*, Brescia, Queriniana, 1995.

<sup>3</sup> G. MANGANELLI, *Pinocchio: Un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977, p. 131.

<sup>4</sup> C. COLLODI, *Le Avventure di Pinocchio*, p. 183.

<sup>5</sup> R. LATINI, *In silenzio in coro*, 2012 <<http://www.fortebracciot teatro.com/scritti/5/in-silenzio-in-coro.html>> [accessed 29 October 2017].

<sup>6</sup> R. LATINI, *Programma di sala di Noosfera Lucignolo*, 2010 <<http://www.fortebracciot teatro.com/produzioni/10/noosfera-lucignolo.html>> [accessed 29 October 2017].

<sup>7</sup> C. COLLODI, *Le Avventure di Pinocchio*, p. 185.

<sup>8</sup> Ivi, p. 186.

<sup>9</sup> G. MANGANELLI, *Pinocchio: Un libro parallelo*, p. 131.

<sup>10</sup> Cfr. Ivi, p. 132: «Pinocchio voleva partire “domani all'alba”: che era partenza impetuosa, liberatrice, per fare “la vita del vagabondo”; Lucignolo si sottrae alla “città” in una mezzanotte sommessa e furtiva, e va ad “abitare” in quel mirabile ‘lontano’. C'era protervia in Pinocchio, c'è un'ombra di disperazione in Lucignolo».

<sup>11</sup> C. COLLODI, *Le Avventure di Pinocchio*, p. 186.

<sup>12</sup> Ivi, p. 72.

<sup>13</sup> Ivi, p. 197.

<sup>14</sup> J. BERGAMIN, *Decadenza dell'analfabetismo*, Milano, Bompiani, 2000, p. 41.

<sup>15</sup> Ivi, p. 49.

<sup>16</sup> G. FOFI, 'La fortuna critica di Carmelo Bene', in C. BENE, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>17</sup> R. LATINI, *Programma di sala di Cantico dei Cantici*, 2017, <<http://www.fortebracciot teatro.com/produzioni/33/cantico-dei-cantici.html>> [accessed 29 October 2017].





DALILA D'AMICO, SERGIO LO GATTO, VALENTINA VALENTINI, ANDREA VECCHIA,  
FRANCESCA VISTA

### *Corpo-identità-soggetto: un seminario*

Nel 2016 con un gruppo di dottorandi di Spettacolo dell'Università la Sapienza di Roma, abbiamo tenuto un seminario che si proponeva di riflettere sulla relazione tra corpo, identità e soggetto nelle pratiche teatrali contemporanee. Le tre categorie sono state infatti ambito di riflessione tanto in campo filosofico quanto in quello teatrale. Il seminario nasce da un'interrogazione intorno al termine 'corpo', sopravvenuta a partire dalle questioni che la tesi di Dalila D'amico, *Le aporie del corpo eccentrico*, sollevavano.

Che cosa si intende per corpo, di che cosa si parla quando si parla di corpo? Perché si parla di corpo e non di soggetto? Quali funzioni esplica il corpo-identità-soggetto in scena nel repertorio di spettacoli, ambito delle nostre indagini? Quali autori, studiosi, testi ci sono stati d'aiuto per elaborare le nostre analisi e trovare le risposte ai nostri interrogativi?

Siamo ripartiti da *Mondi, corpi, materie*, dal terzo capitolo 'Attore, Performer, Corpo, Spettatore':

La rottura della relazione fra scena e personaggio, dello sviluppo concatenato delle azioni, ha portato in primo piano il corpo e le sue posture e, nello stesso tempo, la voce e le sue performance sonore, per cui convivono la parola che ha attraversato e penetrato il corpo con un corpo che si fa scena, spazio, oggetto, come incrinatura e strappo nella linearità di azione e reazione e come vuoto di rapporti con un contesto culturale, morale e ideologico e di sospensione dei conflitti. Il corpo è assunto a protagonista di un teatro in cui non sono più i personaggi ad avere una voce, sono le voci, ovvero i modi vocali del protagonista (mormorii, soffi, tutta la variegata gamma dei gesti sonori) a diventare i veri personaggi. Allo stesso modo il personaggio è ridotto ai propri atteggiamenti corporei, sul modello dei cantanti rock o delle figure dei film di Andy Warhol, o del teatro di Carmelo Bene: voci pure e posture del corpo.<sup>1</sup>

In questa prospettiva, che coglie le trasformazioni della scena teatrale del secondo Novecento, la dominanza di un 'teatro-corpo' non configura più soltanto la supremazia di un codice che sottomette la parola, ma segnala un cambiamento di paradigma che porta con sé i suoi specifici modi costruttivi: l'agglutinamento, il continuo vs il discontinuo-discreto, le sconessioni, le posture del corpo in quanto tali e non un attore che compie le azioni previste dalla fabula.

Il corpo, negli ultimi due decenni del XX secolo, ha coinvolto la speculazione di varie discipline, che ne hanno fatto un oggetto d'indagine specifico e non solo un dispositivo da scagliare contro il *logos*; ci interessava incominciare a scandagliare le forme che va assumendo questa nuova epistemologia del corpo come soggetto di rappresentazione, consapevoli che il paradigma non è più l'organicità di mente-corpo (*embodiment*). Difatti nel testo del 2007 ci si chiedeva come questa trasformazione del soggetto fosse descrivibile non solo in termini di perdita di organicità; sosteneva a tal proposito Giorgio Barberio Corsetti:



Come pensare allora a un teatro che sia veramente tale, che non risolva tutto in maniera figurativa, ma sappia restituire allo sguardo dello spettatore, alla sua percezione il dissolvimento del soggetto proprio del nostro secolo? Non si tratta di rendere questa spaccatura dell'io come tema, ma come base, materia del teatro. [...] Qual è la via per rappresentare la disorganicità dell'io che caratterizza i nostri tempi?<sup>2</sup>

Se è vero che la danza non ha rappresentato significati e illustrazioni ma energia e azioni (impulsi, turbolenze, agitazioni), possiamo iniziare a inscrivere il corpo-identità-soggetto in una sfera in cui l'energia è compresa?

Presupposto fondante del seminario è stato quello di non porre i tre concetti per noti, dimenticare quanto è stato già detto e ripartire da capo, considerando la triade come un terreno insondato da riscoprire. Metodologicamente il procedimento è stato quello di partire dalle opere e non dai discorsi, evitando di pervertire le opere a strumenti e pretesti che supportano teorie elaborate altrove. Il nostro apporto di studiosi di spettacolo, quello che ci compete pena la decadenza delle nostre discipline, è di privilegiare le produzioni, le pratiche artistiche. Il procedimento è dal particolare al generale, dalle pratiche alle teorie che le incontrano e le generalizzano, rendendole riconoscibili nel contesto culturale, filosofico, teorico.

Il nostro spirito euristico e disinvestito di certezze ha dunque indagato come venga declinata la triade corpo-identità-soggetto in alcuni spettacoli e autori a partire dagli anni Novanta.

Questo contributo si propone di tessere alcuni dei fili che sono stati intrecciati lungo il seminario, mantenendo la sua forma dialogica e pertanto procedendo da domande alle quali seguono le risposte di alcuni dei partecipanti (Dalila D'Amico, Sergio Lo Gatto, Andrea Vecchia, Francesca Vista).

La ricerca è ripartita da domande capillari:

**Valentina:** Perché da molti anni la parola corpo ha invaso il campo di tutti i saperi e discipline: mediche, biologiche, teatrali, coreutiche, letterarie? Perché si usa la parola corpo al posto della parola individuo, soggetto, persona? Quando è intervenuto questo sensibile slittamento da un termine a un altro, e per quali motivi?

**Dalila:** Lo spostamento paradigmatico dalla persona al corpo in riferimento alla scena teatrale è andato a coincidere con il suo rinnovamento a partire dagli anni Sessanta. La riformulazione della pratica teatrale iniziata allora si è attuata destituendo il testo drammatico dall'egemonia di codificare l'intero spettacolo, a vantaggio degli altri elementi della scena, oggetti, luci, suoni e dispositivi tecnologici. Questo processo ha liberato l'attore dall'onere di interpretare psicologicamente un personaggio, spostando l'asse sulle sue abilità performative e sul suo rapporto con lo spazio scenico. Come scrive **Hans-Ties Lehmann:**

Se nell'attore classico si uniscono il genio dell'interpretazione e il genio del discorso, il potere cioè di comunicare a un pubblico, nel nuovo teatro questi due aspetti si separano, la capacità di interpretare un altro da sé, cade in secondo piano a favore della qualità del performer che comunica la sua individualità idiosincratca [...]. In linea frontale i corpi divengono un campo di battaglia, un'arena di combattimento, presentati non più per formulare un senso scenico, ma è lo shock dell'incontro con la loro stessa fisicità il loro senso.<sup>3</sup>

Per fare qualche esempio, nel teatro di Tadeusz Kantor, gli oggetti hanno funzione di *dramatis personae*, mentre gli attori vengono costretti in imballaggi che ne impediscono la libertà di movimento. In *La Classe morta* (*Umarla klasa*, 1975) gli attori con il viso ricoperto di biacca siedono accanto a dei manichini su dei banchi di scuola. Spazio, oggetto e persona si comprimano l'un l'altro. L'attore si trasfigura in un cadavere che crea una distanza incolmabile tra scena e platea e l'astrazione diviene dispositivo atto a mettere in scena la «materia cruda dell'esistenza».<sup>4</sup> Negli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio

l'abnormità dei corpi chiamati a incarnare i personaggi non si rivela come espressione della loro identità interiore, ma si fa essa stessa *dramatis personae*, carne di un'estetica che somatizza la parola e solidifica il pensiero. Nelle opere nate dall'incontro tra Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti il soggetto 'esplode' nello spazio plastico della scena, dove schermi, suoni e attori scambiano le loro proprietà senza soluzione di continuità. I movimenti degli attori e quelli dei monitor interagiscono in scena col comune obiettivo di dare peso e forma allo psichico. Corpo, scena, parole e suono si fondono, materializzando il pensiero. Il Nuovo Teatro, quindi, radica la propria forza nell'ostensione della concretezza e materialità della scena, nella pura flagranza dell'evento performativo.<sup>5</sup> È in tale contesto che la critica teatrale inizia a parlare dell'attore come 'corpo in scena' e ravvisa nella diffusa tendenza a magnificarne la corporeità una «riduzione dello spessore semantico della presenza attorica»,<sup>6</sup> una mancanza di una riconoscibile soggettività.



*La classe morta*, Tadeusz Kantor, 1975



*La classe morta*, Tadeusz Kantor, 1975

Andrea: A proposito della materializzazione del pensiero di cui parli, in tempi più recenti mi viene da pensare alla produzione di Anagoor. Ad esempio con *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione* (diretto da Simone Deraï nel 2009) abbiamo la magnificazione di un soggetto franto, che è vuoto dinamico, esplosivo, espropriato, colto nella natura artificiosa dell'immaginario. «Il proprio corpo lo si ha, non lo si è a nessun livello»<sup>7</sup> potrebbe fungere da sottotitolo a queste sette enigmatiche riflessioni sull'opera del pittore veneziano, ufficialmente definite da Anagoor come una «sorta di lezione d'arte, poetica, [in cui] sono raccontati l'artista, il suo tempo, il respiro delle opere, il clima che

le pervade».<sup>8</sup> Poco più di un'ora, in cui due soli attori (Paola Dallon e Marco Menogoni) in uno spazio nudo si abbandonano a una narrazione trapunta di visioni e folgorazioni, tessuta dall'uso di due microfoni equalizzati e dall'evocativo *sound design* di Mauro Martinuz. Qui i corpi in questione sono quelli delle opere del pittore veneziano del XVI secolo, che diventano 'opere-carne': occhi, membra, sguardi, dita sollevate, bocche socchiuse; Simone Derai apparecchia per lo spettatore un seducente banchetto di godimento, il cui l'unico grande corpo evocato attraverso i brandelli delle parti diventa un *monstrum*, capace di sfiorare quell'anamorfoosi del corpo per cui Lacan scriveva: «[V]isione di angoscia, identificazione di angoscia, ultima rivelazione del tu sei questo [...]. Tu sei questa cosa che è la più lontana da te, la più informe».<sup>9</sup> Dis-organizzata l'immagine somatica, con la complicità di due schermi a cristalli liquidi (una sorta di trappole totemiche in cui Anagor imprigiona frammenti di desiderio) sospesi alle spalle



*Prologo a diario segreto contraffatto*, Giorgio Barberio Corsetti e Studio Azzurro, 1985



*La camera astratta*, Giorgio Barberio Corsetti e Studio Azzurro, 1987

degli attori, le voci di questi conducono lo spettatore nel labirinto pulsionale di un *corps morcelé* che alla fine diviene irricomponibile, sublime 'oggetto' metafisico. La dialettica ipnotica delle parcellazioni e dei significanti conduce all'implosione del soggetto rispetto al proprio corpo. Dita, membra, sguardi, piedi, sorrisi e teste mozzate chiedono di essere 'significati', ma come? Mentre le proiezioni dimostrano il fallimento dell'assunzione immaginaria del corpo del soggetto (celebrando la fine dell'identità paradossalmente imposta dai titoli delle opere), *slow motion*, rallentamenti, dissolvenze, accostamenti paralleli di frammenti, tagli iterati moltiplicano la questione del soggetto in un gioco di sguardi mancanti. Se Lacan rifletteva: «[I]o posso sentirmi osservato da qualcuno di cui non vedo neppure gli occhi, e neppure l'apparenza. Basta che qualche cosa mi significhi che qualcuno può essere là»,<sup>10</sup> con *Rivelazione* assistiamo allora alla messa in atto di una scena fantasmatica, con uno spettatore che diventa oggetto dello sguardo. Il montaggio operato dai video, che procede intersecandosi con le immagini evocate dall'attore in scena, conduce a un disturbo della percezione dell'ottica geometrica delle stesse opere del Giorgione: l'alterazione del *perceptum* investe il *percipiens*, che si scopre guardato e quindi non più soggetto al centro del mondo, autore del senso delle cose.

**Valentina:** Allora si potrebbe parlare di soggetto de-centrato anziché di corpo?

**Dalila:** Sì. A mio avviso, ponendoci in un'ottica più generale, il decentramento delle facoltà interpretative dell'attore in favore delle sue abilità performative non fa arretrare



la soggettività al cospetto della corporeità, ma suggerisce una differenziata concezione del soggetto, che poi a ben guardare è quella proposta dalle riflessioni filosofiche a partire dagli stessi anni. La soggettività debole, cui si riferiscono gli studiosi, sembra infatti presupporre una vita profonda di cui l'attore, non interpretando più alcun personaggio, manca di farsi schermo. Tuttavia, la stratificata attività delle riflessioni filosofiche sull'argomento, ha fortemente messo in discussione la categoria del soggetto intesa come esperienza interiore e autonoma della persona. Gilles Deleuze e Felix Guattari trovano nel corpo senza organi la potenziale liberazione di una soggettività dispersa tra diverse macchine desideranti. Con l'espressione 'corpo senza organi' i due filosofi non si oppongono alla nozione di 'organo', bensì a quella di 'organismo', mettendo in discussione l'organizzazione unitaria alla quale il corpo è sottoposto:



Rivelazione, ANAGOOR, 2009, foto di Andrea Pizzalis

L'organismo non è affatto il corpo, ma un fenomeno di accumulazione, di coagulazione, di sedimentazione, che gli impone forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti e gerarchizzate, che imprigionano la personalità, ossia la 'significanza' e la 'soggettività'. Piuttosto il corpo senza organi è il campo d'immanenza del desiderio [...] tale che può essere occupato, popolato solo da intensità.<sup>11</sup>

Gettando uno sguardo sugli studi di genere, Elisabeth Grosz in *Volatile Bodies* concepisce la relazione tra corporeità e soggettività come uno scambio reciproco di intensità che non si traduce in «identità o riconducibilità, ma come torsione di uno nell'altro, passaggio, vettore o deriva incontrollabile dell'interno nell'esterno e dell'esterno nell'interno».<sup>12</sup>

Donna Haraway teorizza la figura del *cyborg* (*cybernetic + organism*) definendolo «un ibrido tra macchina e organismo, creatura della realtà sociale e della finzione insieme»,<sup>13</sup> un multisoggetto eterogeneo, instabile e parziale, che fa saltare ogni distinzione e antinomia. Judith Butler concepisce il soggetto come un evento performativo costante sulla base di molteplici citazioni/iterazioni di codici socialmente condivisi, che orientano il desiderio sessuale e determinano la (auto)rappresentazione dell'identità sessuata.<sup>14</sup> Questa concezione mutevole del soggetto non sembra essere sfuggita alle pratiche teatrali che, come gli esempi suggeriscono, presentano attori dall'identità mutevole, in simbiosi con le cose e i dispositivi tecnologici, i quali più che come protesi si attestano come presenze drammaturgiche alla pari degli attori stessi.

**Andrea:** Condivido. Proseguendo con Anagoor, il successivo *Tempesta* riparte proprio dal bisogno di definire un soggetto,<sup>15</sup> muovendo da un reale azzeramento del significante. Mi pare che in *Tempesta* la triangolazione corpo-identità-soggetto ricominci dal luogo dell' 'Altro', ovvero da quell'ordine simbolico e linguistico in cui il soggetto desidera altro da sé. Ciò accade intorno e dentro ad un grande cubo in plexiglass posto alla sinistra dello spazio scenico, e con la complicità di due schermi LCD collocati parallelamente sul lato

destro, elementi con cui Anagoor attualizza la propria lettura di uno dei capolavori più enigmatici di Giorgione, *Tempesta*. In una sterilizzazione asettica dell'iconografia rinascimentale (che non rinuncia a citare Tiziano e Manet) qui l'Altro incombe, tratteggiato in quanto fondamento della struttura epica del soggetto. Spettacolo in cui l'ostensione del quadro diventa modalità operativa di costruzione di senso. Paolo Puppa, che insieme a Simone Derai riflette sulla struttura estetico/concettuale posta a fondamento di tale operazione, scrive che qui:

i due schermi LCD interagiscono con il cubo di plexiglass in cui [...] [entrano] il soldato e la fanciulla, poi esibiti sui due dispositivi visivi in situazioni contemporanee e sfalsate: queste diverse icone attuano una moltiplicazione-riverbero, una rifrazione della stessa immagine. Il quadro viene tagliato, mentre viene messo di scorcio un dettaglio in una specularità asimmetrica: l'attante è in scena e si vede identico nello schermo LCD che lo rifrange da un'altra angolazione. Si verifica così uno spaesamento, una perdita labirintica, una dimensione in cui l'io non si riconosce. [...] Intorno a queste diverse rifrazioni, si concretizza e si centripeta il fantasma. Se le due strutture a finestra garantiscono anticipazioni bidimensionali, il cubo consente al contrario l'ingresso della dimensione tridimensionale della figura. Quando infine l'attante esce dallo spazio scenico, la sua tridimensionalità si fa presenza carnale, nel climax dell'allucinazione visiva. È lo stesso processo che muove dal verbo alla carne, ovvero l'incarnazione. Dal quadro dunque il percorso è il seguente: rifrazione, dettaglio, amputazione, riverbero, prima operazione in cui il quadro viene imitandosi in uno spazio claustrofobico e poi l'uscita finale, l'azione nello spazio reale della scena. Dal quadro al *living painting*.<sup>16</sup>

In *Tempesta* alla fine il soggetto a lungo inseguito non si realizza pienamente. Mi pare che qui il corpo sia ricondotto a quel momento primo in cui la scrittura sta per entrarvi: non si tratta ovviamente del corpo inteso come organismo biologico ma del soggetto percepito nel suo corpo. Qui mi pare che lo spettacolo sfiori le prime teorie lacaniane sul corpo, quelle della metà del Novecento, in cui si avanzava la tesi dello stadio dello specchio: in effetti, cosa fa il nostro giovane adolescente in felpa se non svestirsi e rivestirsi rispetto a due schermi video che ripropongono la sua immagine riflessa? Tuttavia il cammino per riconoscersi come Uno, come soggetto unificato determinato da un'immagine, viene pro-posto, post-posto ma non concluso: gli schermi non funzionano nella restituzione dell'*imago*: talvolta operano come specchi capovolti e, ri-

Tempesta, ANAGOOR, 2009, foto di Marco Caselli



Tempesta, ANAGOOR, 2009, foto di Marco Caselli





flettendosi in essi, l'attore scopre le proprie spalle e non il volto; in altri casi ri-parcellizzano porzioni di corpo, o ancora mostrano il ragazzo attraversato da costanti flussi d'acqua che scorrono al contrario, contro la forza di gravità (è forse il corpo che si libera dal linguaggio e dal simbolico? Un 'battesimo' in aria strutturalista?). Mi pare di ritrovare la similitudine della cipolla di Lacan, che racconta di un Io-oggetto (e non soggetto) fatto proprio «come una cipolla, lo si potrebbe pelare e si troverebbero le identificazioni successive che lo hanno costituito».<sup>17</sup> Alla fine dello spettacolo lo stesso cammino iniziatico che i due si apprestano a compiere, paradossalmente immobili e rinchiusi in una scatola, è una tempesta di immagini e significanti che destruttura i corpi in un'infinità di ombre. Corpi come derivati di immagini, o ombre di ombre e di immagini dell'uno sdoppiato sull'altro? Quel che mi pare di poter concludere è che in



Tempesta, ANAGOOR, 2009, foto di Marco Caselli

essi non ritrovo (come hanno commentato alcuni critici) un Adamo ed Eva degli inizi della Storia, precursori di un percorso di civilizzazione dolente ma autentica, ma due simulacri nei quali non solo l'Io non sub-stanzia ontologicamente il soggetto, ma sui (e non nei) quali l'identità sarà ininterrottamente eterofondata, aspirata da costanti 'altrove'.

