



Arabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 12



Incontro con **Roberto Zappalà**

«Tu bruci. Sul tuo filo sei la folgore. O, se preferisci, un danzatore solitario. Non so cosa l'accenda e ti illumini e consumi, ma è una terribile afflizione a farti danzare. Il pubblico? Vede solo il fuoco, e credendo che giochi, non sapendo che sei tu l'incendiario, applaude l'incendio»

Jean Genet



www.arabeschi.it
n. 12, luglio-dicembre 2018

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 | Roberto Zappalà

Roberto Zappalà. Profilo 7

Videointervista a Roberto Zappalà
a cura di Francesca Auteri, Simona Scattina 9

Nello Calabrò
Discorso sull'assenza di un metodo.
Alla ricerca di regole per un sistema inconsapevole 17

Francesca Auteri
Corpi esiliati.
Il tema dell'immigrazione nella danza di Roberto Zappalà 27

Stefano Tomassini
Fuori l'ombra del padre.
Su conflitto e fratellanza in Liederdueett di Roberto Zappalà 35

ET ET | testi contaminati

Silvia Albertazzi
«Una spallata al fotografo». Il ritratto fotografico e la fotografia come scrittura 41

Riccardo Donati
Nel sonno degli schermi. Pornografia, espiazione, glorificazione in
Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca 53

Carlo Felice
Nella pittura con la scrittura. Pigmenti a calligrafie nell'opera di Giosetta Fioroni 62

Vincenzo Sansone
Il disegno e l'animazione nel tecno-teatro di Marcel•li Antúnez Roca 73

Chiara Savettieri
«Le goût pour Michel-Ange renaître». Stendhal et la postérité de l'œuvre d'art 87

EKPHRASIS

Giuseppe Palazzolo
Eco a colori e in bianco e nero 100

IN FORMA DI | generi e forme

Architettura letteraria. Una conversazione con Matteo Pericoli
a cura di Marco Maggi 116

Cristina Colet <i>Suso e Anna. Scritture, performance, corrispondenze.</i> <i>A proposito di Nella città l'inferno</i>	120
Corinne Pontillo <i>Elio Vittorini e Albe Steiner: note sul layout grafico del «Politecnico»</i>	128
Marco Sciotto <i>L'«altro assoluto del sistema»: i poteri del disgusto dalla decostruzione e estetica alla messa in crisi della rappresentazione</i>	142
ZOOM obiettivo sul presente	
Anna Barsotti <i>Una mostra e uno spettacolo per Fo-Arlecchino</i>	159
Maria Rizzarelli <i>You make me feel like I am free again. La disobbedienza dello sguardo di Sebastián Lelio</i>	165
Silvia Tripodi <i>Biblioteche e archivi d'autore: questioni aperte e riflessioni metodologiche</i>	173
LETTURE, VISIONI, ASCOLTI	
A. Amendola, V. Del Gaudio (a cura di), <i>Teatro e immaginari digitali.</i> <i>Saggi di mediologia dello spettacolo multimediale</i> (Laura Pernice)	180
Stefania Schibeci, <i>Jean Cocteau. Teorico del cinema</i> (Giovanna Santaera)	185
Roberto Bacci, <i>Quasi una vita. Scene dal Chissàdove</i> (Edoardo Altamura)	188
Anna Barsotti, <i>Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile</i> (Simona Scattina)	192
Duda Paiva, <i>BLIND</i> (Cristina Grazioli)	194



INCONTRO CON | Roberto Zappalà

Roberto Zappalà. Profilo

di Francesca Auteri

Danzatore di formazione classica, ha fondato nel 1989 la *Compagnia Zappalà Danza*, sostenuta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali sin dal 1996 e indubbiamente tra le realtà europee più interessanti per quanto concerne il panorama della danza contemporanea. Un percorso di oltre trenta produzioni che attraversano le tematiche più varie, mantenendo sempre una spiccata attenzione verso il sociale e verso ciò che si muove intorno all'occhio vigile e attento dell'artista. Le sue coreografie nascono spesso seguendo una progettualità più ampia, all'interno della quale Zappalà traccia una vera e propria mappatura a tappe, a 'pre-testi' che sfoceranno dopo in una danza totale.

Significativa, in tal senso, la collaborazione oramai di lunghissima data con Nellò Calabrò, il quale si occupa dell'aspetto drammaturgico, letterario e verbale degli spettacoli. Innumerevoli le collaborazioni e le creazioni per altre compagnie ed enti artistici di rilievo come il *Balletto di Toscana*, la *Scuola di Ballo del Teatro alla Scala* di Milano, il *Norrdans* e il *Goteborg Ballet*.