**Valentina:** Dalila e Andrea pongono dunque l'attenzione sull'attuale concezione mutevole del soggetto fatta propria dalle pratiche teatrali, portando in primo piano la simbiosi tra organico ed inorganico. Ha dunque ancora senso parlare della distinzione tra *leib* e *körper*?

**Francesca:** Vorrei rispondere a questa domanda rilanciandone un'altra di Michel Bernard: scegliere di impiegare la parola corpo «non è già postulare l'esistenza di una configurazione empirica una e permanente, validarla a priori come oggetto possibile della scienza e, da lì operare una petizione di principio (aggirare la questione) e chiudersi in un perfetto circolo vizioso?».<sup>18</sup> Il filosofo francese si è molto interrogato sulle variabili del corpo-soggetto, del corpo-organismo e del 'corpo senza organi' in relazione alla danza. Dalla pubblicazione di *Le Corps*<sup>19</sup> nel 1972, alla sua riedizione del 1995 fino a *De la création chorégraphique*<sup>20</sup> nel 2001, ha indagato tutto ciò che ha concorso a sovvertire radicalmente la categoria tradizionale di corpo, in modo che la 'corporeità' diventasse una visione «plurale, dinamica e aleatoria, intesa come gioco chiasmatico instabile di forze intensive o di vettori eterogenei».<sup>21</sup> Bernard afferma che: «L'accezione fenomenologica della categoria di 'corporeità' si riduce a designare la modalità concreta o sensoriale del processo cognitivo e non, come io credo di dover fare, la struttura o la trama che sottende la sensorialità stessa [e implica un] chiasma intersensoriale che invita l'artista a un viaggio perpetuo, a un errare infinito»,<sup>22</sup> per cui si gioca «su e con le incertezze e le contingenze di un vissuto relazionale e dunque con la temporalità di un'esperienza»<sup>23</sup> e «non esiste un'identità corporea, esistono invece delle esperienze ibride, variabili, instabili e contingenti»,<sup>24</sup>



«prodotto sempre mutevole di una sensibilità multiforme e metamorfica priva [...] di un confine netto tra interno ed esterno, tra l'io e l'altro».<sup>25</sup> Si può scegliere dunque questo corpo come maestro e strumento di sapere e come poetica, direbbe Laurence Louppe,<sup>26</sup> in quanto può mostrare altre vie d'accesso sia all'identità che al soggetto. È questo, a mio parere, ciò che autorizza tutte le variazioni o metamorfosi possibili.

Alla luce di ciò, per tornare alla domanda di Valentina, vorrei proporvi il caso dello spettacolo *Col Corpo Capisco* (2015 e 2016) di Adriana Borriello, una riflessione danzata messa in scena a distanza di trent'anni dal debutto dell'autrice come coreografa. Un caso in cui il corpo proprio (*leib*) per cui si può affermare di 'essere un corpo', e il corpo organico (*körper*) per cui si può affermare di 'avere un corpo' coincidono assolutamente, anche alla luce di tutte le trasformazioni intercorse sulla scena sempre più essenziale della danza. Nello spettacolo Adriana danza insieme a due sue ex allieve per un'ora di performance incentrata sulla trasmissione di conoscenza, di strumenti, modi, visioni ed esperienze. Sotto la lente d'ingrandimento dello spettacolo si manifesta una forma di trasmissione 'corpo a corpo'. Scrive Borriello: «La danza, essenza dell'atto 'inutile' che riflette su se stesso, diventa *medium* di conoscenza della non-conoscenza, la sapienza del corpo, dell'eserci».<sup>27</sup> Qui mi sembra che nell'idea di corpo sia naturalmente implicita l'identità delle artiste e la soggettività delle azioni-reazioni, per cui la triade risulta assolutamente un'unità, i cui termini possono essere differenziati solo linguisticamente, per indicare diverse intensità del lavoro singolare. Mentre il 'luogo' da guardare nella coreografia è tra i corpi, nel suo farsi plurale.

**Andrea:** Ritengo che nelle attuali pratiche del teatro la questione tra *leib* e *körper* sia ancora presente, e che talvolta la presenza del corpo dell'animale possa educare alla ridefinizione dell'identità del soggetto. In questo senso, allora, mi pare possa risultare stimolante prendere in considerazione un altro lavoro di Anagoor del 2008, *\*jeug\**,<sup>28</sup> che si presenta come l'incontro enigmatico di una Ragazza (Anna Bragagnolo) con una Giumenta (Pioggia).

Proposto in uno spazio ombroso e sospeso, crepuscolare, dai toni ocre e terrosi, un'arena misterica di sabbia e luce,<sup>29</sup> *\*jeug\** riparte dal soggetto inscenando un rito linguistico a cui lo spettatore può accedere ad intermittenza, ritagliandosi varchi di comprensione attraverso un velario nero che a tratti ostruisce la visione.<sup>30</sup> In principio c'è l'animale, il 'corpo indomito della natura', preannunciato (ma non ancora svelato) dai versetti di Giobbe<sup>31</sup> posti ad esergo dello spettacolo. Nel buio, infine, una *voice off* mette in guardia sull'abisso terribile del significante che andrà spalancandosi, paradossalmente invitando lo spettatore a guardare, a lasciarsi andare all'indecifrabile pulsione scopica che lo abita: «Apri gli occhi, guarda. Ascolta. Non serve parlare. Le parole non funzionano più. Da oggi non parlerai più». Poi l'emergere dalle tenebre, in un cono di luce opaca, della Ragazza di spalle. Come un manichino di dama ottocentesca,



*\*jeug\**, ANAGOOR, 2008



la figura lotta contro la meccanicità che imbriglia i suoi arti (e qui, Valentina, ritorna quanto scrivevi a proposito dei *Quesiti sulla morte del soggetto umanista*),<sup>32</sup> protesa in direzione di un muro in tessuto che le ostruisce la vista, la conoscenza, il reale (in un malcelato equilibrio sul baratro nero che le sta intorno), la donna vacilla nella sua prossemica geometrica ed astratta. Poi l'epifania della cavalla, che è incedere armonico di respiro e muscolatura, tutto suggerito tra *silhouette*, luci di taglio e zone d'ombra, che ovattate dalla garza posta al limite dello spazio scenico assicurano all'animale la forza della trascendenza. Alla corsa circolare di Pioggia segue di poco l'incedere veloce della Ragazza, fattasi misteriosamente materia in questo mondo altro: ripercorre tra la sabbia le orme della puledra, in un vicendevole alternarsi di zampe, piedi e solchi. È il primo chinarsi del soggetto umano fuori di sé, la prima torsione inscenata contro l'alienazione linguistica, che è alienazione biologica: il recupero della cartografia del sé ricomincia dalla terra, metafora di quella pelle del soggetto incisa dal linguaggio.

*\*jeug-* mi sembra ricercare la condizione anteriore al simbolico, mettendo in scena il cuore diviso dell'essere umano. La posta in gioco del resto è alta, lacianamente impossibile: esser soggetti svestendosi del riconoscimento dell'Altro, senza il desiderio dell'Altro, evitando la follia nella caduta in un narcisismo assoluto o nel mancato riconoscimento della Legge. Il contrasto tra il corpo della donna che in modo inesorabile cede alla nudità innanzi alla puledra, il loro sensuale contatto, non muove forse dal contrasto fenomenologico husserliano tra *lieb/* il corpo soggetto, il corpo vissuto della Ragazza, e *körper/* il corpo-organismo della giumenta?

Lo spettacolo si erge sull'equilibrismo della *τύχη*: il tentativo di riappropriazione della soggettività reale passa attraverso la cavalla, che non conosce educazione se non quella naturale che la giovane domatrice le offre 'secondo natura'. Accade che Pioggia, alla fine, si faccia montare, ma non attraverso briglie, selle, collari o zoccoli. Essi sarebbero la cicatrice, lo svelamento della lama del linguaggio, dell'avvenuta introduzione nel mondo del simbolico e della sua conseguente alienazione. Ecco *\*jeug-* rimane piuttosto la possibilità dell'incontro, lo spazio misterico in cui il vivente può incontrare il suo corpo senza che esso possa farsi incontro mancato, senza patire la separtizione del linguaggio. E tutto si brucia in quegli ultimi istanti in cui la Ragazza, svestita e seduta su Pioggia, lascia lentamente scivolare sulla sabbia il corsetto di costrizione, un inghippo di asole e nastri,



*\*jeug*, ANAGOOR, 2008



*\*jeug*, ANAGOOR, 2008



liberandosi dell'ultimo arredo corporale. Ora è nuda, può scegliere di essere senza mascheramenti. Il corpo respira, scorporato dal corpo del linguaggio. Il buio che suggella lo spettacolo lascia ammutoliti. Recupero del *körper*, stato edenico, cessazione del corpo pulsionale, o psicosi con un corpo parlato da un linguaggio dimentico della parola? Ritorno al bisogno dell'animale e abbandono del desiderio umanizzante? Nascita primigenia, ed in questo senso mitica (quel 'divino' a cui accennavamo all'inizio con Agamben) del soggetto dell'inconscio? È lo sciogliersi ultimo delle membra della donna quel flettersi del *Je* (il soggetto dell'inconscio) di Lacan «in una forma primordiale prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto»?<sup>33</sup>

**Sergio:** A proposito di linguaggio mi pare interessante riportare un'esperienza. Nelle critiche scritte in italiano capita spesso di utilizzare il termine 'corpo' in sostituzione di performer o attore. Specialmente di fronte alla danza o, più in generale, a spettacoli che dichiaratamente abbattono la separazione tra attore e personaggio, il termine 'corpo' risulta utilizzato per riferirsi a figure visibili sulla scena su cui è già manifesto –riprendendo quel che scriveva Dalila poco fa– quel «decentramento delle facoltà interpretative in favore delle abilità performative». Queste figure non sono marcate da tratti psicologici o definite, nella caratterizzazione, dal risultato delle interrelazioni nell'azione (passaggi che porterebbero all'emergere di un'individualità); piuttosto in esse il termine 'corpo' sembra riferirsi a quegli 'elementi scenici' che si autodefiniscono in maniera immediata attraverso le peculiarità della presenza corporea: i tratti fisici, somatici e fisionomici, le scelte gestuali e di movimento.

Di recente, tuttavia, mi è capitato molto spesso di scrivere articoli in inglese, una lingua che usa parole come '*somebody*', '*everybody*' e '*nobody*', per intendere 'qualcuno', 'tutti', 'nessuno'. Letteralmente: 'qualche corpo', 'ogni corpo', 'niente corpo'. Ricevendo le correzioni dal *proofreader* madrelingua, più volte mi sono trovato a dover negoziare l'impiego del termine 'corpo', perché nella lingua inglese suona ancora –cito testualmente– «*weird* / strano», anche nel contesto critico di analisi di uno spettacolo: «*Body* rimanda all'immagine di un corpo senza vita, di un cadavere», ho letto nei commenti alle correzioni. Al di là della questione strettamente linguistica, mi pare che questo fenomeno possa spostare l'attenzione del nostro *focus* anche sul concetto di vitalità del corpo. Per la persona incaricata di controllare la versione inglese del mio articolo sembrava necessario non passare al lettore l'idea che le persone presenti in scena potessero essere 'scambiate' per cadaveri, per manichini: si trattava di una versione di *Katzelmacher* di R.W. Fassbinder, diretta con piglio fortemente postdrammatico da Bojana Lazić.<sup>34</sup> Uno spettacolo basato sul testo, quindi, in cui gli interpreti hanno dei ruoli, e i ruoli dei nomi specifici. La particolarità è che la regia ha montato i movimenti degli attori in modo che i sei 'autoctoni' della storia di Fassbinder siano immediatamente riconoscibili come appartenenti allo stesso clan, una sorta di formicaio che abita e invade la scena in schiere ordinate, quasi militari. Molto diversa, e immediatamente fuori dagli schemi, appare la figura di un lavoratore straniero che arriva a mettere in crisi gli equilibri. Numerose sequenze sono organizzate come vere e proprie coreografie di unisoni dove –citando la versione originale del mio scritto– «[...] Lazić keeps the bodies in perpetual motion through repetitive acts [...]».<sup>35</sup> Come se inserire i performer in una routine performativa definita, chiara e identica per tutti, portasse gli interpreti (e i relativi personaggi) ad arretrare dalla dimensione eterogenea dell'identità verso quella del corpo, più 'procedurale', più funzionale, più omologata meno e 'vitale'.

**Valentina:** Quanto allora il dispositivo scenico è determinante nella costruzione della triade corpo-identità-soggetto?

**Sergio:** A questo riguardo mi sembra centrale la trilogia di Alessandro Sciarroni *Folk-S will you still love me tomorrow?* (2012), *Untitled\_I will be there when you die* (2013) e *AURO-RA* (2015). I tre spettacoli ragionano sui concetti di resistenza, sforzo e concentrazione ponendo al centro l'idea di 'pratica', molto cara ad Alessandro Sciarroni negli ultimi anni. Pur non avendo spazio qui per approfondire la nozione di pratica, che porta con sé implicazioni di carattere filosofico e, ancor di più, antropologico-culturale, è bene precisare che Sciarroni la sceglie più per istinto e fascinazione personale, che non attraverso una ricerca teorica.<sup>36</sup> La trilogia *Will you still love me tomorrow?* propone tre diversi esempi di pratica, ciascuno dei quali sembra esercitare una diversa influenza sui tre termini che stiamo analizzando: a seconda del tipo di connessione che la pratica intrattiene con l'azione di gruppo dei performer, corpo, identità e soggetto sembrano entrare in gioco sulla base di relazioni dinamiche e quasi mai del tutto predeterminate.

I sei interpreti di *Folk-S* sono danzatori professionisti che, durante la fase di creazione, hanno imparato un *pattern* di danza Schuhplattler,<sup>37</sup> i quattro performer di *Untitled* sono giocolieri di clave anch'essi professionisti, selezionati attraverso un accurato processo di casting nel mondo del circo contemporaneo e dell'arte di strada, così come i sei atleti di *Aurora*, scelti da squadre professioniste di goalball, uno sport paraolimpico per non vedenti.

In *Folk-s*, in particolare, il gruppo di sei danzatori esegue filologicamente dei passi di Schuhplattler, componendo un *pattern* ritmico-coreografico presentato nella prima scena in quattro ripetizioni identiche, con i danzatori bendati. Rimosse le bende i sei si scambiano uno sguardo, mostrando di non riconoscere il luogo. Dopo una pausa il *pattern* ricomincia e, da quel momento in poi, subirà variazioni di carattere coreografico e interpretativo. Certi segmenti di movimento vengono scomposti ed eseguiti a rallentatore, a volte un danzatore interrompe il *pattern* ed esegue dei *solo* che non rispettano il ritmo; qualcuno esce dal 'cerchio' per mandare in play delle musiche alle quali gli altri reagiscono in libertà; vi sono brevi passi a due per gran parte improvvisati, etc. Il dispositivo, spiegato al pubblico oralmente subito dopo la prima presentazione del *pattern*, impone che la coreografia prosegua (mantenendo come elemento costante la ripetizione del *pattern*) fino a quando sul palco non sarà rimasto un solo performer a danzare, oppure in platea un solo spettatore a guardare. In questo modo la stessa libertà concessa ai danzatori viene estesa anche allo spettatore.

In *Folk-s*, dunque, la pratica (*pattern* coreografico, variazioni, carattere di *durational performance*) è dichiarata e regola le azioni in maniera evidente. Questo è vero nel momento in cui tutti gli interpreti rispettano rigidamente la regola.<sup>38</sup> In questa fase l'unico elemento di caratterizzazione identitaria del corpo sembra essere il co-

Folk-s, Alessandro Sciarroni, 2012, foto di Andrea Macchia



stume. Mentre tutti gli altri indossano abiti casuali e comodi, che variano di replica in replica, solo un performer indossa un costume tradizionale tirolese, elemento che ne sottolinea la decontestualizzazione.<sup>39</sup> Tuttavia, questo non marca una reale differenza tra quel performer e gli altri, con i quali egli/ella condivide il regolamento fondamentale del dispositivo.

Si potrebbe però dire che questo tipo di dispositivo è una forma di «repertorio effimero», nell'accezione intesa da Diana Taylor. La studiosa distingue il concetto di 'archivio' –un contenitore di «materiali che si suppone di lunga durata (testi, documenti, edifici, ossa)» e che «separa la conoscenza dal conoscitore»– e «il cosiddetto 'repertorio effimero' di pratica/conoscenza incorporata (linguaggio parlato, danza, sport, rituale)».<sup>40</sup> A differenza degli oggetti contenuti in un archivio, che nonostante si aprano all'interpretazione rimangono essenzialmente costanti, le azioni del repertorio effimero sono flessibili e non fissate. Ancora Taylor specifica: «Il repertorio richiede presenza: le persone partecipano alla produzione e alla riproduzione di conoscenza attraverso il loro 'essere lì', essere una parte della trasmissione». Nel caso di *Folk-s* sembrerebbe che la formalizzazione e la



*Folk-s*, Alessandro Sciarroni, 2012, foto di Andrea Macchia

presentazione del *pattern* permettano ai corpi di agire insieme; ma al contempo il movimento codificato e trasmesso, richiedendo la presenza viva dei corpi, permette a questi di incarnare, insieme alla regola, anche un numero indefinito di variazioni. La ripetizione del *pattern* segna una struttura performativa, le variazioni arricchiscono quella struttura presentando delle frammentate evoluzioni drammaturgiche. Potremmo allora dire che, fino al momento in cui agisce collettivamente all'interno delle rigide regole del *pattern* coreografico, il gruppo dei performer è a tutti gli effetti un gruppo di corpi a-storici, cioè privi di identità definite. Non appena essi si concedono delle variazioni, lo spettatore accede a un piano in cui le peculiari identità dei singoli si fanno più visibili. Allora il soggetto, che inizialmente è la pratica scelta, si divide sui singoli performer, che lasciano emergere diversi gradi di specificità.