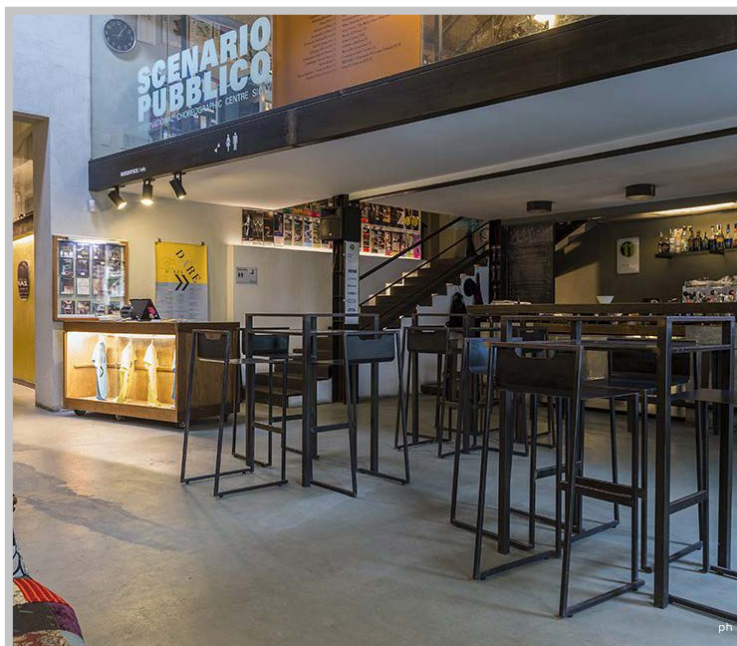
A partire dal 2002, e ancora più dal 2003, Roberto Zappalà è riuscito a fondare una vera e propria 'casa' della performance, *Scenario Pubblico*, tempio di ricerca sul corpo unico in Sicilia e luogo ove regolarmente vengono formati nuovi danzatori mediante un progetto di approfondimento del linguaggio coreografico della *Compagnia Zappalà Danza*.

Nel 2015 tale spazio è stato dichiarato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali Centro nazionale di produzione per la danza, riconoscimento d'eccellenza attribuito solamente ad altre due realtà in Italia, cioè l'*Aterballetto* di Reggio Emilia e la *Compagnia Virgilio Sieni* di Firenze.

A Favara, nell'agrigentino, è stato inaugurato un progetto che vuole ambire ad ampliare ulteriormente il pubblico delle arti coreutiche, segnatamente in Sicilia ma non solo, cioè *Farm Cultural Park*, straordinario spazio di aggregazione culturale dedicato alle arti visive fondato da Andrea Bartoli e Florinda Saieva che, da luogo abbandonato a se stesso, è stato tramutato in fucina creativa. Roberto Zappalà, e la compagnia, vi partecipano attivamente mediante il *NanoBox* (performance *one to one* spettatore-danzatore) e il *VideoBox* (dedicato alla video-danza).

Per quanto concerne la CDZ, alcuni tra i lavori maggiormente noti sono *Mediterraneo* (2001), *Rifarsi gli occhi* (2004), *Foulplay* (2005), *Romeo e Giulietta- la sfocatura dei corpi* (2006), *24 Preludes- la pace dei sensi* (2007), *Instrument1- scoprire l'invisibile* (2007), *Instrument2-la sofferenza del corpo*

Gli spazi di Scenario Pubblico © Serena Nicoletti



Gli spazi di Scenario Pubblico © Serena Nicoletti





(2008), *A. Semu tutti devoti tutti?* (2009), *Naufragio con spettatore* (2010), *Odisseo* (2011), *Silent as...* (2012), *Sudvirus* (2013), *Oratorio per Eva* (2014), *La Nona* (2015), *I am beautiful* (2016), *Liederduett* (2018).

Tra i premi più significativi ricevuti si ricordi quello dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro (2013).

Roberto Zappalà porta avanti anche una intensa riflessione critica che si è concretizzata finora nella pubblicazione di una serie di testi che confermano la vocazione plurale dell'artista: tra tutti si segnalano soprattutto *Omnia corpora* (Malcor D', 2016), *Sud Virus. il piacere di sentirsi terroni* (Malcor D', 2013); *Odisseo-il naufragio dell'accoglienza* (L'Epos, anno?) e *Agata. Semu tutti devoti tutti?* (L'Epos, 2010), connessi entrambi ai due omonimi spettacoli.

Gli spazi di Farm Cultural Park





Videointervista a Roberto Zappalà

Di Francesca Auteri, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Francesco Pellegrino, Stefania Rimini

Il 15 luglio 2018 la redazione ha incontrato Roberto Zappalà presso gli spazi di Scenario pubblico, sede della Compagnia Zappalà Danza. La conversazione con il coreografo ha attraversato i nodi principali della sua ricerca artistica – il corpo, il movimento, la residenza, l'impegno – senza dimenticare l'entusiasmo e le insidie del territorio siciliano in cui si radica da sempre la sua attività. L'intervista permette di cogliere l'autenticità di un metodo compositivo ormai riconosciuto a livello internazionale, come dimostrano le lunghe tournée in Argentina e in Europa, e di riconoscere il piglio vulcanico di un autore costantemente in moto.

Riprese audio-video: Francesco Pellegrino, Ana Duque; *fotografia:* Francesco Pellegrino; *foto di scena:* Ana Duque; *montaggio:* Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino.

Qui di seguito la trascrizione integrale dell'intervista.

D: La tua è una danza forte, potente e istintiva, vulcanica e profondamente radicata alla terra. Qual è il ruolo delle tue origini siciliane all'interno del linguaggio coreografico della compagnia Zappalà Danza?

R: Al plu-ra-le! La nostra danza, perché un coreografo senza danzatore è praticamente inesistente. La nostra danza è nata attraverso la convivenza quotidiana con diversi danzatori. Seppur in percentuali diverse, il loro contributo negli anni è stato importantissimo ed essenziale.

La nostra danza è molto vulcanica, ma è quasi un luogo comune ormai. È molto forte, potente. Qualcuno dice erotica. Sono tutte sottolineature che mi stanno bene. Sono giuste. Sono abbastanza corrette. Ed è inevitabile che il territorio sia stato fortemente *influencer* in questo: perché il territorio è vulcanico, perché il territorio è arrogante, violento, dolce quando vuole; perché il territorio ha questi chiaroscuri straordinari nel carattere delle persone, nella luce, nel clima.

Tutto questo, quindi, credo – ma forse dovrebbero dirlo gli altri – ha influenzato la nostra danza, la mia danza. D'altronde, quasi in maniera scientifica, sono tornato alle mie origini, quindi nella mia città, probabilmente per questa ragione, perché sentivo l'esigenza di costruire qualcosa di profondamente autentico e non credo che sia possibile farlo senza condividere con il proprio territorio alcuni passaggi della propria vita creativa.

D: Dietro ogni espressione artistica e d'autore ci sono sempre delle influenze e dei modelli. Quali sono i tuoi?

R: In realtà non ho mai avuto un modello specificamente artistico o creativo. Non c'è 'il Coreografo' che ha stimolato qualcosa in me. Oggi senza alcun dubbio posso dire che il mio modello è proprio il mio territorio. Sono i corpi delle persone 'normali', non danzatori, gli atteggiamenti che loro hanno nel loro processo di vita naturale e quotidiano.



Poi ovviamente sono stato influenzato da diversi autori, ma il fatto di essere venuto nel mio territorio all'inizio della mia carriera di coreografo ha fatto sì che tutto andasse in una direzione d'autenticità. Questo è stato il motivo che mi ha spinto a venire in un luogo arido, creativamente, per quanto riguarda la danza. Altrimenti avrei rischiato di 'copiare', come spesso accade. Non è una cosa negativa, di per sé, perché comunque ognuno di noi si appoggia a qualcos'altro che è già esistito. Mentre nel caso specifico desideravo proprio cominciare da una situazione basica.

Poi gli autori che hanno influenzato la mia visione di messa in scena artistica sono tanti, ma anche autori e artisti che non hanno nulla a che vedere con la danza.

D: Da fondatore della compagnia Zappalà Danza hai sviluppato, nel corso degli anni, il tuo preciso linguaggio coreografico dove il corpo vuole e deve essere onesto, poetico e istintivo. Qual è la tua idea di movimento e quale la sua genesi?

Poetico, istintivo, devoto... Queste sono tutte suggestioni che in parte mi sono creato, in parte ho capito man mano. In fondo non c'è una vera regola di costruzione coreografica nel mio lavoro. Forse la parola più idonea da usare è proprio 'istintivo'. Quando c'è l'istinto, è difficile programmare un metodo, una metodologia di costruzione.

Molti mi fanno una domanda del tipo: qual è il metodo? In realtà non c'è. Infatti, quando mi chiedono di insegnare coreografia, io mi rifiuto perché non credo che si possa insegnare. Si possono dare dei suggerimenti. Il corpo umano ha una gestione così diversa da una macchina, che mi sembra improponibile immaginare di trasferire agli altri una metodologia assoluta; anche perché, comunque, si parte da e si parla di creatività e questa non può essere scientifica.

Tutte le cose che faccio io non hanno nulla di scientifico, di certo, di sicuro o di ovvio. Possono essere ribaltate totalmente. Non posso firmare come se fosse la bibbia. È semplicemente la mia visione.

Non esiste, quindi, una regola perché l'istinto primordiale è alla base di tutto ed è quello che io cerco poi di trasferire ai danzatori, pur facendo una danza molto costruita. Non è una danza che si basa in scena sull'improvvisazione totale, come fanno tanti altri. È più una danza che usa l'improvvisazione per poi costruire delle cose molto chiare.

Se proprio devo spiegare qualcosa, questo è il meccanismo generale, ma non c'è una regola assoluta. Può essere totalmente ribaltata in base all'opera che stiamo portando in scena.

D: Quindi il processo creativo può variare...

R: Può variare, assolutamente... Varia! Magari non varia il processo 'creativo pre-creativo': cioè tutti i lavori che faccio con Nello Calabrò, il nostro drammaturgo di riferimento, le letture, lo storyboard...

L'obiettivo finale però – questo quando capita di insegnare lo dico sempre – è l'opera stessa, che è il risultato dell'opera. È ovvio che è anche il processo che tu hai creato; però ciò che va in scena è quello che il pubblico vede, è l'atto finale ed è quello che deve essere il risultato coerente al tuo pensiero. Tutto il processo creativo può essere anche super intelligente, super logico, ma non è detto che sia piacevole, adatto, corretto, giusto, attraente, a livello performativo.



Quindi a me piace separare molto. Una cosa è il processo creativo che deve essere inevitabilmente coerente, intelligente, colto se è il caso – può essere anche non colto – un'altra è l'attivazione della sensibilità del pubblico. Lì devi arrivare con un prodotto che abbia la sua capacità di attrazione performativa. Io faccio questa differenza. Diversifico le due cose. Non sempre uno spettacolo bello ha avuto un processo 'intelligente' e non sempre un processo intelligente arriva ad avere una performance bella. Bella sotto l'aspetto che riguarda l'applauso finale.

Quando dico 'bellezza', non dico la bellezza formale ma la bellezza dell'intelligenza del lavoro. Attenzione! Non sto semplicemente dicendo che stiamo lì a zampettare.

Può anche essere solo quello. Se diciamo che la performance deve essere ballata sulla forma, lì bisogna comporre qualcosa che abbia nella forma l'oggetto principale del desiderio. Per questo dico che non c'è una regola, perché dipende da quello che va in scena.

D: La base, comunque, è l'istinto...

R: Io penso che, nella mia danza soprattutto, ci sia l'istinto alla base della mia creatività. Non è un caso che *Mo.Dem*, il nostro linguaggio, si chiama così perché vuol dire Movimento Democratico. Essendoci molta democrazia, la tendenza è quella di accettare anche l'istinto degli artisti che ci sono in scena.

Questo è un principio che mi porto dietro. Poi ormai sono un bel po' di anni...