In *Untitled*, come dicevamo, quattro giocolieri professionisti realizzano una combinazione di figure con le clave. A volte ciascuno per sé, a volte incrociando i lanci, rispondendo agli stimoli di una piattaforma sonora creata dal vivo da un musicista a partire da tracce preregistrate e campionamenti eseguiti in tempo reale, rielaborando i suoni della scena. In questo caso gli interventi esterni alla pratica sono soprattutto i cambi di luce, che sono quasi impercettibili poiché l'attenzione è del tutto catturata dall'azione, dal sonoro e, sul finale, dalla proiezione di ombre colorate che doppiano le *silhouette* dei giocolieri sulla parete bianca di fondo. Come in *Folk-s* la pratica presentata, anche qui sradicata dal suo contesto originale, propone una trama visiva e una sonora. Il suono prodotto dalle mani che afferrano le clave diviene il tappeto sonoro elaborato dal vivo che, al contempo, è prodotto dai suoni delle clave (quindi deriva dal ritmo della scena) e detta il tempo del numero di giocoleria. Qui il corpo che agisce la pratica non può essere considerato separatamente dall'oggetto che maneggia, che diviene quasi una sorta di protesi o comunque



di strumento indispensabile al dispositivo. Ancora una volta, come scriveva Dalila, le «facoltà interpretative dell'attore» si decentrano in favore delle «abilità performative», e le clava diventano «presenze drammaturgiche».

Provenendo dall'ambito circense, il *toss juggling* si basa su una dinamica imprescindibile: un numero che presuppone una prodezza. Nella gestione di questa destrezza *Untitled* apre delle cesure che fanno emergere dal corpo (e l'oggetto/protesi clava) uno strato di identità. L'arte di maneggiare oggetti con destrezza prevede la capacità di lanciare e riafferrare più cose contemporaneamente senza farle cadere. Nella giocoleria convenzionale al *juggler* è sempre richiesto di mascherare la caduta dell'oggetto con una doppia azione: complicità con lo spettatore, tramite un sorriso o una strizzata d'occhio, e esecuzione di una nuova

prodezza. In *Untitled* invece i giocolieri ricevono l'indicazione di 'fare i conti' con il proprio eventuale errore, del quale la possibilità si fa sempre più presente via via che le figure si fanno più complesse e i giocolieri incrociano i lanci. Gilles Deleuze scriveva: «Dove proviene l'errore se non da una falsa ripartizione degli elementi della rappresentazione, da una falsa valutazione dell'opposizione, dell'analogia, della somiglianza e dell'identità?».<sup>41</sup>

Nel momento in cui una clava cade, il corpo e la sua protesi si sdoppiano; il giocoliere reagisce all'errore rallentando il ritmo dell'azione e presentando all'occhio dello spettatore un personale e muto ragionamento su quello stesso concetto. Imbarazzo, sorriso, uno sguardo lanciato agli altri giocolieri o da loro ricevuto, sono i momenti in cui il corpo sembra riacquistare l'identità, perché l'errore ne ha spezzato l'identificazione con l'oggetto che rappresenta il centro della pratica e ha convocato lo sguardo dello spettatore in una forma di collaborazione. A ridefinire i contorni tra pratica/dispositivo e sostanza/corpo è ancora una volta il risultato della relazione tra i due, che emerge nel momento in cui la regola chiaramente espressa nei suoi fondamenti viene tradita.

Rispetto alla compartecipazione dello spettatore in *Untitled* c'è forse un altro elemento che marca una differenza con *Folk-s*: qui i performer non hanno incorporato la pratica in un processo di apprendimento collettivo, sono già professionisti formati in quella pratica. Il momento dell'errore riavvicina repentinamente performer e spettatore, il quale riporta quanto avviene all'azione di un soggetto con una propria identità, che attraverso



*Untitled*, Alessandro Sciarroni, 2013



*Untitled*, Alessandro Sciarroni, 2013, foto di Andrea Pizzalis



il proprio corpo esegue un insieme di compiti aperti alla prodezza come al fallimento. Così, a una sorta di slittamento sul piano performativo ne corrisponde un altro su quello cognitivo.

Se in *Untitled* questo meccanismo di distanza e riavvicinamento tra performer e spettatore si innesca tramite l'errore, in *Aurora* sembra essere alla base dell'intero dispositivo.

*Aurora* porta sul palco un *match* di *goalball* nella sua durata integrale. Per due tempi di dodici minuti, due squadre composte da tre giocatori ciascuna si affrontano indossando delle maschere oscuranti che azzerano il *visus*, e lanciandosi un pallone che contiene al suo interno due sonagli. Il suono prodotto dai sonagli per i giocatori rappresenta l'unico modo di localizzare la palla.<sup>42</sup> Due performer, che hanno seguito un apposito *training*, si occupano di arbitrare l'incontro, fischiando le messe in gioco, scandendo le durate e assegnando una serie di penalità in risposta a lanci non regolamentari. Lo spettacolo riproduce una partita reale, il cui risultato non è predeterminato. Sul campo pendono dall'alto dei microfoni ambientali che amplificano i suoni della partita; vi sono poi alcuni innesti di carattere drammaturgico.<sup>43</sup> Rispetto ai due precedenti spettacoli, la grande differenza è che –benché decontestualizzata– l'ambientazione ricreata è talmente fedele alla pratica che ne è il modello da rendere immediatamente chiari i 'ruoli' di giocatori (in divisa ed equipaggiati) e arbitri (anch'essi in divisa ed equipaggiati). In *Aurora* il dispositivo è espresso dalla logica sportiva, in cui ogni azione fisica è disciplinata da un regolamento.<sup>44</sup> Oltre alle sequenze di inizio, di fine e di metà tempo, che con la diffusione della musica riorganizzano la proposizione filologica del *match* dentro al contesto spettacolare, sono quattro i momenti che possono essere identificati come cesure in grado di scompaginare la percezione dello spettatore tra corpo, identità e soggetto, e tutti sono resi evidenti dal loro contravvenire alle regole del gioco.



*Aurora*, Alessandro Sciarroni, 2015, foto di Alessandro Sala

1) Dal fischio di inizio fino a quello di metà tempo il piazzato luci digrada lentissimamente fino a spegnersi del tutto. Gli ultimi minuti del primo tempo, dunque, sono giocati al buio: il *match* non ha bisogno di interrompersi, perché gli atleti sono bendati fin dal principio, quindi non avvertono la differenza. La avverte però lo spettatore, che segue il gioco dalla prospettiva di un non vedente: il fatto che la partita prosegua è ciò che trasforma in maniera ancora più evidente l'esecuzione della pratica nell'esecuzione di una prodezza, che lo spettatore non saprebbe mai compiere. In questo modo la cecità si traduce in qualità espressiva.

2) In una dinamica di gioco che naturalmente si basa sull'osservazione del silenzio, nel secondo tempo viene diffusa una musica che cresce di volume fino a coprire del tutto il suono dei sonagli della palla, impedendone dunque l'ascolto ai giocatori e agli arbitri e rendendo così impossibile l'incontro.

3) La musica assordante viene contestata da tutti gli atleti, che mostrano segni di in-



sofferenza, e infine interrotta da uno dei giocatori, il quale si strappa la maschera e comincia a imprecare e inveire furiosamente nella propria lingua. Emerge così il lato doloroso dell'handicap, l'identità peculiare dell'atleta paraolimpico, e lo spettatore viene costretto a considerare il proprio sguardo, percependo la propria non disabilità come un peso, come un punto di superiorità rispetto al performer, che subisce anche una penalità dagli arbitri.

4) Quando viene ripristinato il silenzio e si riprende il gioco è visibile un cambiamento nel modo con cui gli atleti comunicano tra loro: se nelle precedenti fasi si limitavano a segnali sonori non verbali, ora hanno il permesso di chiamarsi per nome, di ridere, di disturbarli e farsi il verso a vicenda.

Quest'ultimo momento preannuncia la sequenza finale, quando, a conclusione della 'cerimonia di chiusura', ancora di stampo rituale, i giocatori e gli arbitri si abbracciano ed escono di scena insieme. Quando la pratica è ultimata i performer tornano ad essere una sorta di gruppo di identità miste, soggetti definiti non più dalla pratica ma dall'intenzione.

Le cesure che modificano il *match* convenzionale fungono allora da punto di accesso per l'identità dei giocatori, cambiano il loro rapporto e quello del loro ruolo rispetto a quelli degli arbitri e dello spettatore.

**Dalila:** Aggiungerei che queste cesure sono strettamente correlate ai corpi specifici, intesi proprio come organismi che abitano la scena. La cecità dei performer infatti, insieme alla pratica del goalball, struttura il dispositivo scenico e il suo rapporto con lo spettatore. Dal punto di vista dello spettatore, in *Aurora* il binomio luce/buio magnifica l'ascolto e regola le dinamiche di sapere. La drammaturgia sonora (parole, versi, rumori e suoni) conferisce volume alle informazioni visive, completa quelle riguardanti i momenti di buio e pungola la componente empatica.

Dal punto di vista dei performer, i suoni divengono l'unico dispositivo regolatore delle azioni, dei rapporti prossemici e delle relazioni con l'altro, mentre la luce cede il passo al movimento. Tornando allora alla domanda 'quanto il dispositivo scenico è determinante nella costruzione della triade corpo-identità-soggetto?', mi sentirei di concordare con Sergio che il dispositivo scenico gioca sicuramente un ruolo importante nel tratteggiare la relazione tra corpo, identità e soggetto; ma che a loro volta le specifiche qualità fisiche di un performer hanno il potere di creare aperture, plasmare il dispositivo, rimandare ad un soggetto che si configura come un continuo processo di negoziazione tra scena, corpo e platea. La domanda infatti si potrebbe riformulare così: è la soggettività un'entità già data dal sistema spettacolo o una continua negoziazione tra le qualità specifiche di un attore, lo spazio in cui si muove e lo sguardo che lo accoglie? Rispondere positivamente alla prima ipotesi significherebbe per l'attore annullare qualsiasi possibilità d'intervenire nel processo di costruzione della propria identità in scena, e per lo spettatore di immaginarla.



*Aurora*, Alessandro Sciarroni, 2015, foto di Alessandro Sala

**Valentina:** E in che relazione allora il corpo si pone con un soggetto, il pensiero, l'azione?

**Dalila:** Vorrei rispondere a questa domanda rilanciando un pensiero del filosofo Roberto Esposito:

'Persona' e 'impersonale' non vanno pensati come due bipolarità oppostive, come due blocchi concettuali alternativi, ma come un unico paradigma guardato da due prospettive diverse. Non esiste uno spazio impersonale esterno al lessico teologico-politico della persona, in cui siamo comunque immersi. [...] L'attenzione va puntata non tanto sui paradigmi di persona e impersonale assunti separatamente, quanto sulla dialettica che li congiunge, mettendoli in rapporto e in tensione. [...] Dobbiamo sforzarci anche di pensare le cose in rapporto alle persone, da cui pure larga parte della tradizione filosofica, teologica e giuridica tende a dividerle con assoluta nettezza [...] è vero che le persone sono autonome dalle cose, ma fino a un certo punto. Perché il rapporto che lega le persone tra loro passa inevitabilmente per la loro relazione con le cose. [...] Come gli oggetti sono pregni, nella loro produzione e nel loro uso, di elementi umani, così gli uomini sono a loro volta commisti di elementi artificiali ormai immessi, attraverso le nuove biotecnologie, anche all'interno dei loro corpi.<sup>45</sup>

Sulla scia di questo ragionamento, se pensiamo all'*Oresteia* (1995) della Societas Raffaello Sanzio ritroviamo dei corpi che si fondono e si nutrono delle cose, dello spazio e delle linee di forza della scena. Anzi, in alcuni momenti, sono proprio le cose ad essere animate e ad intervenire sull'andamento della storia, mentre gli attori si ritirano in una condizione di 'materia inerme'.

Oreste trova la forza e la volontà di uccidere la madre in un braccio meccanico, una protesi artificiale esterna al 'sé', ma dotata di pensiero e della capacità decisionale che mancano al matricida. I tubi che consentono a Clitennestra di aspirare l'aria sono gli stessi che Oreste utilizza per espirare ossigeno al cadavere di Agamennone, il quale nel secondo atto si tramuta in una capra scuoiata. Nel tentativo di ridestarlo Oreste si attacca al tubo cedendogli parte del proprio respiro. Soffiando dentro al tubo, Oreste letteralmente rianima il padre. Lo *pneuma* per gli antichi greci era infatti quello che la tradizione giudaico-cristiana ha poi definito 'anima', un respiro di vita che qualifica il cadavere in essere vivente. Il tubo diviene dunque canale di vita a doppia entrata, dal mondo all'organismo nel caso di Clitennestra, da un organismo all'altro in quest'ultimo caso, collegamento tra terreno ed extra-terreno, umano e animale.

Come scrive Romeo Castellucci, l'*Oresteia* non è: «la ricostruzione filologica del vero spirito della tragedia e neppure una risignificazione nel contemporaneo. È doppiare il tragico per trasformarlo nel fisico».<sup>46</sup>

Nel portare in scena questa trilogia la Societas riavvolge il nastro posizionandosi dalla parte di Clitennestra. In questa linea interpretativa la donna rappresenta lo stato pre-logico della natura, ossia l'elemento perturbatore dell'ordine e della misura, pericolo costante di in-

Oresteia, Societas Raffaello Sanzio, 1995





crinare quell'armonia che per i greci costituiva un principio etico-politico fondamentale.<sup>47</sup> *L'Orestea* della Raffaello Sanzio fa di questo pericolo il proprio principio costitutivo, lasciando parlare il 'bios' degli attori piuttosto che le loro parole, le quali diventano massa sonora agglutinata, indistinguibile dalla musica e dai rumori. Schierarsi dalla prospettiva di Clitennestra in primo luogo si traduce nella scelta di affidarne la parte a Fiorella Tommasini, un'attrice estremamente pingue. Clitennestra entra in scena prima di tutto con la voce, con una risata amplificata e terrificante. Luci stroboscopiche ne frammentano l'immagine, impedendo di collegare le parole udibili ad un volto. La Grande Signora, «colei che prende decisioni in modo famigerato»<sup>48</sup> manifesta l'imponenza della sua vendetta ordita contro Agamennone, della sua importanza nella visione registica, attraverso la magnificenza del proprio corpo. Incastonato sopra un parallelepipedo che ne costituisce una protuberanza, questo corpo non si muove, resta reificato in una posa statuaria che rinvia tanto alla Paolina Bonaparte del Bernini, quanto alle sculture di Fernando Botero. È un corpo a-temporale, senza storia né profondità biografica, che recide ogni legame con il vissuto di Fiorella Tommasini perché nulla conserva di lei: non scorgiamo vizi posturali, atteggiamenti personali, né tantomeno ne riconosciamo la voce. Quest'ultima è processata tecnicamente, tanto da arrivare come suono distorto, dilatato e rallentato. Le sue specifiche caratteristiche tonali e timbriche sono completamente alterate in modo metallico e virile. Il discorso di Clitennestra è restituito come massa sonora che si impasta con rumori di tuoni e di armi e con i suoi respiri magnificati. Immobile sul suo triclinio, è infatti circondata dai movimenti di un altro corpo statuaria che armeggia con dei tubi per farla respirare, Egisto, il suo amante. Il corpo-figura di Clitennestra è dunque attaccato ad un supporto esterno per compiere l'atto naturale di respirare. Anche il camminare e lo spostarsi le sono negati, Clitennestra infatti non si muove liberamente nello spazio e agisce, ma è mossa. Il triclinio su cui dimora scivola sul palco autonomamente o è trascinato da Egisto. Clitennestra è dunque un corpo totalmente smontato e ricostruito, il suo peso è incastonato in un mobile, la sua voce è manipolata tecnicamente, il suo respiro è adjuvato da tubi e boccagli: nulla di ciò che un organismo possiede naturalmente è dato come tale, ma qualsiasi attività è ricreata e artificializzata. Il fatto che Clitennestra non respiri né si muova in maniera autonoma potrebbe essere letto come la configurazione di un soggetto dipendente da agenti esterni per attestarsi. Un semi-soggetto quindi, in-



*Orestea*, Societas Raffaello Sanzio, 1995



*Orestea*, Societas Raffaello Sanzio, 1995

Il triclinio su cui dimora scivola sul palco autonomamente o è trascinato da Egisto. Clitennestra è dunque un corpo totalmente smontato e ricostruito, il suo peso è incastonato in un mobile, la sua voce è manipolata tecnicamente, il suo respiro è adjuvato da tubi e boccagli: nulla di ciò che un organismo possiede naturalmente è dato come tale, ma qualsiasi attività è ricreata e artificializzata. Il fatto che Clitennestra non respiri né si muova in maniera autonoma potrebbe essere letto come la configurazione di un soggetto dipendente da agenti esterni per attestarsi. Un semi-soggetto quindi, in-



capace di autodeterminarsi senza una relazione biunivoca con l'altro o con un fuori. E tuttavia, pur nella sua castrazione, quello che la presenza di questo corpo comunica non è un soggetto monco, ma una forza onnisciente e squamosa che si avviluppa in tutta la scena. I tubi, così come il parallelepipedo mobile, non si costituiscono infatti come protesi ausiliarie alla vita di questo soggetto, ma come strumenti di estensione che collegano il suo corpo al resto dello spazio, tentacoli che ne diramano il potere ben oltre la portata del suo organismo. Non c'è coincidenza tra corpo e soggetto, se non nella letteralità: la sua imponenza decisionale è tradotta in un'imponenza fisica. Se il corpo di Clitennestra è reificato, non possiamo dire che il soggetto che ne emerge sia altrettanto. La sua soggettività si impone forte, ma scissa in immagine e in suono, un suono che avvolge tutta la sala, che immerge lo spettatore tanto da inghiottirlo all'interno del suo organismo. C'è inoltre un altro corpo a questo speculare, che nel farsi portatore di verità si annulla: Cassandra. Come Clitennestra anche questo personaggio è interpretato da un'attrice pingue, Nicoletta Magalotti, ma la sua opulenza non indica una sovranità, al contrario si rovescia in materia adiposa che 'ingoia' ogni possibilità di comunicazione. Se la prima si erge in un parallelepipedo, la seconda ne è contenuta. Cassandra, veggente condannata a non essere mai creduta, è l'unico personaggio dell'Oresteia detentore della verità, veicolo di una parola che contraddice il mondo corrotto cui appartiene.<sup>49</sup> Per questo motivo la sua verbalità è negata, si risolve in lamenti, mugolii, movimenti della lingua e versi stridenti. Nel primo atto, per tutta la durata della sua presenza in scena, appare imprigionata in un cubo trasparente, tanto stretto da aderire alla sua carne.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un organismo astorico, fuori dal tempo, che ha perso ogni legame con il vissuto dell'attore e con quello del personaggio. Non ne scorgiamo il volto, non ne distinguiamo le parole, non riusciamo a delinearne una forma in quanto l'intera massa corporea è appiccicata al vetro che la contiene tanto da divenirne un tutt'uno. Se Clitennestra è l'interno di un corpo che si riversa in un fuori aperto a tal punto da inghiottire l'intera scena, il corpo di Cassandra è solo viscere che si ripiegano in loro stesse, organi che si risucchiano in atti vocali estremi. Quello che rimane di questo corpo così reificato è infatti solo il suono indecifrabile delle sue parole e quello affannoso del suo respiro. Se le parole non trovano corpo e definizione, nel suo insieme Cassandra diventa un 'corpo sonoro' che materializza i «rumori che la carne produce toccata dal respiro».<sup>50</sup> Così come il corpo si libera della necessità di attestare una persona, la voce si libera della facoltà di significare le parole.