D: Nel 2015 Scenario Pubblico ha ricevuto uno tra i riconoscimenti più significativi del panorama artistico nostrano, divenendo uno dei tre centri di produzione nazionale della danza in Italia. Quali cambiamenti e difficoltà ha comportato questo passaggio così importante?

R: Cambiamenti?! Tantissimi, riguardo a questo nuovo *diktat* positivo del Ministero, a questo riconoscimento. I cambiamenti, però, non sono sempre stati accompagnati da cose negative. Anzi...

Forse l'elemento negativo è l'eccesso di produttività dello spazio. Paghiamo un po' lo scotto di poche altre attività, di poche altre strutture simili nella città e ancor più nella regione. Quindi tutta la nuova giovane danza, tutti i giovani autori – ma anche quelli meno giovani – fanno riferimento a noi e questo ovviamente è anche difficile da gestire, imbarazzante certe volte perché c'è un eccesso per cui dobbiamo dire molto spesso di no.

Ovviamente il riconoscimento ci ha fatto un grande piacere. Abbiamo rifirmato per i prossimi tre anni e immagino che ne faremo altri tre. Manca, però, non solo il supporto economico ma soprattutto il dialogo progettuale con il territorio e in particolar modo con la città di Catania. Questa è la cosa negativa. Pur essendo una grande istituzione ministeriale, una delle tre istituzioni ministeriali relativa a questo settore, il sistema istituzionale cittadino non riesce a comprendere quanto questo possa esser ancor più utile all'interno di una città attiva, viva. La città non si è ancora resa conto secondo me di questa opportunità. Tutti gli sforzi sono sostenuti soprattutto dal Ministero, parzialmente dalla Regione Siciliana ma per nulla dalla città di Catania. Magari prima o poi cambierà un po', ma vorrei sottolineare che questa situazione deve cambiare un po' per tutti. È vero che noi siamo i più in vista riguardo al nostro settore, ma tutti i settori devono essere ricostruiti sotto l'aspetto delle dinamiche culturali. Vedo che la città è andata un po' indietro, a parte noi perché c'è un grande sostegno ministeriale. Come Compagnia Zappalà Danza



noi giriamo il mondo, ma l'istituzione Scenario Pubblico è un'altra cosa. Ha una *location* nella città, agisce soprattutto sul territorio. Ciò che noi diamo, lo diamo al novanta per cento al territorio e questo prima o poi se ne deve accorgere. Faccio una piccola divagazione legata alla parte amministrativa. C'è un introito enorme per la città di Catania, mi riferisco al pubblico. Non so esattamente, ma ogni anno 'noi' facciamo entrare alla città quasi duecento mila euro 'in cambio di 'zero' da parte della città. Quindi è totalmente l'opposto. Tutta la nostra attività, che si fa per merito del ministero e parzialmente della regione, dà alla città (alberghi, negozi, ristoranti, ecc.) otto mesi di remunerazione continua di questi ottanta, novanta o cento artisti che ciclicamente vengono e frequentano lo spazio. Poi c'è il passaggio di ciò che rimane alla città culturalmente: le lingue che questi artisti parlano. La cosa che mi farebbe più piacere fare è costruire un sistema che faccia avvicinare gli artisti per farli rimanere qui. Questo sì che cambierebbe non solo la percezione dell'arte, della cultura performativa nei cittadini, ma soprattutto farebbe crescere il livello di civiltà di Catania che è veramente basso.

D: Ti sei cimentato in alcune 'riscritture' come quelle di *Romeo e Giulietta 1.1 (La sfocatura dei corpi)* del 2006, che hai portato di nuovo in scena nel 2016, esattamente dieci anni dopo. Qual è il rapporto tra le due opere e qual è la ragione che ti spinge a riportare in scena delle produzioni coreografiche del passato? E in questo senso che metodo di lavoro prediligi? Lettura precisa e filologica o reinterpretazione di un'opera sulla base di una partitura preesistente?

R: Proprio adesso mi hanno appena firmato un contratto per il Teatro Regio dell'Opera di Torino e farò una rivisitazione, appunto, di un'opera di Pirandello – a cui ho pensato due mesi prima di dire sì – *La Giara* su musica di Casella. È un'opera abbastanza sconosciuta nel campo musicale operistico. Mi interessava proprio il tema pirandelliano perché lo avevo già fatto. Riprendere un dialogo con Pirandello sarà stimolante.

Le questioni sono due. I progetti passati che io riprendo fanno parte di un ulteriore progetto che si chiama *Antologia*, che desidera rivedere, riosservare vecchi spettacoli, non rivistarli esattamente perché in alcuni casi sono rimasti praticamente uguali. Riosservarli dopo tanto tempo, con altri danzatori che hanno una sensibilità diversa. Quindi, leggendo il passato, provo a immaginare quale possa essere il futuro: se è il caso di invertire rotta totalmente, se mi sono annoiato, se invece ero in anticipo... In ogni lavoro, devo dire, sto trovando delle cose diverse.

Adesso ci stanno chiedendo per il 2020 uno dei lavori, forse, che ha più girato: *Mediterraneo. Le antiche sponde del futuro*. Un lavoro tosto, anche, molto danzato però tosto. Sto cercando di capire se valga la pena di rifarlo o meno, perché c'è una cosa che mi stimola ma nel frattempo mi fa stare sulle spine: osservare e vedere che è passato tanto tempo sul piano del linguaggio. Mi veniva voglia, infatti, volte di cambiare radicalmente. Poi parlando con Nello Calabrò, con alcuni studiosi, ho capito invece che la parte storica della creazione ha un ruolo importantissimo. Da noi viene chiamato 'il repertorio'. Immaginare di cambiarlo radicalmente sarebbe una follia. Ne faccio un altro a quel punto.