*Oresteia, Societas Raffaello Sanzio, 1995, foto di Guido Mencari*

Anche in questo caso, inoltre, ci troviamo di fronte a una mancata aderenza tra il corpo ed il soggetto. Se infatti il corpo è imballato, totalmente ridotto allo stato di 'cosa' cui viene persino negato lo spazio vitale del respirare, il soggetto invece è un agente reattivo, che si dimena, si contrae, urla per ribellarsi al destino cui è stato inchiodato. Mentre Clitennestra dall'alto del suo triclinio è mossa dall'esterno, Cassandra con le sue torsioni e i suoi gesti convulsi muove dall'interno la teca in cui è incastrata. Nonostante l'impossibilità di agire questo soggetto protesta e reagisce. Le sue grida ansimanti, insieme al rumore dell'attrito prodotto dal movimento del cubo sul palco, pur generando un sentimento claustrofobico, attestano un soggetto senziente e risoluto nel tentare di sfuggire



all'occlusione cui è stato condannato.

Sia nel caso di Cassandra che in quello di Clitennestra il corpo, configurandosi come dimora della parola, diviene materia autonoma che dà forma al soggetto per conflitto, gli resiste ma non lo disintegra, semmai gli si oppone per metterne a nudo le contraddizioni.

**Andrea:** Dalila, trovo le tue affermazioni molto stimolanti, anche per ridefinire - paradossalmente per opposizione- il nostro argomento comune a partire dalle tre produzioni di Anagoor più recenti: *Lingua Imperii* (2012), *Virgilio Brucia* (2014) e *Socrate il Sopravvissuto / come le foglie* (2016). Qui non abbiamo compensazioni immaginarie con il delirio, in cui le parole equivalgono a cose, in un narcisismo 'forcluso' del Nome del Padre. Se per un soggetto è il simbolico che traduce il suo organismo in un corpo, spesso nella Societas, per una slabbratura tra i registri del simbolico e quello dell'immaginario, il corpo va in frantumi, esiste in quanto mutilazione, si pone nella sua parcellizzazione, immerso in un linguaggio sconvolto da neologismi, parole di profonda significazione o significanti cavi, fonemi allucinati. Con Anagoor, invece, il rapporto con ciò che straripa rispetto all'ordine simbolico tende piuttosto a porsi nel sublime kantiano, senza mai sottrarsi alla catena del significante che fonda il soggetto dell'inconscio. In questo trovo che si possa inserire la più recente interpretazione del corpo fornita da Anagoor, che secondo me è quella del corpo-cadavere del sacrificio rituale, del corpo dello sterminio intorno al quale elaborare un lutto: è il corpo muto delle vittime che hanno subito la violenza del linguaggio, che è diventata violenza sociale e politica. Se negli ultimi spettacoli il soggetto 'è nel suo corpo', questo accade a partire da due supreme manifestazioni di forme di possesso del corpo: il soggetto padroneggia il suo corpo perché padroneggia il linguaggio; il soggetto sente il suo corpo perché sente il suo dolore. Da *Lingua Imperii* in poi apprendiamo che non c'è distinzione tra il corpo animale e il corpo umano: entrambi sono accumulati dalla sopraffazione della Storia, intesa come imposizione di norme di vita (recinti animali / recinti sociali) e sfruttamento (allevamento intensivo / massificazione della cultura / incitamento al godimento) che per entrambi è spinta al macello: se gli animali esistono in quanto corpi pulsanti all'interno di un sistema produttivo, zootecnico, anti-biologico, anti-vitale, gli esseri umani assistono alla perdita del significato del loro corpo inteso come soggetto, cultura, possibilità di elevazione spirituale, ricerca del desiderio, slancio metafisico.

**Francesca:** In riferimento a *Col Corpo Capisco*, siamo di fronte a un approccio olistico in cui il corpo ha una propria modalità di 'pensiero', di produzione di senso, approccio che coincide con la *signature* di Adriana Borriello nel presente.

*Col Corpo Capisco #1* (2015) è, come la sua prima coreografia datata 1986, un trio al femminile (nell'arco lungo trent'anni che idealmente unisce questi due poli, Borriello ha composto coreografie per organici di ogni genere, numero e grado, fino all'orchestrazione di centoventi interpreti-allievi). Le triadi di solito sono espressione di un'unica realtà, e sono dunque il mezzo per ritrovare un'unità a partire dalla diversità. Il nu-

*Col corpo capisco, Adriana Borriello, 2015, foto di Paolo Modugno*





mero tre ci stabilisce nel mondo come organismo sociale complesso. La questione dei tre corpi è centrale tanto nella visione della dinamica che Henri Poincaré elabora in relazione con la meccanica celeste, quanto nella dottrina Zen e nel teatro Nô di Zeami.<sup>51</sup> Quest'ultimo diceva: «Nella pratica della nostra arte, si incontrano i tre elementi: pelle, carne e ossa. Ma i tre non si trovano mai insieme».<sup>52</sup> Tutte queste tripartizioni mi riportano alla nostra triade. Ma come questa si articola concretamente nel discorso coreografico, che prescinde da parole e personaggi e altri strumenti?

Si manifesta innanzitutto nelle forme visive e sonore, nel timbro e nella risonanza del movimento e del suono.<sup>53</sup> Attraverso le pratiche su precisi stati del corpo,<sup>54</sup> Borriello definisce e separa idealmente un 'corpo ontologico', un 'corpo musicale' e un corpo antropologico'. In questa tripartizione si può rintracciare l'articolazione tra corpo in sé, identità come sedimentazione di livelli genetici, culturali, estetici e filosofici e approccio soggettivo ai molti parametri dell'esistenza. Il disegno coreografico, che muove da un'estrema semplicità, da passi ed elementi base della pratica corporea, approda a sistemi di moderata complessità, che si spezzano fino a rivelare squarci tragici, risposte di carattere ma anche crisi, incanti e incredibili trasformazioni nei corpi delle danzatrici. Qui è percepibile uno slittamento tra 'sfere' che, di volta in volta, porta in primo piano le diverse componenti: in alcuni casi quelle più legate alle dinamiche prettamente fisiche e risonanti della materia, in altri quelle più espressive e connotate timbricamente, in modo da far individuare un colore del corpo, un carattere, scelto come tonalità poetica. *Col Corpo Capisco #2* (2016) vede l'ingresso di un'altra danzatrice, 'corpo esterno' che, come in un tradizionale impianto rituale, dapprima è testimone-osservatore, poi giunge sulla soglia dell'azione, infine diventa protagonista di una sorta di iniziazione sublimata dalla danza. Questo soggetto, uguale e contrario nella sua veste bianca al trio in nero, si mostra come l'alterità irriducibile del contrappunto. È nella convivenza tra questi corpi sottili, tra le identità rivelate nei ruoli mutevoli e la presenza di un soggetto così inizialmente 'fuori codice', che le antinomie tra natura e cultura, innato e acquisito, passivo e attivo, sentire e credere, diventano obsolete e acquistano valore dal loro stesso scarto, dalla loro tensione interna o dal loro raccordo. *Col Corpo Capisco* è un distillato visibile/udibile del pensiero coreografico di Borriello, un'"officina alchemica' che contiene e sintetizza i principi base del suo approccio alla corporeità danzante, alla trasmissione e alla composizione, fino a non avere più una rappresentazione ma un vissuto, un'esperienza danzata. Riconnettendo la sfera intellettuale a quella fisica ed emotiva, si chiede al danzatore e allo spettatore di entrare in un sistema di credenze, in una visione olistica per cui l'identità del soggetto è sedimentata nelle sue ossa, nelle sue articolazioni e posture. Un'adesione totale a una coscienza energetica del movimento, che è credenza in qualcosa di scientificamente provato dalla fisica più recente come dalle neuroscienze, e mi fa azzardare l'unità della triade corpo-identità-soggetto, come se si trattasse dell'insperabile triade respiro-rilassamento-percorso;<sup>55</sup> come il carattere ternario della condizione umana che consiste nell'essere contemporaneamente individuo, specie e società. Il vero soggetto della coreografia è il potenziamento congiunto delle autonomie individuali, delle partecipazioni comunitarie e della coscienza di appartenere all'insieme. Ciò che Jean Luc Nancy, in *Essere singolare plurale*, evidenzia nella categoria del 'con':

Il *con* costituisce una sorta di pietra d'inciampo permanente della tradizione: una categoria minore, appena una categoria, nella misura in cui l'«essere» è stato rappresentato [...] per certi versi, come solo, come a sé stante, e senza alcuna co-esistenza o co-incidenza. Così quando Husserl dichiara che: «L'essere



*primo in sé*, che funge da fondamento di tutto quanto è oggettivo al mondo, è l'intersoggettività trascendentale, la totalità delle monadi che si riuniscono in diverse forme di comunità o di comunione» questo essere costituisce per lui, ad ogni modo, un orizzonte ultimo, sprovvisto di ogni contingenza e, a conti fatti, di ogni exteriorità dei co-esistenti.<sup>56</sup>

## Testi citati

- M. ANTONACI, S. LO GATTO (a cura di), *Iperscene 3*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2017.
- M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001.
- J. BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990.
- C. CASTELLUCCI, R. CASTELLUCCI, C. GUIDI, *Epopèa della Polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001.
- A. CAVARERO, *Corpo in figure*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- J. CLAIR, *Medusa. L'orrido e il sublime nell'arte*, Milano, Leonardo, 1989.
- A. D'ADAMO (a cura di), *Chiedi al tuo corpo. Il percorso coreografico e pedagogico di Adriana Borriello*, Macerata, Ephemeria, 2017 [in corso di stampa].
- ID., C. PIRRI, *Videointervista ad Alessandro Sciarroni*. Parte del progetto Words Breakers, realizzata per Drodesea 2016 – World Breakers. <<https://vimeo.com/177797646>>
- G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Roma, Il Mulino, 1972.
- S. DE MIN (a cura di), *Decapitare la Gorgone*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2016.
- V. DI BERNARDI, *Cosa può la danza*, Roma, Bulzoni, 2012.
- R. ESPOSITO, 'L'impersonale tra persone e cose', *Philosophy Kitchen*, 5, Settembre 2016.
- 'États de corps', *Spirale*, 242, Autunno 2012.
- L. GASPAROTTO, 'La lingua di Atlante. Abbecedario del teatro di Anagor', *Engramma*, 130, ottobre/novembre 2015.
- E. GROSZ, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- D. J. HARAWAY, 'A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century', in *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, London, Routledge, 1991.
- J. LACAN, *Il Seminario XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 2003.
- ID., *Il Seminario XVIII*, Torino, Einaudi, 2010.
- ID., *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Torino, Einaudi, 1978.
- ID., *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955*, Torino, Einaudi, 2006.
- ID., *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976*, Roma, Astrolabio, 2006.
- ID., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
- H. T. LEHMANN, 'On presence', *Culture teatrali*, 21, 2011.
- L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.
- L. MANGO, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2004.
- J. L. NANCY, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001.
- F. QUADRI, *Colloquio con Tadeusz Kantor. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984.



M. RECALCATI, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Cortina, 2012.

J.-P. SARTRE, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Milano, il Saggiatore, 2006.

D. TAYLOR, *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham [u.a., Duke Univ. Press, 2007.

V. VALENTINI, *Mondi, corpi, materie*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

- 
- <sup>1</sup> V. VALENTINI, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, 106.
- <sup>2</sup> G. BARBERIO CORSETTI, R. MOLINARI (a cura di), *L'attore mentale*, Milano, Ubulibri, 1992, p. 27.
- <sup>3</sup> H. T. LEHMANN, 'On Presence', *Culture teatrali*, 21, 2011, p. 20.
- <sup>4</sup> Cfr. F. QUADRI, *Colloquio con Tadeusz Kantor. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 34.
- <sup>5</sup> L. MANGO, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 95.
- <sup>6</sup> Ivi, p. 319.
- <sup>7</sup> J. LACAN, *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976*, Roma, Astrolabio, 2006, p. 146.
- <sup>8</sup> S. DERAÏ, dalle note di regia di *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione*.
- <sup>9</sup> J. LACAN, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955*, Torino, Einaudi, 2006, p. 199.
- <sup>10</sup> J. LACAN, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Torino, Einaudi, 1978, p. 266.
- <sup>11</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Come farsi un corpo senza organi?* [1980], Roma, Castelvecchi, 1996, p. 19.
- <sup>12</sup> E. GROSZ, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 218.
- <sup>13</sup> D. J. HARAWAY, 'Un manifesto per cyborg. Scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo' [1991], in *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- <sup>14</sup> Cfr. J. BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990.
- <sup>15</sup> Siamo sempre nel 2009, l'anno in cui Simone Deraï firma la regia di *Rivelazione*: i due spettacoli sono da intendersi come le ante di una medesima pala d'altare. *Tempesta* riceve la segnalazione speciale Premio Scenario 2009.
- <sup>16</sup> P. PUPPA, 'Intervista sulla Bellezza e sul Male', in S. DE MIN (a cura di), *Decapitare la Gorgone*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2016, p. 28.
- <sup>17</sup> J. LACAN, *Seminario I*, Torino, Einaudi, 1978, p. 213.
- <sup>18</sup> M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001, p. 17.
- <sup>19</sup> M. BERNARD, *Le Corps*, Paris, Encyclopédie Universitaire, 1972, curiosamente tradotto in italiano con il titolo *I riti del corpo: il presente di un'illusione*, Roma, Tattilo Editrice, 1974.
- <sup>20</sup> M. BERNARD, *De la création chorégraphique*.
- <sup>21</sup> Ivi, p. 21.
- <sup>22</sup> Ivi, p. 22.
- <sup>23</sup> Ivi, p. 24.
- <sup>24</sup> Ivi, p. 12.
- <sup>25</sup> V. DI BERNARDI, *Cosa può la danza*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 58.
- <sup>26</sup> Cfr. L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, pp. 61-81.
- <sup>27</sup> A. BORRIELLO, appunti per il programma di sala di *Col Corpo Capisco #1*, per la prima nazionale al Teatro Comandini di Cesena.
- <sup>28</sup> Disegno della scena, suono e regia di Simone Deraï, produzione Anagoor 2008, spettacolo finalista premio EXTRA 2008.
- <sup>29</sup> Leggiamo dalla scheda tecnica della compagnia: «Pavimento non sdruciolevole completamente ricoperto con sabbia – meglio – o terra battuta (distribuiti per creare circa 10 cm di spessore uniforme su tutta l'area di scena). Non ghiaia: il cavallo non è ferrato, secondo la filosofia del Centro Equestre di Prato Verde. Lo spazio scenico è delimitato su tre lati da quintatura nera alla tedesca. Lo spazio scenico è delimitato sul fronte da un diaframma in gobelin trasparente [...]. Sono richieste due quinte nere di dimensioni sufficienti a coprire e chiudere gli eventuali spazi liberi tra il bordo del velario e le pareti laterali. È indispensabile che il fronte sia completamente chiuso per dissuadere il cavallo dalla tentazione di fuoriuscire dalla scena. [...] È importante che durante lo spettacolo sia osservato il massimo silenzio per garantire l'incolumità dell'attrice e del cavallo».



- <sup>30</sup> «Il velo di garza che separa l'azione dal pubblico, oltre a costituire un espediente tecnico per consentire alla cavalla di non essere distratta da presenze estranee, è anche un diaframma ad un tempo materiale e simbolico, che isola la consumazione di un rito iniziatico le cui immagini, a tratti incerte, sfumate, sembrano dimostrare l'impossibilità, o forse l'illiceità, per occhio umano, come pure per le più sofisticate tecniche fotografiche, di coglierne l'essenza segreta». C. FACCHINELLI, \*jeug-, <[www.delteatro.it](http://www.delteatro.it)>, [accessed 07 May 2010].
- <sup>31</sup> Giobbe, 39, 19.
- <sup>32</sup> Cfr. V. VALENTINI, *Mondi, corpi materie*, pp. 129-130.
- <sup>33</sup> J. LACAN, 'Lo stadio dello specchio', in ID., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, p. 88.
- <sup>34</sup> *Katzelmacher / Žabar*, regia di B. Lazić, prodotto dal Teatro Nazionale Serbo. Visto al Volkstheater, Vienna, Festival Serbischer November, Novembre 2015.
- <sup>35</sup> «Lazić mantiene i corpi in continuo movimento tramite azioni ripetitive». Quel 'bodies' nella versione pubblicata è stato trasformato in 'actors'. S. LO GATTO, 'Postcards from Vienna... In a Serbian November', *Conflict Zones Reviews*, 2/12/2015. [www.conflict-zones.reviews/postcards-from-vienna-in-a-serbian-november/](http://www.conflict-zones.reviews/postcards-from-vienna-in-a-serbian-november/).
- <sup>36</sup> In un'intervista curata da Dalila e Chiara Pirri, Sciarroni spiegava il suo interesse al concetto di pratica, dicendo: «Nasce da un ricordo di quando ero piccolo. Mi ricordo che mi piaceva guardare, rimanevo abbastanza ipnotizzato da animali, piccoli insetti che magari vanno tutti nella stessa direzione, come le formiche e pensavo come fanno a sapere dove devono andare, che cosa devono fare, chi glielo ha detto. E quando vedo un gruppo di persone, oggi, che svolgono un'attività assieme, spesso all'unisono, mettendo in campo anche un'abilità o un virtuosismo, all'improvviso mi riconnetto a questo aspetto un pò universale, generale». Cfr. D. D'AMICO, C. PIRRI, 'Videointervista ad Alessandro Sciarroni', parte del progetto Words Breakers, realizzata per Drodesea 2016 – World Breakers. <<https://vimeo.com/177797646>>
- <sup>37</sup> Danza tradizionale bavarese e tirolese, che consiste nella percussione delle mani su parti del corpo e calzature.
- <sup>38</sup> Lo spettacolo è ancora in repertorio e sta continuando a circuitare in tutto il mondo. Dal 2012 in poi il cast è cambiato più volte e ha visto l'avvicinarsi di diversi performer, senza imporre una rilevanza del sesso di appartenenza.
- <sup>39</sup> L'intera trilogia pone, da un punto di vista concettuale, un forte accento sulla decontestualizzazione della pratica. Le tre pratiche scelte vengono deliberatamente sradicate dal loro contesto originario (manifestazione folkloristica, arte di strada e campo sportivo), per essere innestate in un ambiente performativo. Come dichiarato in molte interviste da Alessandro Sciarroni, le idee germinali di quasi tutti i suoi spettacoli derivano da fascinazioni immediate, più che dalla reale esigenza di esprimere un pensiero, un messaggio o un concetto. Per quanto riguarda Folk-s, la scelta dello Schuhplattler proviene originariamente da una fotografia di Sam Taylor-Wood che ritraeva il cantautore Rufus Wainwright in posa in costume tradizionale tirolese in un interno borghese americano. Solo in seguito, durante la fase di creazione, lo spettacolo ha visto emergere altri elementi di significato legati al ragionamento sul passaggio della tradizione e sulla memoria incorporata.
- <sup>40</sup> D. TAYLOR, *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham, Duk University Press, 2007, p. 19, corsivi originali, trad. mia.
- <sup>41</sup> G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Roma, Il Mulino, 1972, p. 241.
- <sup>42</sup> Il goalball è uno sport paraolimpico ideato specificamente per atleti ipovedenti e non vedenti. Alle spalle di ciascuna squadra si trova una porta alta circa un metro e larga quanto il campo. La squadra in attacco lancia la palla con lo scopo di infilarla nella porta avversaria, la squadra in difesa tenta di parare il lancio sdraiandosi per terra in posizione perpendicolare alla porta. Il sistema di gioco, apparentemente semplice, è disciplinato da regole che in Aurora non vengono mai rivelate al pubblico.
- <sup>43</sup> Una sequenza iniziale, musicata dalla regia, in cui i giocatori entrano, gli arbitri tirano a sorte per scegliere il campo e la prima azione di attacco; un movimento ordinato a metà tempo, nel quale le squadre si scambiano le porzioni di campo; cambi luce programmati e un ulteriore inserto musicale che, negando ai giocatori la possibilità di udire i sonagli, genera una brusca interruzione del gioco, che poi riprende normalmente fino alla fine; un quadro musicato finale, a specchio di quello iniziale, nel quale le due squadre si stringono la mano e abbandonano la scena guidate dagli arbitri.
- <sup>44</sup> Un'analisi più approfondita di questo aspetto e di molti altri relativi al processo creativo di Aurora, è contenuta in S. LO GATTO, 'Aurora. Diario di viaggio accanto ad Alessandro Sciarroni', in M. ANTONACI, S. LO GATTO (a cura di), *Iperscene 3*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2017, pp. 185-204.
- <sup>45</sup> R. ESPOSITO, 'L'impersonale tra persone e cose', *Philosophy Kitchen*, 5, settembre 2016, pp. 13-16.
- <sup>46</sup> R. CASTELLUCCI, in C. CASTELLUCCI, R. CASTELLUCCI, C. GUIDI, *Epoepa della Polvere. Il teatro della Societas*



Raffaello Sanzio 1992-1999, Milano, Ubulibri, 2001, p. 277.