Abbiamo immaginato di immergerci in questi nuovi percorsi antologici con un atteggiamento

La *giara*, liberamente ispirata all'omonima commedia di Luigi Pirandello (2019)





mento di sottolineatura di certi aspetti, in alcuni casi di attualizzazione, soprattutto per ciò che riguarda i testi. In *Agata*, che rifaremo dopo dieci anni per la stagione del Teatro Stabile di Catania, i testi dovranno inevitabilmente essere cambiati perché i processi penali sono andati in una direzione diversa; tutto quello che diciamo dovrà essere rivisto però la parte principale della danza bene o male rimarrà sempre uguale. Questi sono i processi legati alla parte antologica.

Per ciò che riguarda le scelte drammaturgiche anche in questo caso non c'è una regola ben precisa. Dipende dai momenti che riscontriamo nella società. Ultimamente con *Transiti Humanitatis* ci siamo dedicati molto all'umanità. Addirittura con *Mediterraneo*, che riprenderemo, abbiamo capito che tutte le guerre che raccontavamo ormai non ci sono più. Le scelte che noi facciamo vengono fatte in relazione a ciò che sta succedendo nella società. Non può esserci una regola. Nella *Giara*, per esempio, ovviamente sottolineeremo le riflessioni che Pirandello ti porta a fare così come è stato in *Berretti a sonagli*.

Comunque non sempre ci riferiamo a dei testi. Se consideriamo che ho fatto sessantacinque, sessantasei opere a serata intere, tre, quattro dedicate alla letteratura non sono così tante.

Il contrario invece succede spessissimo. Una volta capito il tema da trattare, lo riconduciamo a testi letterari nella fase di ricerca. In questo senso Nello Calabrò ha avuto un ruolo importantissimo, è stato veramente il mio *alter ego* della parola.

D: Una domanda sui tuoi ultimi lavori: *Corpo a corpo* con Caino e Abele dalla *Genesi*. Una storia in cui bene e male si confondono e non si sa più chi sia il carnefice e chi la vittima. Perché questa scelta e perché raccontarla proprio adesso?

R: I progetti che fanno parte del grande progetto *Duett*, in realtà, sono due meditazioni: una si intitola *Corpo a corpo* e una *Come le ali*. Sono state due meditazioni con la volontà e il desiderio di capire, alla fine, se era il caso di fare un progetto unico che si chiamasse *Liederduett, due episodi su Caino e Abele*. Avevo la necessità di capire se c'era veramente questo racconto bilaterale. La domanda che io mi sono fatto era una sola: in una società violenta come la nostra, qualora non ci fosse stato il primo omicidio della storia di Caino su Abele – fratricidio, quindi, ancor peggio – cosa sarebbe accaduto?

Questa è stata la domanda. Se volete banale, super banale, però a mio avviso molto profonda perché bisogna partire dal passato. Tutti i nostri comportamenti derivano da accadimenti. Allora ho capito subito che *Caino e Abele* doveva essere trattato su due livelli: il livello della lotta, del conflitto, dello scontro fra questi due corpi e il livello di utopia generale, che io ho chiamato 'la simbiosi'. Quindi il desiderio di convivere, di continuare la propria vita insieme.

Ecco, questo è abbastanza utopico: immaginare che la società tutta, nella sua interezza, debba essere simbiotica, in sintonia quotidianamente. Non c'è la sintonia fra marito e moglie, figuriamoci tra persone che non si conoscono. Però noi artisti dobbiamo cercare prima di sognare e poi di far sognare gli altri. Questo è il nostro compito.

Ho suddiviso queste due opere nel momento di conflitto, che è *Corpo a corpo*, e nel momento di simbiosi, che è *Come le ali*. Entrambi titoli di suggestione, che hanno fatto un percorso di presentazione al pubblico in momenti diversi, mentre adesso debutteremo a Bolzano Danza in prima mondiale con l'opera costruita, cioè messa in scena tutta in una serata, cambiando totalmente le musiche originali sia di *Corpo a Corpo* che di *Come le ali*.

Questo è il progetto. Dentro c'era anche un progetto diverso, mio, personale che era di



dimostrazione a me stesso – quindi una sorta di studio, una sorta di scuola di composizione – per capire come è possibile elaborare uno spettacolo con una musica e cambiarla dandogli dei connotati diversi. Penso di aver dimostrato a me stesso che questo è fattibile e spero che per chi ha visto l'uno e l'altro possa esser recepito in maniera chiara. È scolastico come ragionamento. Dobbiamo ancora andare in scena, vedremo qual è il risultato finale.

D: Nello Calabrò è ormai una certezza come drammaturgo. Che ruolo hanno per te le parole e che dialettica c'è secondo te tra verbo e corpo in movimento?

R: Sì, l'ho detto prima: Nello Calabrò è ormai il mio *alter ego*. Ormai credo che siano quindici, diciassette anni. Il primo lavoro che abbiamo fatto insieme è stato proprio *Mediterraneo*, quindi addirittura vent'anni.

La parola per me è molto importante, però è sempre molto delicata da usare. Noi non tendiamo a recitare, ma tendiamo semplicemente a parlare, a usare la parola come musicata e non obbligatoriamente come significato di ciò che stiamo dicendo in quell'istante. La usiamo spesso per rompere il ritmo, per diversificare le emozioni in quel momento.