<sup>47</sup> Cfr. A. CAVARERO, *Corpo in figure*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 7-13.

<sup>48</sup> Il nome Clitennestra è un composto di κλυτός, 'celebre' (da κλύω, 'intendere', 'udire') e di -μήστρα, masc. μήστρω, nomen agentis da μήδομαι, con significato di 'consigliere', 'ispiratore'. Significherebbe 'celebre consigliera', 'colei che prende decisioni in modo famigerato'.

<sup>49</sup> Scrive Rome Castellucci: «L'arte deve assumere la propria condizione di corruzione, tutta la bellezza dell'arte consiste nella sua corruzione, nella sua consapevolezza di corruzione. La parola vera, nel teatro non ha senso, perché il linguaggio è sempre fuori da me, no c'è aderenza rispetto al mio corpo. È una parola armata di un sistema. La cosa che volevo evidenziare era il contrasto tra il linguaggio retorico e la concretezza e la verità del corpo di un attore» (R. CASTELLUCCI, *Epoepa della polvere*, p. 276).

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Cfr. rispettivamente H. POINCARÉ, *Geometria e caso. Scritti di matematica e fisica*, a cura di C. Bartocci, Torino, Bollati Boringhieri, 1995; *Dizionario della sapienza orientale*, a cura di A. SCHWIBACH, Roma, Ed. Mediterranee, 1991, p. 433; e ZEAMI, *Shikadosho*, cit. in E. BARBA, N. SAVARESE, *L'Arte Segreta dell'Attore*, Lecce, Argo, 1998, pp. 66-67.

<sup>52</sup> ZEAMI, *La Tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard/Unesco, 1985, p. 146.

<sup>53</sup> Cfr. S. FRANGI, 'André Schaeffner, Maurice Merleau-Ponty, Demetrio Stratos. Dialogo a tre voci sul luogo della risonanza', *De Musica*, IX, 2005. <<http://riviste.unimi.it/index.php/demusica>>

<sup>54</sup> Per l'ampiezza del concetto si rimanda al dossier 'États de corps', *Spirale*, 242, Autunno 2012, pp. 31-61, e P. GUISGAND, 'À propos de la notion d'état de corps', in *Pratiques performatives. Body Remix*, a cura di J. Feral, Montréal Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 223-239.

<sup>55</sup> Cfr. A. BORRIELLO, *Chiedi al tuo corpo. Il percorso coreografico e pedagogico di Adriana Borriello*, a cura di A. D'Adamo, Macerata, Ephemeria, 2017, [in corso di stampa].

<sup>56</sup> J.L. NANCY, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001, p. 104.





LETTURE, VISIONI, ASCOLTI



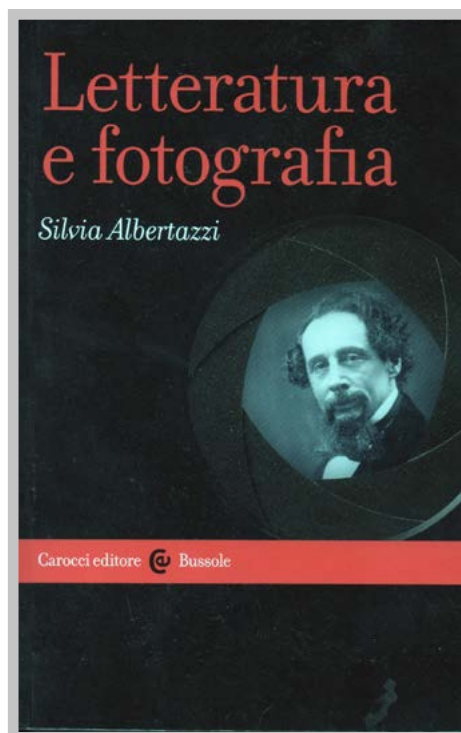
GIULIO IACOLI

*Silvia Albertazzi, Letteratura e fotografia*

L'interesse dell'autrice per la questione al centro del volume, le interconnessioni fra scrittura e, alla lettera, scrittura della luce, si è consolidato nel tempo: procede quantomeno dalla partecipazione a un progetto di ricerca sulla letteratura e le arti, confluito nella curatela, in collaborazione, di *Guardare oltre* (2008), per prendere le forme più distese e organiche di *Il nulla, quasi*, del 2010.<sup>1</sup> In quest'ultima opera (recensita da chi scrive nel fascicolo 9-10 dei «Fogli di Anglistica», del 2011), focalizzata su un sottotema vincolante e nondimeno molto diffuso nella narrativa contemporanea, quello delle foto e degli album di famiglia, spiccava la capacità di rendere conto della fotografia amatoriale, o domestica, come frammento memoriale; traccia documentaria, sì, ma anche, nel suo carattere necessariamente precario e incompleto, indice perturbante di lettura, e finanche mezzo per demistificare, all'interno del racconto, «il costrutto ideologico sotteso all'organizzazione dell'album familiare, l'idealizzazione dell'unità della famiglia e la sua trasformazione in un desiderabile prodotto sociale»: così l'autrice nella ripresa recente del tema, nel volume qui scrutinato (p. 54).

Questo per individuare un plausibile cuore pulsante del libro, la consapevolezza del grado di intimità al quale, in maniera efficace, il trattamento tematico della fotografia riesce a pervenire. In altri luoghi del libro (anticipo qui i contenuti del terzo capitolo, per molti aspetti legato al secondo, da cui abbiamo preso le mosse), come nell'analisi dell'opera di Geoff Dyer, l'autrice snida costanti patemiche, effetti rappresentativi cui dà vita la tecnica narrativa, quasi incorporando angolo prospettico e profondità di visuale propri dell'atto fotografico, restituendo così il senso dell'inquadratura e della 'cesura', mediante una modalità di «re-inquadra[re] il reale» che lo ammantava di «sfumature di nostalgia, distanziandolo dal presente per fissarlo nell'atemporalità dello scatto» (p. 88). Lunghi dall'impilare analisi singolative incapaci di comporsi in una visione d'insieme del contemporaneo, Albertazzi verifica e attiva consonanze: e allora, sempre in questo nucleo composto da scritture dall'intensa riflessione memoriale sul sé, agiscono i nomi di Anita Brookner e [Annie Ernaux](#), quest'ultima convocata anche in un altro punto del testo, ancora nell'ambito del vernacolare-amatoriale, ovvero là dove la scrittrice, nella lucida e implacabile operazione autofinzionale di evocazione e reintegro dei tratti per il *Posto* delle sue origini, della sua prima vita familiare, mette esemplarmente in opera il ruolo primario svolto dalle fotografie nella letteratura autobiografica: «non certo restituire ciò che tempo e distanza hanno cancellato, quanto attestare che qualcuno – qualcosa – è esistito, è stato e ancora si riverbera nel presente» (pp. 53-54).

Può suonare arbitrario, o quantomeno parziale e solo parzialmente giustificabile, da





parte del recensore, insistere così tanto sulla virtualità dis-illusoria delle foto letterarie, sul significato di riduzione delle certezze interpretative che esse portano con sé. E tuttavia è noto come anche classici come *L'altare dei morti* di James o *Cuore di tenebra*, letti a fondamento della tematica narrativa, lavorino sulla disidentificazione, sulla fallacia interpretativa di cui diviene preda il protagonista (pp. 42-44). E ancora il primo capitolo («Scrivere con la luce: gli scrittori di fronte alla fotografia»), nel momento in cui dalle considerazioni storiche su statuto e ruolo della fotografia passa ad analizzare alcune fra le sue teorizzazioni più incisive, da John Berger a Susan Sontag, da Roland Barthes a Philippe Dubois, pare ribadire l'incertezza costitutiva, la natura effimera del segno, quando non i suoi risvolti più inquietanti, come la politica predatoria sottesa al medium, disvelata dalla celebre lettura di Sontag (pp. 28-32).

Le parti restanti, dedicate rispettivamente all'omologia fra le due arti («“I am a camera”: scrittura come fotografia», cui ho fatto brevemente riferimento in precedenza) e a esperimenti e generi della cooperazione iconotestuale («Scrittura come fotografia: libri illustrati e fototesti»), arricchiscono le accezioni del rapporto al quale il libro è dedicato, rintracciando nel primo dei due ultimi capitoli una possibile storia della letteratura angloamericana – e non, se si pensa agli approdi al delicato rapporto con la nuova arte intrapreso da Proust, e alla sopra ricordata *nonfiction* di Ernaux – *sub specie photographica*. Fra i nodi storici più vistosi si segnalano la crucialità del procedimento della camera oscura per la composizione dello *Strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, nonché la confidenza particolare con il medium, testimoniata dalla sua raffigurazione in numerosi ritratti, da parte di Dickens, tale da mostrare, con *Casa desolata*, come la sua narrativa «evolva in senso fotografico, trasformando la scrittura in un sistema di immagini altamente riconoscibili per i lettori e pertanto in grado di attirare e tenere desta la loro attenzione» (p. 77).

L'ultimo capitolo allestisce ancora un percorso diramato e affidabile, fra disegno storico e individuazione tipologica, dalle prime illustrazioni fotografiche all'interno di testi letterari (da *Bruges-la-Morte* alla combinatoria surrealista di *Nadja*) sino a individuare ragioni e diverse conformazioni di *photo-text* e *photo-book*.

In conclusione, giova soffermarsi su un dato che riguarda la testualità specifica di *Letteratura e fotografia*, in relazione a un genere critico, a una precisa collocazione editoriale, la collana “Bussole” dell'editore Carocci, e agli altri testi che la compongono, parimenti curvati sui rapporti interdiscorsivi istituiti dalla letteratura. Pensando a un antecedente come *Letteratura e giornalismo* di Clotilde Bertoni (2009), ad esempio, il libro di Silvia Albertazzi opera una paragonabile problematizzazione di un campo teso fra più saperi, rifuggendo dall'aderire al mero criterio dell'agilità di consultazione, di un'ottimizzazione a fini didattici che giochi su un facile schematismo, o a quello, sul tipo *Que sais-je?*, della tensione a soddisfare per via di conoscenze liofilizzate il lettore curioso. Certo, il libro, nella chiarezza del suo argomentare come nella capacità di sintesi che dispiega, è fruibile anche in questo senso. Ma soprattutto, nella continua mobilità dei suoi piani, nella frequente individuazione di consonanze fra tanti autori di rilievo (e quanti mancano al mio appello! Cortázar, Perec, Auster, Tabucchi, Modiano, Sophie Calle, Foer...), cui ho accennato, è in se stesso un invito al piacere della lettura; a operare connessioni, continuamente, rinvenendo nel lampo, o nel clic, della macchina fotografica la scaturigine di un processo di apprensione della realtà che non avrebbe mai cessato di illuminare, a sua volta, l'immaginazione degli scrittori.



<sup>1</sup> S. ALBERTAZZI, F. AMIGONI (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008; S. ALBERTAZZI, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.



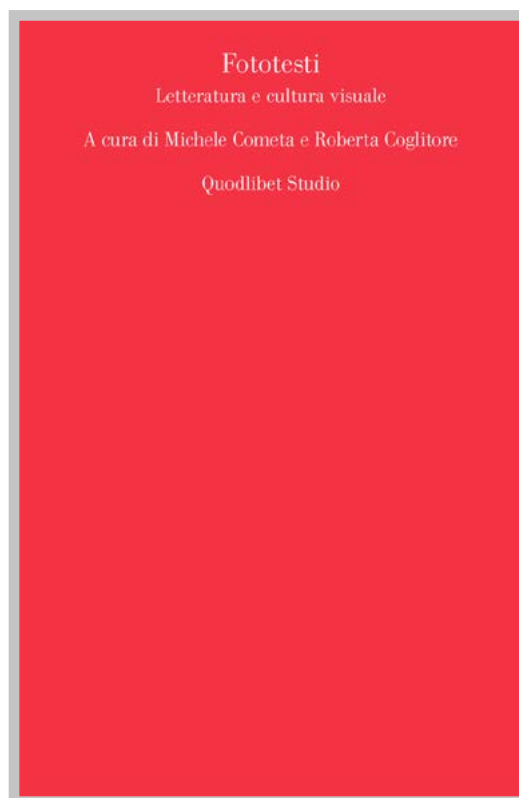


MICHELA PANARELLA

Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*

Il lettore di *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (Quodlibet, 2016) si confronta con questioni sulle quali i *visual studies* riflettono da anni, a partire perlomeno dal pioneristico *Iconotextes* di Alain Montandon (1990), cui il volume è non a caso dedicato: in che modo il Novecento ha rappresentato se stesso nella combinazione intermediale del fototesto? Più in generale, quale concezione ha la società occidentale della rappresentazione? Ma, soprattutto, che funzione reciproca assumono la componente fotografica e la componente verbale una volta che si siano fissate nella materialità del prodotto fototestuale? A tali domande, come affermano i curatori Michele Cometa e Roberta Coglitore, il volume tenta di rispondere nutrendo anche l'«ambizione di cogliere alcuni aspetti delle retoriche, verbali e visuali, che il fototesto inaugura» (p. 8).

Alla premessa seguono nove saggi, corredati da un ricco apparato iconografico, imprescindibile del resto in un'ampia ricognizione volta a indagare le tipologie di forme e retoriche in cui si possono incarnare i fototesti. I primi tre svolgono un ruolo di guida rispetto ai successivi. Nel primo capitolo Valeria Cammarata mostra l'esemplarità dei *trompe l'œil* di Georges Perec e Cuchi White sia in quanto portatori di attitudini sperimentali d'intermedialità che mettono in discussione canoni letterari e artistici pregressi, sia in quanto condensatori di tematiche che si riveleranno fondanti per una definizione del fototesto: ricostruzione memoriale, riflessione su soggetto e autobiografia, relazione immagine/verbo e rappresentazione/illusorietà. Se Roberta Coglitore si concentra sulla necessità di un «nuovo patto foto-autobiografico» affrontando la narrazione fototestuale del sé, *Forme retoriche del fototesto* di Michele Cometa viene a costituire il fulcro teorico del volume, nonché il punto di arrivo di numerosi studi condotti dall'autore sui dispositivi della visione, tra i quali quello sulla collaborazione col dedicatario Montandon, dal titolo *Vedere. Lo sguardo di E. T. A. Hoffmann* (2009). In particolare, lo studioso si focalizza sulle tre retoriche principali dei fototesti. Dato che la fruizione possiede una complessità maggiore della semplice lettura, anzitutto bisognerà individuare quelle che sono definibili come retoriche dello sguardo; in secondo luogo, per la centralità del supporto mediale, sarà opportuno distinguere alcune retoriche del *layout*, per poi, in ultima istanza, concentrarsi su quelle dei *parerga*, proprio in virtù della compresenza tra «integrazioni testuali





dell'immagine e integrazioni visuali al testo» (p. 78). Col procedere dell'indagine, Cometa offre un quadro dettagliato delle forme in cui è possibile rinvenire i fototesti e analizza le modalità mediatiche nel loro relazionarsi.

In linea con i capitoli precedenti, il volume traccia poi attraverso sei *case studies* un percorso in cui le tappe storiche si intersecano con i fenomeni sociali e artistici che hanno segnato il secolo breve: dall'analisi del reportage *Sia lode agli uomini di fama* di James Agee e Walker Evans, trattato da Emanuele Crescimanno al fine di ricondurre il genere alle costanti fototestuali, alla rivendicazione dell'autonomia narrativa dell'immagine in *Un settimo uomo* di John Berger e Jean Mohr, indagata da Valentina Mignano, dal problematico rapporto tra verità storica e alterazione rappresentativa nella rivista sovietica *SSSR na strojke* analizzato da Gian Piero Piretto al ruolo rivestito nella narrazione della propria identità dalle immagini familiari nel *Nuovo romanzo di figure* di Lalla Romano, oggetto del capitolo di Novella Primo. Chiudono la rassegna dei «“classici” della fototestualità» (p. 8) la rivalutazione della prospettiva iconotestuale nelle opere di Vittorini, Pasolini e Sciascia operata da Maria Rizzarelli, che riaccende i riflettori sul sottovalutato aspetto figurativo di molta della produzione letteraria canonica, e il lavoro di Francesca Tucci sull'«arte di leggere le immagini» (p. 228) che *l'Abicì della guerra* di Bertolt Brecht intende insegnare.

È lecito chiedersi, in conclusione, se e in che modo il volume si dimostri all'altezza delle ambizioni enunciate dai curatori nella premessa. Il volume offre un campionario necessariamente parziale rispetto a una ricerca sistematica sul fenomeno complessivo dei fototesti ma riesce pienamente nell'obiettivo di mettere in luce alcuni decisivi aspetti delle retoriche verbo-visuali delle forme fototestuali e, pertanto, di conferire autonomia e riconoscibilità a un ambito culturale che altrimenti rischierebbe di rimanere confinato in una sfuggente dimensione ibrida.