In questo meccanismo il lavoro di Nello è importantissimo perché conoscendo benissimo il tipo di opera riesce a modulare i testi in relazione ai ritmi esistenti. Poi le cose si costruiscono mano a mano. Fino a oggi, quando abbiamo fatto l'ultima prova prima di Bolzano, Nello è venuto e abbiamo cambiato delle piccole sfumature del testo per rendere il suono più appetibile a prescindere dal significato.

Fra verbo e corpo io direi che il verbo è già, nell'espressione naturale, un corpo che si muove, che può essere immaginato, mentre il corpo è inevitabilmente fatto, dettato, costruito da lettere, da parole. Solo che sono lettere e parole immaginarie che uno, come dire, costruisce pian piano. È un tassello che viene alimentato in maniera assolutamente istintiva e naturale rispetto alla sensibilità del pubblico stesso, che percepisce queste emozioni dei corpi.

Verbo e corpo possono andare assolutamente in sintonia, però noi siamo decisamente una compagnia di danza. A volte si usa il termine di 'teatro danza' che però ha proprio un altro tipo di carattere rispetto al nostro, non dico che è riduttivo per noi ma è proprio diverso.

Usiamo, però, il testo per alleggerire anche la visione del corpo. In certi casi può essere un *escamotage*. Non sempre.

D: Un'ultima domanda. La danza è un linguaggio che si interseca con altre forme d'arte e d'espressione culturale. Chiaramente riguarda anche la vostra produzione coreografica, come per esempio i testi da cui avete tratto alcune opere come *l'Odissea* di Omero, il *Romeo e Giulietta* di Shakespeare e *Oratorio per Eva* con Mark Twain e anche moltissimi riferimenti pittorici. Ho visto spesso dei riferimenti caravaggeschi...

R: Sì, poi anche molti scultorei anche. Tipo Rodin e altri...



Corpo a corpo – 1° meditazione su Caino e Abele (2018)

D: Come riesci a far dialogare tutti questi riferimenti, che comunque prendi da altre forme artistiche, con la tua danza e, in questo senso, come interviene Nello Calabrò nella strutturazione di questo dialogo tra altre forme d'arte e danza?

R: Non so se ci riesco. Per alcuni ci riesco e per altri no e sinceramente non so dirti come. Non è che c'è un meccanismo. Credo, però, che per alcune opere come la pittura e la scultura è abbastanza automatico abbinarle e assimilarle al movimento, alla danza. Vedi la scultura di Rodin, di cui abbiamo fatto un'opera, una riflessione da studio. L'idea che qualcosa di fisso, di immobile possa essere invece strumento e stimolo per un'azione creativa di danza è straordinario perché quella è fissa, un'immagine immobile. Da quella immobilità, invece, è nato *I am beautiful* per esempio.

A me personalmente la pittura (sia quella antica, sia quella contemporanea) così come la scultura, dà tantissime emozioni e suggestioni. Il ruolo di Nello, fra le due cose, è sempre un ruolo un po' da studioso. Lui è un po' uno sgobbone sotto l'aspetto della ricerca delle informazioni. Lui ha una memoria straordinaria, cosa che io non ho. Sono più istintivo. Cerco di carpire o captare con l'istinto se quella cosa funziona lì, quando metterla, quando levarla, che ascolto ci deve essere. D'altronde questo è il mio ruolo, altrimenti diventa tutto troppo scientifico. Mentre lui ha una memoria impressionante e si ricorda qualsiasi cosa vede. Sa più cose di me della danza, genericamente parlando, perché ha una grande memoria visiva. Un grande lettore, di qualsiasi sciocchezza. Il suo ruolo, quindi, è estremamente importante perché riesce a connettere le varie azioni di ricerca che lui ha fatto, che insieme abbiamo fatto, di cui abbiamo discusso con l'atto creativo. Poi, ripeto, non è detto che veramente ci riusciamo a rendere connesse le due opere.

D: Questa era l'ultima domanda, però che progettualità futura, che speranza hai rispetto alla danza?

R: Quella futura sarà *La Giara*. Più avanti vedremo se si riprenderà *Mediterraneo*.

Sinceramente in questo momento non ho delle azioni. Mi vorrei dedicare un po' più agli altri, riuscire a trovare dei giovani coreografi. C'è tanta roba, ma non di alto livello. Devo dire, però, che molti giovani iniziano molto più avanti rispetto a quando ho iniziato io. Non solo come qualità delle cose, che è oggettivo, e questo lo dico con il massimo della serenità. Alcune cose che io vedo dei giovani sono molto migliori rispetto alle cose che ho fatto io all'inizio. Però è anche vero che vengono dati loro degli strumenti migliori, molto più ampi. Hanno quindi un'occasione da non perdere. È un momento in cui l'Italia sta crescendo a livello coreografico.

Io ho l'impressione che sia più la danza a stimolare le altre arti. Trovo che la danza abbia stimolato molto il teatro. Ci sono molti registi che sono fisici e usano il corpo in maniera molto potente. È stata quindi la danza a entrare in maniera disarmante nei sistemi creativi generali e così tutti hanno attinto da là, soprattutto il teatro: e ha fatto bene perché aveva bisogno di rinnovarsi.



I am beautiful, 4° tappa del progetto *Transiti Humanitatis* (2016)



La danza, invece, continua a rinnovarsi secondo me in maniera esasperata, come se tutti debbano trovare qualcosa di nuovo, assolutamente nuovo. Io non sono propenso a voler trovare per forza il nuovo. Sono più propenso a trovare qualcosa che sia autentico e di qualità, cioè fatto bene. In qualche modo in questo momento molta parte dell'arte, delle performance sono 'cotte e mangiate'. Questo mi fa un po' paura nel mondo delle attività performative. Credo che si debba andare più lenti e procedere verso un altro livello di costruzione della performance.