CORINNE PONTILLO

L. Gasparini, A. Ferraboschi, *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*

Nell'ambito del festival Fotografia Europea di Reggio Emilia, dedicato a *Mappe del tempo. Memoria, archivi, futuro*, si è conclusa di recente la mostra curata da Laura Gasparini e da Alberto Ferraboschi *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità* (Palazzo Magnani, 5 maggio – 9 luglio 2017). Edito per Einaudi nel 1955, *Un paese* accoglie l'affascinante connubio tra la poetica neorealista,



magistralmente incarnata da Cesare Zavattini, e il rigoroso realismo del fotografo americano Paul Strand, rivestendo un ruolo di primo piano nella storia del fototesto italiano. Chiunque recuperi dalla memoria o legga le oramai rare pagine del volume può vedere come le parole e le immagini in esso contenute sembrano germinare da una comune intenzione, quella di ritrarre la storia e la vita della civiltà contadina a partire da un punto di osservazione privilegiato, Luzzara, piccola città della Bassa padana e paese natale di Zavattini. Sulla conformazione del territorio e sull'economia di Luzzara, sui mestieri e sulle abitudini dei suoi abitanti, si soffermano i testi elaborati da Zavattini, che sotto forma di intervista fungono da corredo verbale alle raffinate fotografie di Paul Strand.

A distanza di più di sessant'anni dalla prima pubblicazione del volume, la mostra ospitata al Palazzo Magnani di Reggio Emilia torna a far vivere quelle immagini, frammenti esemplificativi di una ricerca sui luoghi e sui volti che, complici le impassibili pose e l'estrema cura formale delle fotografie, tende alla rivelazione di un rapporto simbiotico tra l'individuo e l'ambiente di appartenenza. Ad essere esposti non sono soltanto gli scatti di Paul Strand, ma anche quelli della moglie Hazel Kingsbury, che nella prima metà degli anni Cinquanta, durante le fasi di realizzazione del progetto su Luzzara, segue il marito riprendendo a sua volta paesaggi, oggetti, figure umane che rispetto al rigore con cui Strand guarda ai suoi soggetti, restituiscono un'immagine più informale della realtà luzzarese. La celebre fotografia della famiglia Lusetti, riprodotta anche nella copertina del volume einaudiano, può rappresentare un valido esempio dell'eterogeneità dei due sguardi: sul *recto*, la ricercata geometria e l'austerità delle espressioni visibili nella fotografia di Strand; sul lato opposto, la sorridente spontaneità dello scatto di Hazel.

La scansione delle fotografie esposte in mostra è stata ripresa anche nel relativo catalogo (Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017). Oltre alla riproduzione delle immagini, poste nella seconda metà del volume, esso include una serie di saggi critici di notevole



interesse e utilità per lo studio di *Un Paese*. Attraverso i contributi dei curatori Laura Gasparini e Alberto Ferraboschi, ma anche di Virgilio Tosi, che mediò il contatto tra Strand e Zavattini, di Guido Conti, Gualtiero De Santi, Valentina Fortichiari emergono i tasselli di una storia – e di una preistoria – editoriale attenta alla ricostruzione dei diversi aspetti coinvolti, dal primo incontro tra Strand e Zavattini nel 1949 al Congresso Internazionale di Cinematografia di Perugia e dall'idea di Zavattini di includere il volume nella collana einaudiana *Italia mia* – precedentemente pensata dal regista come un documentario – fino ai soggiorni di Strand a Luzzara e alla ricezione critica dell'opera. Una menzione separata merita il saggio di Elizabeth Shannon, che analizzando la sovracopertina di *Un paese* e prendendo in esame le soluzioni grafiche e tipografiche, pone l'accento su una categoria non trascurabile nella comprensione del significato di un fototesto, il *layout*, momento di immediata visibilità dell'interazione tra testo verbale e apparato illustrativo.

A riprova della rilevanza dell'operazione di Strand e Zavattini e del suo valore 'archetipico' rispetto al lavoro delle generazioni successive, sia la mostra che il catalogo hanno approfondito la documentazione intorno al percorso di *Un Paese* rendendo fruibili, sulla base di un arco cronologico che supera l'edizione einaudiana dell'ope-



ra e arriva fino ai nostri giorni, anche le esperienze di coloro che hanno preso a modello il volume di Zavattini e del fotografo americano e ne sono rimasti influenzati. Insieme alle immagini dei coniugi Strand, dunque, sono presentati e riprodotti gli scatti di affermati fotografi, tra i quali Gianni Berengo Gardin, che in collaborazione con Zavattini ritorna nei luoghi visitati da Strand e recupera le tracce di quell'esperimento in *Un paese vent'anni dopo* (1976), di Luigi Ghirri, più volte attratto dalla realtà di Luzzara, di Stephen Shore, che all'inizio degli anni Novanta ha tratto ispirazione dall'equilibrio tra modernità e tradizione rinvenibile nella provincia di Reggio Emilia. A confronto con la decisione di Strand dei primi anni Cinquanta di eliminare dalle proprie fotografie tutti i simboli di un'incipiente contemporaneità, sono proprio le parole di Shore, riportate nel catalogo (p. 79), a dare il senso del mutare dei tempi e degli sguardi: «Sono tornato in un posto dove alcune cose non sono mai cambiate. Però a lato di quell'edificio, di quel bar, c'è un dettaglio nuovo che dà il senso della modernità. E questo dialogo tra le cose che non cambiano mai e le cose che cambiano e ci raccontano del tempo mi ha fatto scattare la chiave di lettura per realizzare Luzzara».

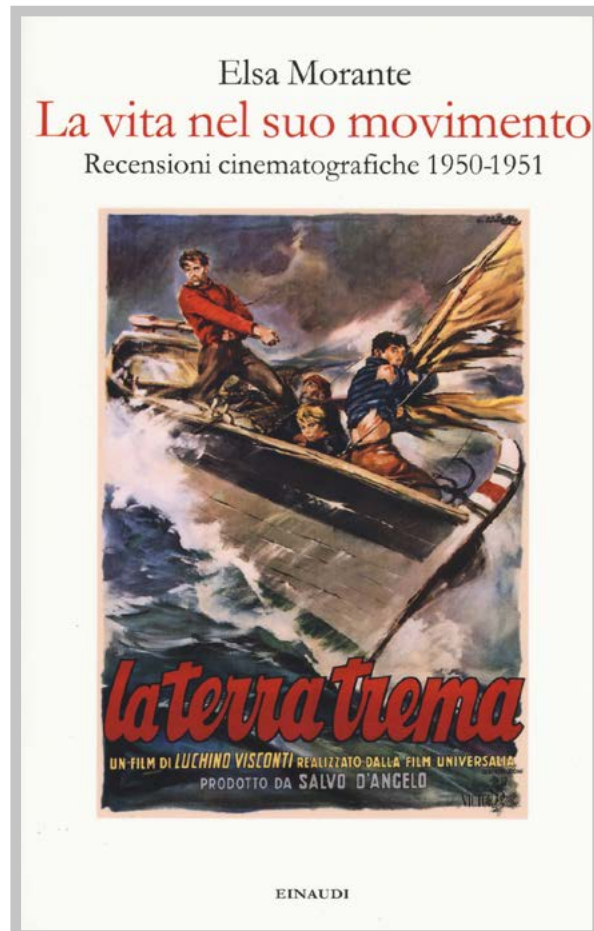


ELENA PORCIANI

*Elsa Morante, La vita nel suo movimento.  
Recensioni cinematografiche 1950-1951*

Sono state finalmente pubblicate con il titolo *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951* (a cura di Goffredo Fofi, Einaudi, Torino, 2017) le quarantasei schede dattiloscritte che compongono il corpus di *Cinema. Cronache di Elsa Morante* conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Significativi brani della rubrica radiofonica, bruscamente interrottasi dopo alcune indebite ingerenze dei vertici RAI, erano già stati trascritti da Marco Bardini in *Elsa Morante e il cinema* (ETS 2014, [recensito](#) sul n. 4 di «Arabeschi»), ma poter disporre di una versione a stampa che raccoglie i testi nella loro integrità appare cosa preziosa e utile, oltre che l'ennesima prova, se ce ne fosse ancora bisogno, di quanto sia necessaria una completa e affidabile edizione degli articoli, degli interventi e delle interviste di Morante, oltre che delle inedite pagine inedite d'argomento letterario, culturale e politico, per rendere giustizia al senso e al valore della sua attività intellettuale.

Le schede, ordinate secondo la successione a suo tempo stabilita da Bardini, a dimostrazione in questo caso di una proficua per quanto parziale accoglienza da parte dell'editoria del lavoro degli studiosi, sono accompagnate da una generosa introduzione di Goffredo Fofi e da altri materiali di argomento cinematografico – vari dei quali in realtà, sempre grazie all'acribia filologica di Bardini, già noti: una recensione della *Terra Trema* di Visconti, che, pur non facendo parte del corpus, è stato in esso incluso, invero indebitamente, come quarantasettesima scheda; altri tre interventi a sostegno di questo film, di cui uno pubblicato: la lettera *Proiezioni clandestine* firmata insieme ad Alvaro, C. Levi, Moravia, Morra, Scialoja e apparsa sul «Mondo» il 20 maggio 1950; la lettera di dimissioni pubblicata il 1° dicembre 1951 anch'essa sulla rivista di Pannunzio; un delizioso profilo di Massimo Girotti per il volume collettaneo *Volti di attore* del 1952; uno scritto sul neorealismo che, per il punto di vista retrospettivo e il tono lukácsiano, sembra dei pieni anni Cinquanta; e alcuni pezzi più tardi come una duplice bozza dei primi anni Sessanta di uno scritto sulla propria concezione del cinema, una bozza lacunosa di un intervento sulla *Ricotta* di Pasolini, una bozza delle risposte a un questionario del 1964 e l'intervista





compresa, nel medesimo anno, nel volume di Massimo D'Avack, *Cinema e letteratura*.

Appare opportuna, in sede critica, una più robusta contestualizzazione delle schede: all'interno non solo del rapporto fra letteratura e cinema di quel periodo, ma anche della stessa parabola autoriale di Morante. Un primo passo in tal senso sarebbe il recupero del titolo originale della rubrica, meno suggestivo di quello apocrifo tratto da uno dei testi sulla *Terra trema*, ma che meglio riesce a cogliere il tono della scrittura, accostabile, nell'uso della prima persona plurale e nel tratto umoristico, ai coevi articoli del «Mondo» e a quelli usciti su «Oggi» fra il 1939 e il 1941 a firma Antonio Carrera. In particolare, che Morante pensasse a delle cronache invece che a delle semplici recensioni da un lato giustifica la condiscendenza mondana con cui mette in scena le proprie avventure di spettatrice negli affollati cinematografi romani, dall'altro alleggerisce – anche in vista della destinazione radiofonica – la critica a un'industria culturale di cui si presentano le derive populistiche di crasso intrattenimento. Più volte, non a caso, leggiamo delle volgari risate degli spettatori di fronte a film dai facili effetti comici e dall'utilizzo reiterato e degradato di attori pur valenti, *in primis* Totò, film che all'autrice, non senza punte di snobistica intransigenza, appaiono ben distanti dal ruolo di educazione alla cultura che, affidato non alla propaganda bensì alla poesia, l'arte del cinema dovrebbe possedere. Peraltro, il termine 'poesia', assai ricorrente nelle schede, testimonia, oltre che forse di un qualche residuo crociano, di un approccio al cinema sostanzialmente letterario e, in ciò, poco focalizzato sulle osservazioni tecnico-formali, sebbene, come suggeriscono i rilievi sullo sviluppo del colore e sul suo utilizzo da parte di Powell e Pressburger in *Duello a Berlino*, Morante non manchi di sensibilità visuale. Il valore di un film, tuttavia, è riconosciuto in primo luogo nel soddisfare o meno un parametro valutativo *super artes* che si fonda su una sottile equivalenza di etica ed estetica e che circa dieci anni più tardi sarà sintetizzato in un'asserzione come la seguente: «Ai films, come ai libri, come alla pittura, come a ogni altra espressione umana, io chiedo la realtà, e cioè un impegno assoluto e disinteressato verso la vita» (p. 116).

In una simile cornice di lungo corso emergono alcune costanti di giudizio e opinione che coerentemente definiscono predilezioni e ripugnanze. In primo luogo, si riscontra una scarsa simpatia per il cinema neorealista, di cui impietosamente si annotano le derive verso il dialettismo e il provincialismo; persino sulla rappresentazione del popolo romano in *Ladri di biciclette* l'autrice ha qualche perplessità. Dopodiché, è dato costante che essa detesti non solo il cinema commerciale di bassa lega, ma anche generi – a suo avviso – dal fiato corto come i gialli, paragonati a «un passatempo alla buona, appartenente alla famiglia di passatempi» come la canasta o le parole incrociate (p. 86), e le commedie sentimentali, di cui si prende gioco, come nel caso dei dubbi d'amore della protagonista di *L'uomo, questo dominatore*: «Se tutte le donne andassero soggette a crisi di questo genere, il giorno che, Dio non voglia, il loro marito venisse investito da un autocarro, esse si innamorerrebbero dell'autocarro» (p. 23). Più tollerante Morante si mostra invece verso i western, che meglio compartecipano di quell'universo del *romance* legato alla sua tipica – donchisottesca – formazione di compromesso tra romanzesco e realistico; di qui l'apprezzamento anche per il fiabesco tradotto cinematograficamente, come in *Cenerentola* di Disney e *Miracolo a Milano* di De Sica. Interessante poi, soprattutto alla luce della pressoché contemporanea tipologia dei personaggi letterari apparsa sul «Mondo», la teoria dei tre tipi di attori, suddivisi fra i poliedrici in grado di mutare ogni sera personaggio, i monotoni che interpretano sempre, pur eccellentemente, come Chaplin e Eduardo, lo stesso personaggio, e i declamatori, ossia gli sprovvisti di talento, di cui, è detto con affi-



lata perfidia, abbonda il cinema italiano. Si deve supporre, pertanto, che sia in questa tendenza alla tripartizione che troverà posto a breve il ritratto di Girotti, evidentemente un poliedrico in attesa di una piena attuazione delle sue potenzialità recitative: «Che nome avrà questo personaggio? Aldolfo? Werther? Antonio? Amleto?» (p. 130).

Di fronte a questa 'passione cinematografica nel suo movimento' tanto di più dispiace l'amaro e brusco epilogo delle dimissioni del novembre 1951, causate dall'ingerenza dei dirigenti RAI a proposito di *Senza bandiera* di Lionello De Felice, che Morante ebbe il torto di non elogiare proporzionalmente alle aspettative dei compiacenti organi di potere. La lettera di rinuncia all'incarico fu pubblicata sul «Mondo» e, riletta oggi, a più di sessantacinque anni di distanza, costituisce un esempio di onestà intellettuale da cui una volta di più si ricava un desolato rimpianto per tutte le occasioni che in Italia si sono perdute di una proficua comunicazione tra cultura e società.

CARLO FELICE

**Victor Stoichita, *Effetto Sherlock. Una storia dello sguardo da Manet a Hitchcock***

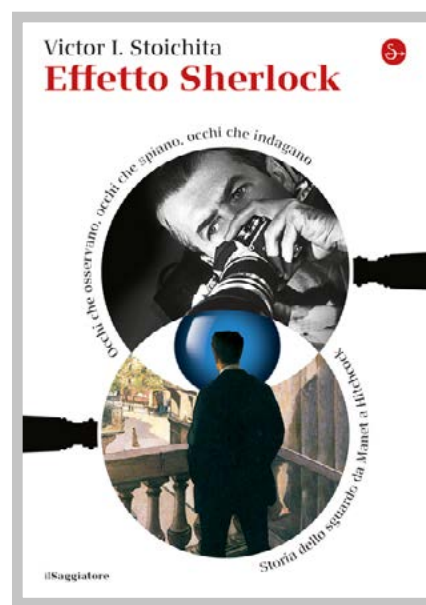
La presenza di alcuni pittori indipendenti nello studio fotografico di Nadar nel 1874 a Parigi inaugura una nuova storia dello sguardo. In quella stessa occasione monsieur Manet presenta al Salon ufficiale *La ferrovia*, cercando più un dialogo con la tradizione che uno scontro accademico. Quest'opera tanto chiacchierata apre il saggio-racconto di Victor Stoichita, *Effetto Sherlock* (il Saggiatore, 2017).

Quello che il critico rumeno presenta nelle duecento-quarantatré pagine del suo ultimo lavoro è in parte suggerito dal sottotitolo all'edizione italiana: *Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano*.

La copertina ospita un'enigmatica elaborazione grafica: una lente d'ingrandimento quasi sovrapposta a un'altra contiene il teleobiettivo del voyeur Jeff che dalla *finestra sul cortile* di Hitchcock (1954-55) è intento a spiare un 'uomo alla finestra', affacciato da una pittura di Caillebotte (1875). Questo incontro/scontro produce la sagoma di un terzo occhio che sembra spiarcì, interrogare l'osservatore. L'invito dell'autore è chiaro: ci suggerisce di dare uno sguardo. Con stile impeccabile, con rigore logico e leggerezza immaginativa, Stoichita ci aiuta a indossare i panni dell'investigatore di immagini, accompagnandoci verso *una storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*.

Nel quadro *La ferrovia* (1872-73) accade che non ci sia nessuna ferrovia. La cancellata nera elimina la possibilità della bambina (e la nostra) di scorgerne un solo frammento. L'opera sembra essere la cronaca di un oggetto fantasma che ci interroga sul possibile senso nascosto. Dialogando con la tradizione pittorica europea Stoichita trova nuove disquisizioni semantiche per indagare sull'accaduto. Profila sin da subito un leitmotiv che accompagna l'intero saggio: «lo sguardo ostacolato». Partendo dalla *ferrovia* di Manet, lo ritrova già nella pittura medievale, disegnando così, è il caso di dirlo, una strada ferrata che attraversa la tradizione del Seicento per giungere al cinema degli anni Sessanta. In questa lettura di viaggio, finestrini d'immagini della storia dell'arte e del cinema scorrono come paesaggi, sempre vari e contrastanti, accomunati dallo stesso tragitto semantico. Muovendosi dalle «figure-filtro» che nelle pitture impressioniste imitano la direzione dei nostri occhi, ostacolandola, Stoichita analizza un «sistema di filtri» (tende, umidità, alberi, e persone) che costringono a un continuo e frustrante «esercizio intellettuale della rivelazione». Il visibile non è più rassicurante: ostacolato perché opaco, singolare perché soggettivo, perde il punto di vista centrale e guarda da un'altra 'prospettiva'.

Dalla pittura impressionista alla pellicola impressionata il passo è breve. Zola fotografa una *Veduta di Parigi*







attraverso la torre Eiffel (1900) che cita *L'uomo sul ponte d'Europa* di Caillebotte (1876-77), segno questo che la nuova percezione visiva è motivo di riflessione anche per la fotografia, non più relegata al ricordo dei defunti o al furto dell'anima. La finestra è ancora il tema trainante ed è adesso quella dell'appartamento del fotoreporter hitchcockiano Jeff. Immobilizzato per un infortunio, spia con un teleobiettivo la vita dei suoi ignari vicini alla ricerca di un omicidio, lasciando che le immagini in movimento, mai interrotte dallo scatto fotografico, scorrono davanti a sé alludendo a un film. La pellicola è l'omaggio alla pittura di Magritte, agli scorci di vita moderna di Hopper e ricorda le illustrazioni che Paget affianca alle parole di Sherlock Holmes. Per Stoichita si tratta di un'allegoria dello sguardo che si nutre della «pulsione scopica, del fascino e delle trappole del piacere ottico».