Questo non vuol dire che non farò cose nuove, ma veramente devono essere sentite. Anche perché io metto davanti un aspetto che è molto importante: la produttività. Noi gestiamo dei soldi pubblici. Quando si gestiscono dei soldi pubblici ed eccedi nella produttività, alcuni prodotti vengono sostituiti in maniera quasi bulimica dal sistema. Questo mi fa paura, quindi mi vorrei dedicare a far capire che non bisogna eccedere e in quanto direttore di un centro di produzione spero di avere voce in capitolo. Una cosa è essere un artista di riferimento, un'altra è poi essere il direttore di un centro di produzione. Sono due attività diverse. Entrambe devono essere fatte. Quando sono direttore di un centro di produzione sono al servizio di tutto il sistema, quando faccio il coreografo e l'artista faccio quello che voglio e spero che le mie cose possano interessare pure agli altri. Sono due livelli molto diversi ma entrambi molto importanti.



NELLO CALABRÒ

*Discorso sull'assenza di un metodo.
Alla ricerca di Regole per un sistema inconsapevole*

Sono trascorsi quasi venti anni da quando Roberto Zappalà, dopo aver visto un mio video, mi chiedeva di girarne uno per *Mediterraneo:(le antiche sponde del futuro)*. Il video per motivi tecnici e produttivi non poté essere realizzato e i suoi possibili contenuti si trasformarono in parole e azioni. Un'impossibilità è stata alla base di una collaborazione che nel corso degli anni si è trasformata in amicizia, e quindi, riportando tutto a un rapporto di lavoro, quanto di più lontano possibile da un sistema o metodo codificato.

Questo non-sistema è ormai diventato naturale al punto che individuarne le costanti, gli snodi indispensabili è quasi impossibile: come riconoscere dei punti di sutura ormai perfettamente rimarginati.

Per chiarire, prima di tutto a me stesso, questo (non)metodo di collaborazione cercherò comunque di riconoscere delle ripetizioni, dei percorsi obbligati, per tracciarne una mappa, consapevole però che si tratta di una mappa mutevole, mai definitiva.

Tutto fra noi nasce dal conversare, dalla parola parlata nelle condizioni e nei luoghi più disparati: ufficio di Roberto, tavola più o meno imbandita, spiaggia, auto, telefono, (soprattutto di notte; Roberto è spesso in tournée all'estero, e si sa, i fusi orari...), passeggiate. Questa parete di parole si trasforma in tempi diversi, a seconda della singola creazione che detta le sue regole oscure ma ferree, in una quantità di appunti (e anche di disegni di Roberto) altrettanto esagerata, appunti caotici e quasi incomprensibili a distanza di intervalli lunghi. Vero e proprio materiale grafico non figurativo.

Poi tutto questo si razionalizza attraverso l'operazione forse più importante di tutto il processo creativo: la riduzione ai minimi termini. Tagliare, sfoltire, eliminare, distillare, centrifugare, assorbire, cancellare, strappare pagine. Quello che resta è il vero punto di partenza. Quello che c'è stato prima viene abbandonato e scompare, ma solo in apparenza. È un rimosso sempre pronto ad affluire quando serve.

Da questo primo momento mobile la navigazione ha spesso delle rotte quasi obbligate che è possibile allineare, in maniera forse troppo netta, in tre grosse macrostrutture che si susseguono in quest'ordine: la ricerca, il dizionario, la relazione.

La 'ricerca' consiste essenzialmente nella creazione di un archivio dal quale poter attingere idee, parole, riferimenti visivi e iconografici dal mondo del cinema, del video, e dalla storia dell'arte e della fotografia. Può essere fatta anche sul campo, per esempio assistendo, da non catanese, a tutte le fasi della processione di S. Agata per *A semu tutti devoto tutti?*

L'archivio è il serbatoio dal quale si pesca per un 'dizionario' di parole-chiave spesso costituito da coppie di opposizioni e da una sinfonia di citazioni letterarie, filosofiche, cinematografiche...

Il passo ulteriore, 'la relazione', è quello che si consegna ai danzatori il primo giorno di prova dove sono presenti le linee guida dello spettacolo e quasi sempre il dizionario di parole.



Queste tre tappe, così razionalizzate solo a posteriori, in ogni caso scaturiscono da fondamentali scambi di e-mail e da continui aggiustamenti, calibrizioni, sistemazioni.

Rileggendo questa descrizione sembra tutto molto meno 'casuale' di quanto in realtà sia, a volte capita di lasciare in sospeso del materiale che poi si impone solo dopo, anche a prove già iniziate.

Alla base di tutto c'è il dialogo, un dialogo che a volte si affatica e s'incarta, e può succedere che quello che si lascia rimane solo perché non si è trovato di meglio. Questa non vuole essere una giustificazione a posteriori di eventuali carenze o insoddisfazioni, per niente, anzi rivendica una consapevolezza, che è quella di Brodskij sulla lingua che è superiore al poeta, e mi serve per concludere ricordando un'altra collaborazione, caratterizzata dall'amicizia e dalla lunga durata che la contraddistinse. Una collaborazione leggendaria nella storia del cinema, ovvero quella tra Billy Wilder e lo sceneggiatore I. A. L. Diamond. A proposito di accontentarsi perché non si è trovato di meglio, Wilder ricorda quando lui e Diamond chiusero una sessione di sceneggiatura assolutamente convinti che quel «*Nessuno è perfetto*» del finale di *A qualcuno piace caldo*, forse la replica più famosa e riuscita di tutta la storia del cinema, sarebbe stata sicuramente cambiata l'indomani.