Un altro fotografo, voyeur e detective, è al centro del racconto visivo di *Blow Up* (1966) di Michelangelo Antonioni. Thomas, attraverso una serie di frenetici scatti, crede di scoprire un omicidio. Quando decide di usare una lente e il suo dito come protesi dello sguardo, Stoichita chiama in causa quel Tommaso caravaggesco che sotto suggerimento di Cartesio (*L'uomo*, 1648) controlla la vista, accertandola col tatto meno ingannevole. Al fotografo non resta che l'ingrandimento per acciuffare l'indizio mancante che più si fa vicino, più si sgrana nel tessuto fotografico, lasciando emergere lo spettro incerto di una possibile pistola. *Blow Up* diventa per lo storico un'illustrazione artistica del «principio d'indeterminazione» di Heisenberg, perché l'immagine non ci permette mai di farsi penetrare per svelarne i segreti e si nega come fenomeno per la presenza stessa dell'osservatore.

Il nostro sguardo si nutre allora di fallimenti e immaginazioni che ereditiamo dai limiti della rappresentazione e dell'interpretazione. Tuttavia non possiamo esimerci dal desiderio di 'guardare' per leggere un senso, trovare una profondità, fosse semplicemente perché, come dice Stella l'infermiera di Jeff, ormai «siamo diventati una razza di guardoni».



MARCO DALLA GASSA

*Lyda Borelli primadonna del Novecento, a cura di M.I. Biggi*

## 1. «Prima la donna»

Ella ci ha rivelato una poesia che ignoravamo – la poesia delle vesti – ella ci è apparsa come il prodotto tragico e vittorioso di un secolare lavoro di selezione e di raffinamento, ella è insomma la nostra modernità, la donna del nostro tempo.

Entriamo subito nel cuore della recensione: la mostra *Lyda Borelli primadonna del Novecento*, attualmente in corso presso la Galleria di Palazzo Cini a Venezia (chiuderà i battenti tra pochissimo, il 15 novembre), merita di essere visitata perché ci restituisce il profilo di una donna e di una artista del «nostro tempo», che non è solo quello dei primi anni Dieci del secolo scorso, secondo quanto ricorda Mario Carli nella citazione in esergo tratta da una dedica presente nel romanzo *Retrosceca* del 1915, ma è anche quello del nostro presente, ovvero degli anni Dieci del nuovo secolo. Certo l'immagine e la fama di Lyda Borelli sono indissolubilmente legate all'Italia che si preparava e poi affrontava la Grande Guerra, che era attraversata da sussulti modernisti e iniziava a conoscere grandi trasformazioni negli stili di vita, nell'organizzazione urbana, nelle manifestazioni artistiche. Si tratta tuttavia di aspetti che altre mostre e altri libri si sono già presi il compito di rammentare in precedenti circostanze.

Il merito della personale curata da Maria Ida Biggi, e fortemente voluta dall'Istituto per il Teatro e per il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini, è invece quello di aver cercato di compiere un passo in avanti, valorizzando gli aspetti della vita dell'attrice spezzina che parlano anche agli spettatori e alle spettatrici di oggi. Già conoscevamo Borelli per essere stata la più celebre Salomè dei palcoscenici italiani e, forse ancor di più, per essere stata, con Francesca Bertini ed Eleonora Duse, una delle più famose dive del cinema muto internazionale; l'allestimento della Galleria di Palazzo Cini ci restituisce



Lyda Borelli in *Salomè*, 1910 circa, Fotografia Varischi e Artico, SIAE - Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, Roma

invece una donna a tutto tondo, dove accanto a preziosi materiali dell'epoca che ne documentano il successo professionale (stampe, locandine, recensioni, fotografie di scena) ne emergono altri, altrettanto eterogenei (quadri, costumi, fotografie, vetrini, sculture e molto altro), che esaltano invece la sua straordinaria consapevolezza, contemporanea ap-



punto, nei modi di essere e di apparire, nelle condotte sociali da adottare e nelle passioni da coltivare, fuori e dentro i teatri di posa o i palcoscenici teatrali.

In tale direzione il sottotitolo dell'esibizione appare particolarmente appropriato per la stratificazione di senso che offre il termine «primadonna», specie se associato al profilo di Borelli: «primadonna» in quanto prim'attrice di diverse compagnie teatrali (in modo particolare per la *Drammatica Compagnia Sociale* di Virgilio Talli, per la *Compagnia Italiana Gandusio-Borelli-Piperno*, per la *Compagnia Ruggero Ruggeri* e infine per la *Fert* diretta da Ermete Novelli); «primadonna» in quanto capace di attirare l'attenzione su di sé per voluttà, «capricci» o abilità nel conquistare uomini (si vedano a tal proposito i ruoli di *femme fatale* interpretati al cinema in film come *La donna nuda*, 1914, *Fior di male*, 1914, *Malombra*, 1917, tutti firmati da Carmine Gallone o *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, anch'esso del 1917); «primadonna» soprattutto nel senso di «prima la donna», secondo un'accezione che antepone all'artista e alla professionista, all'interprete e all'attrice, la sensibilità e la presenza del femminile, anticipando caratteri culturali e identitari che ora non esiteremmo a definire «femministi».

## 2. Volevo i pantaloni

La mia persona ha un po' corso il pericolo della Pianella dannunziana: morire artisticamente sotto una metaforica pioggia di rose. Ma io ho sempre tentato di sottrarmi a questa morte profumata che ha cercato di sedurmi con una *réclame* smodata alle mie *toilettes* e con una sottile e talvolta impertinente fisiologia dei miei connotati fisici. La mia modestia può giungere sino alla protesta, non sino alla smentita. Ma questa protesta io l'ho sempre che ho potuto affidata all'arte che amo, alla quale dedico ogni mia forza, ogni mio studio, ogni energia della volontà e dell'ingegno. E credo ormai di aver persuaso la gente di buona fede che per me il teatro è una fonte di gioia spirituale, di ardua identità creativa e non una vetrina.

Si diceva che la mostra su Lyda Borelli ci consegna il profilo di una donna complessa, sfaccettata, risoluta. La citazione tratta da *L'arte muta* – più precisamente dal primo numero del 1916 ora ristampato tra i documenti di lettura del volume *Le dive italiane del cinema muto* scritto da Cristina Jandelli per L'epos Editore – basterebbe da sola a confermare quest'impressione. Al netto della retorica che richiede qualsiasi pubblica rappresentazione del sé, le parole scritte in prima persona dall'attrice colgono un atteggiamento di pervicace consapevolezza e una prontezza di spirito inedita per il suo tempo, tali da consentirle di non lasciarsi incasellare in ruoli codificati. D'altronde, se non può essere definita ancora una «società dello spettacolo» nel senso di Debord, l'Italia a cavallo tra gli anni Zero e i Dieci del Novecento è già capace di attivare alcuni meccanismi intermediali che tendono a «sovraesporre» l'immagine di artisti e letterati come Duse, D'Annunzio e la stessa Borelli, rendendo difficile conciliare l'iconografia divistica pubblica con la vita e i desideri del privato. Da questo punto di vista Lyda pare però muoversi con sorprendente equilibrio in un panorama artistico e intellettuale del quale si sente sì partecipe e integrata, ma anche distante o meglio sufficientemente libera per violarne regole e attese sociali, almeno fino al suo prematuro addio delle scene all'indomani del matrimonio con Vittorio Cini.

Il percorso espositivo veneziano conferma quanto vado dicendo, mettendo in contatto

il visitatore con una Borelli che carteggia con alcuni illustri esponenti della cultura dell'epoca (tra cui ricordo almeno Roberto Bracco, Gabriele D'Annunzio, Fausto Maria Martini, Ada Negri, Enrico Prampolini, Marco Praga, Matilde Serao, Renato Simoni, Arturo Toscanini) oppure con una Borelli che diviene oggetto di ammirazione tanto per artisti «futuristi» come Boccioni quanto per altri «decadenti» come Gozzano, incarnando così sia la promessa di cambiamento del modernismo, sia la piacevole nostalgia del crepuscolarismo; o ancora con una Borelli icona di stile, ma anche *brand* da apporre su piccoli oggetti di poco conto come francobolli, caricature e carte da gioco; e *dulcis in fundo* con una Borelli che abbandona appena può le quattro mura dei teatri o degli *studios* per godere dell'ebbrezza della velocità (era appassionata di automobili e persino di traversate aeree) o per sperimentarsi fotografa amatoriale, in particolare durante le sue lunghe tournée all'estero.

Tuttavia, se dovessimo scegliere un solo tipo di documento presentato a Palazzo Cini capace di restituire questa ricchezza polisemantica incarnata da Borelli, probabilmente bisognerebbe individuarlo nella serie di ritratti che il fotografo Mario Nunes Vais dedica all'attrice nel corso degli anni Dieci e in particolare nelle stampe che la immortalano mentre indossa la prima forma di pantalone femminile, la *jupe-culotte*. Come sa chi si occupa di storia del costume, le gonne-pantalone introdotte prima in Francia a inizio secolo (ne parla Benjamin nei suoi *Passages* dedicati alla moda parigina), poi in Italia qualche anno dopo, destarono grande scalpore nell'opinione pubblica. Borelli li indossa fuori dalle scene, in momenti mondani o durante servizi fotografici, sollevando un vespaio di polemiche, persino in alcuni articoli comparsi nelle prime pagine dei quotidiani nazionali. E tuttavia, la scelta di vestire abiti così inusuali suggerisce non solo la capacità della «primadonna» di andare controcorrente o di cercare di imporre un proprio stile di abbigliamento trasgressivo, ma anche la volontà di muoversi con maggior agio dentro il proprio tempo, senza costringersi in pesanti farfelli e nei sette veli di una iconografia femminile tradizionale.



Lyda Borelli con la *jupe-culotte*, 1911 circa. Fotografia di Mario Nunes Vais. ICCD-GFN, Archivio Nunes Vais, Roma

### 3. «Mai in ombra»

Attraverso un caso esemplare [quello di Lyda Borelli, *ndr*] vorrei mettere in luce quanto l'immagine della diva del cinema italiano degli anni Dieci del Novecento debba non solo al teatro, ma anche alla pittura e alla fotografia. Un caso d'intertestualità,



anzi d'*intervisualità*, il termine lanciato dallo storico dell'arte Nicholas Mirzoeff, considerato uno dei principali esponenti del nuovo terreno di studio dei Visual Culture Studies.

Qualche anno fa Ivo Blom, in un saggio intitolato eloquentemente *Lyda Borelli e la nascita del glamour. Dal teatro, via pittura e fotografia, al cinema*, offriva la migliore chiave di lettura per interpretare e apprezzare (anche) la mostra veneziana.

{dallagassa\_borelli\_r\_fig3} *Nello studio del pittore*. Lyda Borelli con il costume di scena di *Salomè* nello studio del pittore Cesare Tallone, 1911. Foto di Emilio Sommariva, SIAE - Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, Roma}

Partendo dal cortocircuito di senso che si creava in una fotografia intitolata *Nello studio del pittore* e firmata da Emilio Sommariva, Bloom evidenziava come la fama di una diva del teatro e del cinema dipendesse non solo dalla propria bravura o dall'eccellenza raggiunta in una particolare arte, ma anche da una capacità di presidiare, capillarmente, tutti i sistemi espressivi e i dispositivi mediali a disposizione, producendo discorsività diffusa all'interno di un'efficace ed ampia rete intertestuale e 'intervisuale'.

Nel lavoro di Sommariva convivono e si arricchiscono vicendevolmente diversi modi di rappresentazione: fotografia, pittura, letteratura e, ovviamente, teatro e cinema. Lo scatto, ambientato nello studio di Cesare Tallone, immortalava infatti la seguente situazione: sulla destra vediamo il pittore mentre conclude il ritratto di una donna collocata al centro dell'immagine, nella medesima posa del quadro, fasciata da un vestito sfarzoso e collocata sopra un piedistallo; sulla sinistra ci sono altri due quadri, sempre firmati da Tallone, il primo che ritrae Lina Cavalieri, considerata in quel periodo la donna più bella del mondo, e il secondo che ritrae Ettore Baldini, co-fondatore della casa editrice Baldini & Castoldi. Naturalmente la donna dipinta da Tallone e due volte catturata dalla foto di Sommariva è Lyda Borelli, a quel tempo – siamo nel 1911 – già tra le più note attrici teatrali italiane.

Senza aver lo spazio per ripercorrere l'esaustivo studio di Blom, né i saggi altrettanto puntuali presenti nel catalogo della mostra, a cura di Maria Ida Biggi e Marianna Zannoni, a cui rimando per ulteriori approfondimenti, mi limito a confermare che la fotografia appena descritta rende emblematica l' 'intervisualità' di Borelli per il semplice fatto che l'attrice è contemporaneamente protagonista della fotografia di Sommariva, del dipinto di Tallone, nonché della «vita vera» (perché situata in carne ed ossa e su un piedistallo nello studio dello stesso pittore), in una moltiplicazione della sua immagine divistica che fa il paio con la sua capacità di essere primadonna nel teatro, nel cinema e nei giornali. In altre parole, tutti i sistemi espressivi qui convocati (letteratura, fotografia, cinema, teatro, pittura, scultura, moda, arti applicate) partecipano, come in una danza di matissiana memoria, a un circolo di discorsi e di immaginari che vedono al centro la figura della nostra eroina. Parafrasando altrimenti, si potrebbe dire che Borelli si accorge di essere o diventare agli occhi del mondo uno dei primi personaggi a dover gestire una stratificazione



*Nello studio del pittore*. Lyda Borelli con il costume di scena di *Salomè* nello studio del pittore Cesare Tallone, 1911. Foto di Emilio Sommariva, SIAE - Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, Roma

semantica della propria immagine che è contemporaneamente materiale ed evanescente, analogica (come la fotografia) e «digitale» (come il quadro), come oggi capita quotidianamente anche alle persone comuni se si lasciano «ingabbiare» nei vari dispositivi di (auto)rappresentazione che ci circondano.

È però forse nella sua avventura cinematografica che tale consapevolezza emerge con ancora maggior evidenza, in un continuo gioco di esibizione e nascondimento del proprio corpo e del proprio volto che rimanda costantemente alla sua vita «extradiegetica», sia pubblica sia privata. Penso alla rivisitazione del Faust in *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, quando invecchiata artificialmente, la donna riscopre la sua bellezza giovanile, in virtù di un patto con il diavolo che le consente di spogliarsi dei veli che le coprono rughe e vecchiaia; o alla serie di sequenze di *L'amor mio non muore!* di Mario Caserini, ambientate nel camerino di un'attrice teatrale (un doppio intradiegetico della Borelli, visto che la protagonista del film interpreta proprio la *Salomé*), dove la sua silhouette si riflette in una specchiera a tre ante in una delle prime occorrenze del motivo cinematografico della stanza degli specchi reso noto da *Il Circo* di Charles Chaplin o *La signora di Shanghai* di Orson Welles. Qui, come altrove, la «primadonna» Borelli – per parafrasare il titolo di un altro suo celebre film, *Malombra* di Carmine Gallone, tratto dall'omonimo romanzo di Antonio Fogazzaro – si accorge di vivere nell'impossibilità di essere «mai in ombra» e, come se non bastasse, di essere il risultato frankensteiniano di una serie di immagini riflesse che, come in un dipinto cubista, cercano di conciliare faticosamente prospettive, sistemi espressivi e punti di vista diversi. Rappresentando, questa volta senza alcuna possibilità di consapevolezza, uno dei casi più interessanti di anticipazione della cultura visuale contemporanea.



Fotogramma tratto da *Ma l'amor mio non muore!* di Mario Caserini, 1913

## Bibliografia

- M.I. BIGGI, M. ZANNONI (a cura di), *Il Teatro di Lyda Borelli*, Firenze, Fratelli Alinari, 2017.
- I. BLOM, 'Lyda Borelli e la nascita del glamour. Dal teatro via pittura e fotografia, al cinema', in I. INNAMORATI, M. PISTOIA (a cura di), *Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*, Roma, Bulzoni, 2010.
- A. DALLE VACCHE, *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2008.
- S. DAGNA, *Ma l'amor mio non muore! La diva e l'arte di comporre lo spazio*, Milano/Udine, Mimesis, 2014.
- G. GINEX (a cura di), *Divine. Emilio Sommariva fotografo. Opere scelte 1910-1930*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2004.
- C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006.

GINEVRA MANGANO

Roberto Latini, *Metamorfosi (di forme mutate in corpi nuovi)*

*Metamorfosi (di forme mutate in corpi nuovi)*, produzione Fortebraccio Teatro, in scena al Teatro Era di Pontedera il 4 febbraio 2017, adattamento e regia di Roberto Latini, fa dell'idea di metamorfosi una poetica che investe più fronti: contenuto, forma, spazio, e persino spettacolo. Il primo mutamento di forma riguarda il linguaggio, ossia il passaggio dalla letteratura al teatro. Lo spettacolo è strutturato in quadri intitolati come i brani ovidiani, tuttavia esso non vuole «mettere in scena quei Miti», come indica la nota registica; l'interesse risiede anzi nel cercare possibili «derive» teatrali, e attuali, del testo, concedendosi pure di



© Futura Tittaferrante

allontanarsi da esso. Non solo l'ordine degli episodi non segue quello ovidiano, ma in più esso è soggetto a modifiche in ogni spettacolo: mutano sia la scelta che l'articolazione dei quadri, regalando un evento unico e non ripetibile. La drammaturgia, definita «mobile», si rinnova di continuo, nell'ottica di un'incessante ricerca, che è al contempo virtù e fine del teatro di Latini.

Parola e azione scenica sono affidate a una troupe di clown di memoria felliniana, contaminati da echi disneyani. Con volto bianco e naso rosso, muniti di parrucche sgargianti, scarpe oltremisura e orecchie da Minnie (i costumi sono firmati Marion D'Amburgo), essi compaiono sulla scena vuota, da un fondale di teli bianchi. Le vicende ovidiane si sviluppano in un'atmosfera in bilico tra comicità e tragedia: dopo una danza sgangherata evocante lo stato primigenio del *Caos*, fra risate e scambi di battute in *grammelot*, si incontra un inquietante Minotauro (Savino Paparella) con le scarpe al posto delle corna; ci si imbatte nei terribili racconti di Coronide, Ecuba, e della Sibilla Cumana; ci si commuove dell'ineluttabile separazione di Orfeo ed Euridice (Roberto Latini e Ilaria Drago), che avviene senza il minimo sguardo fra i due, già consapevoli del loro destino. Ogni quadro è valorizzato dalla combinazione della concezione sonora di Gianluca Misiti e delle luci di Max Mugnai. Cangianti e soffuse, queste rendono i contorni delle figure labili, inafferrabili. Anche nei clown avviene una metamorfosi: man mano che si spogliano degli accessori, acquistano un'essenzialità sempre maggiore, che li porta a esprimere un sistema di significati e valori a noi vicini, analogamente a quanto accadeva col sistema mitico-eroico nella cultura antica. La terribile ma sincera umanità del clown tocca profondamente lo spettatore, e stabilisce con esso una forte empatia: prima che tutto inizi, a sipario ancora chiuso, Latini scende in platea recitando un prologo che invita e introduce il pubblico allo spettacolo. Lo spettatore è trascinato da un vero e proprio 'montaggio delle attrazioni' alla Ejzenštejn, ossia da una successione di numeri, divisi dal buio, o cuciti assieme senza soluzione di continuità, come accade anche



© Futura Tittaferrante

nella scrittura ovidiana. L'effetto complessivo è una sinfonia visiva, che alterna sapientemente brani corali ad assoli. Fra questi, le danze contorsioniste di *Aracne* e del *Sonno* di Alcione (eseguite da Alessandra Cristiani) si avvicinano agli episodi *Sirene* e *Ecuba* (a cura di Ilaria Drago), in cui anche voce e parola hanno un ruolo cospicuo. Qua e là, recitato ai microfoni decorati con graziosi bouquet di fiori, il testo di Ovidio (nella traduzione a cura di Piero Bernardini Marzolla) accompagna le esibizioni, per non perdere definitivamente il contatto con l'opera.



© Futura Tittaferrante

Mentre si riallacciano rapporti con la tradizione, si stabiliscono altri ponti con l'attualità. Ricorrono oggetti scenici relativi alla cultura del consumismo e del turismo balneare, quali ombrellone, sdraio, secchielli e pallone da spiaggia, nonché un canotto gonfiabile su cui si ammassano gli Argonauti, immagine che – volente o nolente – rimanda a quella di un'imbarcazione di migranti, ormai ben salda nell'immaginario collettivo. O ancora si assiste all'adulterio di Coronide (Ilaria Drago), trasfigurato in umoristico strip-tease clownesco.

E non mancano neppure influssi metateatrali, come nell'episodio *Sirene* – immerso in una luce blu – la cui protagonista, emblematicamente, è la *phonè* dell'interprete Ilaria Drago. Si esplora il passaggio dal parlato al canto, da tonalità acute a più gravi, da voci ammalianti ad atroci. La resa delle molteplici declinazioni dello strumento 'voce' rispecchia la natura ambigua della Sirena, seducente e mostruosa.

Il linguaggio che riflette su sé stesso non è autoreferenziale, bensì stimola numerosi interrogativi – fra gli altri: in che misura ha senso considerare le forme artistiche e teatrali alla stregua di generi codificati, dai confini nettamente delineati? Danza e teatro sono chiaramente distinguibili, così come canto e parlato; tuttavia, ciò da cui sembra veramente attratta la ricerca creativa è l'indagine di quello spazio di trasformazione delle forme, di quella soglia, che, come scrive Walter Benjamin nei *Passages' di Parigi*, è una linea di confine che si gonfia, lievita fino a configurare una zona entro cui si contemplan due stadi di una metamorfosi, senza rigida distinzione fra loro. Il divenire nel tempo, la ricerca – è bene riaffermarlo – sono il fine del teatro. E se è vero che il teatro è forma effimera, mai ripetibile, la metamorfosi è la linfa che lo fa vivere in un eterno, ma ogni volta unico, *hic et nunc*.





LAURA PERNICE

**Renzo Martinelli, *Erodiàs***

*Io sono la tua carne,  
la carne eletta del tuo spirito.  
Non potrai mai visitarmi nel giorno  
prima che il puro lavacro del sogno  
mi abbia incenerita  
per restituirmi a te in pagine di poesia,  
in sospiri di lunga attesa.*  
Alda Merini, *La carne e il sospiro*

Schermata dietro una vetrina in plexiglas, isolata ma (sovra)esposta allo sguardo del pubblico, la regina Erodiàs pare svegliarsi di soprassalto da un sonno senza tempo, scossa dalla propria voce fuori campo che erompe in un grido viscerale «Jokan!», per poi modularsi in gioco di parole, in vibrante catena di metaplasmici: «Lan, Lanjokaan, Jokaslaan, Slanjokaan...».

Il ritmo ipnotico delle variazioni onomastiche con cui la «tragica reina» appella l'oggetto del suo desiderio, il profeta Giovanni il Battista, apre lo spettacolo *Erodiàs* diretto da Renzo Martinelli e con protagonista Federica Fracassi, basato sul monologo di Giovanni Testori parte del suo ultimo capolavoro *Tre lai. Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs* (1994).

Già dalle primissime battute del dramma è impossibile non riconoscere il registro linguistico-espressivo forgiato dal grande autore lombardo, quell'idioletto capace di contorcere il 'corpo' delle parole attraverso stranianti acrobazie sintattiche, plasmando l'ardore dei personaggi col fervore espressionistico del suo moto continuo. La lingua testoriana è il primo elemento che emerge nello spettacolo di Martinelli, travolgendo da subito lo spettatore nella bufera affabulatoria della sua protagonista: la celebre concubina di Erode alla quale Testori attribuisce una qualità anfibologica e contraddittoria, immaginandola divisa tra una femminilità gravida di passione per il Battista, e un mascolino impulso alla violenza e alla vendetta, suscitato dal netto rifiuto del profeta alle sue continue profferte d'amore.

L'Erodiàs testoriana è un personaggio fortemente bidimensionale, non soltanto per la sua scoperta metateatralità (e metatestualità, giacché spesso interpella direttamente l'autore), ma innanzitutto per la sua condizione di discrasia e ambivalenza: bloccata in una sorta di limbo/Purgatorio per aver punito con la morte l'uomo che non l'ha corrisposta, la «squinternada» regina patisce la sofferenza di 'essere a metà' fra l'attrazione e l'odio per il Battista, e fra la negazione e l'accettazione di quel dio incarnato, il Cristo, per il quale egli l'ha rifiutata. In lotta tra maledizione e salvezza, così come tra istinti e passioni – la gelosia, l'eros, la violenza, la vendetta – femminili e maschili, la psicologia anticipata di Erodiàs è colta nel segno dall'operazione registica di Martinelli, che in apertura della recita si avvale di un'immagine 'ad effetto' per esprimere la conflittualità androgina della protagonista: la figura che vediamo dietro la vetrina in plexiglas è un manichino settecentesco decapitato e insanguinato che regge in grembo la testa del Battista, ovvero il volto della stessa Erodiàs/Fracassi su cui spicca la «mascula barba» del profeta.

Un *tableau vivant* dal taglio *camp* e *queer parody* sorretto da un'intuizione drammaturgica di forte evidenza e semplicità, per cui il semiante lussuoso di Erodiàs si metamorfizza nel feticcio sanguinante del capo mozzo di Giovanni, visualizzando un'identificazione totale tra l'eroina testoriana e il suo 'idolo' di amore e morte.

La sostanziale equivocità e *obscuritas* del personaggio di Erodiàs, cioè la sua fondamentale anfibologia, sono espressi anche dalla composizione scenica, che vede la regina 'sospesa' su uno sfondo totalmente nero dietro la vetrina trasparente, quasi fluttuasse in uno spazio-tempo privo di coordinate. Qui gradualmente si libera dell'abito da damina e della barba posticcia, mentre dà sfogo al suo tragico 'l'aiare' contro il profeta colpevole di non aver ceduto alla sua foia lussuosa; ma disattendendo le indicazioni sceniche di Testori non si rivolge più alla sua «crapa santa» contenuta in un bacile, bensì al suo attributo genitale 'museificato' in una teca illuminata e poi brandito a mo' di randello.

La scelta di modificare l'interlocutore muto di Erodiàs è concettualmente rilevante, perché il fallo/simulacro di Giovanni, come prima la barba finta, funziona da metaforica sinneddoche di una virilità maschia, che ella brama a tal punto da voler possedere e trasferire su di sé.

Altri elementi della recita sottolineano il gioco d'identità della «reina», la quale, abbandonati i leziosi veli *girly* da bambola di porcellana, incede sul palco in body aderente e tacchi a spillo, quasi una mantide assassina accecata dalla rabbia, sprofondata in un'abiezione bestiale per cui uccidere diviene l'estremo atto d'amore.

La scena è illuminata da abbaglianti fari che, accesi e spenti a più riprese, creano una partitura bicromatica *optical* e chiaroscurale, perfetta per conferire all'*habitat* della terribile concubina un'atmosfera ancestrale, orfica e venata di erotismo.

La drammaturgia sonora è stratificata in più *layers* acustici, alcuni prodotti dal vivo e altri registrati e trasmessi fuori campo; clangori metallici, tintinnii di strumenti idiofoni, rumori di vetri infranti si sovrappongono alle plurime voci (*on* e *off*) della regina e a dirimpenti sonorità 'modernizzanti' (geniale l'uso della *cover* dei Fantômas, arrangiata in chiave metal, del brano *Investigation of a citizen above suspicion* di Ennio Morricone), secondo una logica di accumulo di verbalità, suono e musica funzionale ad esprimere l'ingorgo dei sentimenti della protagonista.



Federica Fracassi in una foto di scena di *Erodiàs*, regia di Renzo Martinelli, © Lorenza Daverio



Federica Fracassi in una foto di scena di *Erodiàs*, regia di Renzo Martinelli, © Lorenza Daverio



Federica Fracassi in una foto di scena di *Erodiàs*, regia di Renzo Martinelli, © Lorenza Daverio

L'approccio di Martinelli al tragico testoriano si colloca pertanto nel solco di un teatro immagine immersivo, che si nutre di citazioni, dei segni della contemporaneità, per attualizzarne temi e meccanismi generativi. È interessante notare come dentro a una *mise en scène* così tecnicamente elaborata, plastica e formale, il ruolo dell'attrice non è messo in ombra ma al contrario enfatizzato, complice la strepitosa prova di Fracassi che colpisce per visceralità, concentrazione, dinamico equilibrio tra le spinte contrastive del testo.

L'opzione ultima della drammaturgia di Testori coniuga teatro e rito attraverso la figura dell'attore, perseguendo l'idea di una parola 'incarnata' che si radica nella sua dimensione corporea e da essa trae significato. Si tratta del tentativo di restituire un 'corpo' alla lingua, con la finalità di ricreare un rapporto, più precisamente una comunione rituale, tra monologante e spettatore. In tal senso l'interpretazione di Fracassi si pone efficacemente come parola incarnata/azione incarnante, grazie alla sua bravura nell'assimilare il magmatico dettato drammaturgico e quasi lasciarsi invadere dalla sua forza espressiva, per poi controbattere con la propria energia fisica, con l'uso potente della voce e del gesto.

L'invettiva di Erodiàs contro il «Don Juan de merda» si sviluppa in ripetuti 'incendi' verbali che ardono di insulti, volgarità, imprecazioni, sempre resi sotto forma degli idiotici moduli inventivi testoriani; ma la particolarità della scrittura consiste anche nello stemperare la furia della concubina inserendo nella sua dizione lo scarto di un'apertura al comico, al grottesco, al parodico, che crea un meccanismo dove tragedia e gutteria diventano indistinguibili.

Qui entra in gioco prepotentemente la tecnica dell'attore, poiché per trasmettere al pubblico l'equilibrio tra questi poli opposti egli stesso deve trovare un bilanciamento fra diversi stili espressivi, e nel contempo seguire il gesto registico che di volta in volta dà forma ai due estremi della teatralità testoriana. Anche alla luce di queste considerazioni si conferma un sicuro plauso per Fracassi, che pare modulare la propria interpretazione secondo il calibrato principio del francese Talma: «Cuore caldo e mente fredda». Si avverte infatti il suo trasporto passionale, ispirato, emotivo nell'indossare i panni della «reina», non contrapposto ad una diderotiana distanza 'scientifica' e misurata, ma alimentato da un'intelligenza sensibile che si rivela proprio nella capacità di comprendere e oggettivare la 'logica dei contrari' che rende terribile e ironica l'arringa di Erodiàs.

Così, ad esempio, l'impeto indiavolato e blasfemo con cui grida al fallo di Giovanni: «Te e sol te arei ciavas, e con te ciavas sarei et inculato el dio de te incarnato», viene poi trasfigurato nel tono beffardo e piagnucoloso con cui ricorda della sua 'tragica' impotenza: «Oh, il rammento, non ti veniva duro mai, sed proprio mai».

Fracassi 'cavalca' le fluttuazioni timbriche del testo, traducendole in tensione continua e progressiva verso il grido, il sussurro, il rantolo, il pianto. Delle varianti, e variazioni, del verbo testoriano riesce a fare risuonare gli echi più profondi, restituendo i molteplici livelli della scrittura e insieme la cifra della regia di Martinelli, cioè il dualismo identitario del personaggio.

Federica Fracassi in una foto di scena di *Erodiàs*, regia di Renzo Martinelli. © Lorenza Daverio





La sua Erodiàs sa che «se non si passa attraverso il dolore, anche a rischio di perdere la mente, se non si ci lascia toccare, invadere, tutto è inutile»,<sup>1</sup> pertanto non fugge il tormento ma lo abita con ostinazione; la sofferenza del rifiuto, della perdita, dell'assenza dell'amato diventa in lei una forza scaturente, non solo miccia del proprio *furor*, ma anche sostegno nell'attesa di una via di salvezza.

Proprio per questo, giunta alla fine della recita, sudata e sfatta per il gran dispendio di energie, Fracassi scavalca la vetrina/diaframma e si siede direttamente di fronte al pubblico; da qui in uno stato di oscuro rapimento, di allucinato e violento interrogarsi/interrogare, rivolge a Juan l'estrema domanda, chiede come potrà porre fine al proprio lamento. Finalmente sembra che la bocca del profeta si dischiuda ed esali una risposta, «specciare dise», aspettare. Ancora i tempi non sono maturi per accogliere l'annuncio di Cristo, per compiere il passaggio a quella dimensione evangelica dell'amore, fatta di pietà, dolcezza e «fraternala clemenza», di cui sarà testimone la Madonna, la «Mater strangosciada». Alla concubina di Erode non resta che sussurrare per l'ultima volta il nome del Battista, ricevendo però soltanto silenzio: non c'è religione per la sua sventurata croce.

### *Erodiàs*

*di* Giovanni Testori; *regia di* Renzo Martinelli; *con* Federica Fracassi; *dramaturg* Francesca Garolla; *assistente alla regia* Irene Petra Zani; *suono* Fabio Cinicola; *luci* Mattia De Pace; *consulenza artistica* Sandro Lombardi; *creazione costume d'epoca* Cesare Moriggi; *consulenza e realizzazione oggetti di scena* Laura Claus; *produzione* Teatro i; *con il contributo di* Regione Lombardia / NEXT

<sup>1</sup> G. TESTORI in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 96.



ELENA PORCIANI

### Francesco Spampinato, *Art Record Covers*

Banksy, Jean-Michel Basquiat, Joseph Beuys, Urs Fischer, Luigi Ghirri, Damien Hirst, Jeff Koons, Keith Haring, Sarah Lucas, Yoko Ono, Robert Mapplethorpe, Michelangelo Pistoletto, Roy Lichtenstein, Mark Ryden, Mario Schifano, Julian Schnabel, Andy Warhol, ma anche Salvador Dalì, Yves Klein, René Magritte, Pablo Picasso: questi sono soltanto alcuni dei nomi che hanno firmato le cinquecento copertine che, come se si sfogliasse una mostra permanente di arte applicata alla *popular music*, si possono ammirare nel corposo volume trilingue *Art Record Covers* curato da Francesco Spampinato (con la supervisione editoriale di Julius Wiedermann) per i tipi di Taschen.

Il volume, che fornisce un primo orientamento a un settore dei *visual studies* ancora da esplorare sistematicamente, è mosso da un obiettivo che Spampinato chiaramente enuncia al termine dell'introduzione: «to present the record cover as a quintessential medium for an expanded approach to art, stemming from the artist's increasing desire to transcend the boundaries between different cultural forms while at the same time commenting on and exposing the mechanisms that regulate mainstream media and entertainment» (p. 12).

Di tale 'approccio espanso all'arte' Spampinato si dedica a ricostruire le principali linee di direzione con una sinte-

tetica ma esaustiva visione d'insieme: dalle prime collaborazioni negli anni Quaranta di Alex Steinweiss con la Columbia Records alla realizzazione di Salvador Dalì nel 1955 della copertina di un album di una star televisiva americana, dai vari lavori degli anni Cinquanta e Sessanta di Picasso, Miro e Dubuffet alla psichedelia pop del 1967 di Andy Warhol e Peter Blake – rispettivamente per *Banana* dei Velvet Underground e *Sgt. Pepper's Lonely*



©Taschen



©Taschen

*Heart Club* dei Beatles –, dai ribellismi punk degli anni Settanta di artisti come Martin Kippenberger e Albert Oehlen alle provocazioni dell'hip-hop newyorkese degli anni Ottanta di Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, dai Young British Artists degli anni Novanta sino alle più recenti sperimentazioni optical di Lisa Alvarado, Tauba Auerbach e gli artisti della corrente Post-Internet.

La scelta del curatore del volume di puntare sull'oggetto copertina come perno di una visione democratica e condivisa dell'arte è in realtà conforme alla motivazione che ha spinto molti artisti degli ultimi settanta anni a collaborare con musicisti, cantanti e gruppi all'interno di quel vasto settore dell'industria culturale che è rappresentato dalla

*popular music*: «artists themselves have been increasingly exploring new avenues with which to communicate more directly, notably through the developments of participatory practices and the collateral venturing into pop cultural realms such as television, advertising, design, and music» (p. 7). La conferma di questa volontà di espansione dell'arte si ha leggendo le interviste che compongono la seconda parte del libro, rilasciate da artiste e artisti di varia provenienza: Tauba Auerbach, Shepard Fairey, Albert Oehlen, Raymond Pettibon, nonché da due figure dal riconosciuto doppio talento come Kim Gordon, nota in primo luogo per essere stata la bassista dei Sonic Youth, e Christian Marclay, artista visuale e compositore. Se in tutti emerge, al di là delle ovvie differenze di background e percorsi, un'evidente passione per la dimensione esistenziale e politica della *popular music*, riconosciuta in grado di influenzare la vita delle persone e di garantire ad altri settori artistici, attraverso le più svariate forme di collaborazione, una maggiore diffusione pubblica, la relazione è significativa anche nell'altro senso: la musica contribuisce alla definizione della propria progettualità artistica. Rilevanti, da questo punto di vista, alcune affermazioni di Fairey, *street artist* e creatore di installazioni multimediali, ma anche D.J.: «When I began deejaying I realized that it was the audio version of the same approach. [...] my records are important to me but they mean more as part of my history to share than they do as collectible commodities» (p. 31).

La sezione più ampia e che inevitabilmente più cattura l'interesse di chi si avvicina al volume è però la terza, intitolata *Visual Artists*, dove in ordine alfabetico secondo il nome dell'artista si susseguono le cinquecento copertine sopra menzionate. Forse un'elencazione in ordine cronologico avrebbe consentito di seguire meglio l'evoluzione del rapporto tra arte e *popular music*: in rapporto ai vari generi musicali che si sono imposti nel corso del tempo, ma anche in rapporto alla differenza tra collaborazioni instaurate in vita o utilizzi postumi di opere, all'opzione dei vari ambiti di lavoro degli artisti – pittura, foto-



©Taschen



©Taschen

grafia, *street art*, videoarte e così via –, oltre che alla gestione, consonante o dissonante, del reciproco gioco tra immagine e suono del disco; con la soluzione adottata, invece, si ha più l'impressione di un affascinante ma un po' dispersivo *patchwork*, sebbene le schede che accompagnano le copertine siano chiare ed esaustive. Certo è che, senza tralasciare una lettura



©Taschen

più propriamente critica, ciascuno potrà sbizzarrirsi a sfogliare la galleria di immagini per approfondire le conoscenze sui dischi che ha sempre amato o per andare alla scoperta di nuove *cover* e, con queste, di nuove canzoni, con un approccio che, coniugando la curiosità per il nuovo con la retromania pop, fa di *Art Record Covers* un tassello di valore degli intrecci culturali dei nostri anni.