1. #Mappe per luoghi inesplorati * Appunti, riflessioni, scarti in ordine sparso

Per *Progetto Caino e Abele* (sul sale in scena per *Corpo a corpo*)

La storia del sale è la storia del mondo.

Fondamentale per la sopravvivenza umana, senza sodio, che noi non produciamo. Non riusciremmo a trasportare nel corpo le sostanze nutritive e l'ossigeno e non sarebbero possibili gli impulsi nervosi e i movimenti muscolari, cuore compreso.

Fondamentale anche per conservare il cibo, la ricerca del sale è sempre stata vitale e la civiltà è cresciuta intorno alla sua produzione, trasporto e commercio, legando in maniera indissolubile il sale al potere.

Se quello di Caino e Abele è il primo conflitto dell'umanità, niente meglio del sale può simboleggiarlo ed evocarlo; infatti, conflitti e guerre per il controllo del sale punteggiano l'intera storia della civiltà umana e già dal 1875 ricerche sociologiche hanno stabilito un nesso molto stretto tra sale e tirannia.

Se nello scontro tra Caino e Abele è trasfigurato simbolicamente lo scontro tra nomadi e stanziali, anche in questo caso il sale può essere una metafora che bene vi si accorda; infatti, i nomadi assicuravano il sale alle popolazioni sedentarie con tutte le conseguenze del caso, guerre da una parte e accordi commerciali dall'altra. Guerre e accordi che ci riportano da una parte a *Corpo a corpo* e dall'altra a *Come le ali*.

Violenza/non violenza altra dicotomia che la storia di Caino e Abele ci presenta. Ci porta a Gandhi che non a caso in India costruisce la lotta non violenta per l'indipendenza intorno al rifiuto della tassa sul sale.

E per tornare alla bibbia, nel libro dei numeri il patto con Dio è definito «patto di sale». Patto che Abele rispetta e Caino infrange.

E anche in relazione alla lotta e al ring il sale assume degli aspetti sacri e simbolici come nel sumo, dove prima di ogni incontro, i lottatori

Zappalà, *Corpo a corpo*, ph. ©Serena Nicoletti





raccogliono da un apposito contenitore una manciata di sale e la lanciano sul dohyo (la zona di combattimento). Tale gesto è propiziatorio e ben augurante, finalizzato a proteggere i sumitori da sfortunati scontri, ferite, infortuni e cadute.

CORPO A CORPO

Indaga la violenza che i corpi subiscono ed esprimono sin dall'inizio della vita.

Il corpo a corpo di Caino e Abele è la prima lotta che sfocia nel primo lutto. È anche il primo delitto, il primo fratricidio e anche il primo martirio.

La prima conseguenza della rottura del rapporto fra gli uomini con Dio. Una rottura così tragica e definitiva da condurre al delitto.

Corpo a corpo è il dionisiaco: l'impulso alla vita, alla volontà di potenza presente nell'uomo che porta a un'esplosione di emozioni incontrollate e quindi alla morte.

Corpo a corpo è l'odio. «Il soggetto prova dunque per il suo modello un sentimento lacerante formato dall'unione di due opposti che sono la venerazione la più sottomessa ed il rancore più intenso. È il sentimento che chiamiamo odio. Solo l'essere che ci impedisce di soddisfare un desiderio, che lui stesso ci ha suggerito, è realmente oggetto di odio. Quello che odia si odia inizialmente lui stesso a causa dell'ammirazione segreta che cela il suo odio. Per nascondere agli altri, e nascondere a sé stesso, quest'ammirazione infinita, non vuole vedere altro che un ostacolo nel suo mediatore». (R. Girard)

Il 'corpo a corpo' è anche, nel senso letterale e figurato, tra diverse espressioni artistiche: il leader classico e la musica elettronica.



Zappalà, *Corpo a corpo*, ph. ©Serena Nicoletti

COME LE ALI

Come le ali è la SIMBIOSI.

Esplora un mondo legato all'intesa, al legame, all'intima unità che dovrebbe esistere non solo tra gli uomini, ma anche tra gli 'organismi animali e vegetali'.

Un'esplorazione utopica della convivenza ottimale.

Simbiosi è l'utopia in atto nel presente della danza.

Simbiosi è l'incontro di due corpi danzanti, quasi un nuovo organismo biologico. Simbiosi come simbolo di legame e di fusione, non più attriti e violenze fratricide, ma parità e condivisione e cosa c'è di più forte e più immediato per evidenziare queste prospettive se non la metafora dell'unisono, del simultaneo, del sincronico che si crea nella danza?

Simbiosi è l'Apollineo, la 'ratio' umana che porta equilibrio nell'uomo, che lo spinge a produrre forme armoniose, rassicuranti e razionali.



“dizionario” per Caino e Abele

CORPO A CORPO

Conflitto / Odio / rancore / Lotta / Gelosia / incomprensione / invidia / rifiuto / attacco / violenza

COME LE ALI

Amore / accettazione / Fratellanza / amicizia / non violenza / empatia / simbiosi

Considerazioni di carattere generale.

Secondo alcuni il racconto di Caino e Abele è considerato una rappresentazione narrativa del contrasto tra la vita dei nomadi e quella degli stanziali. (pastori contro contadini)

Riportando alla danza potrebbe essere interessante un contrasto tra una tendenza al movimento di Abele (nomade) e quella all'immobilità di Caino (stanziale).

Abele Centrifugo e Caino centripeto?

Corpo a corpo centrifugo (tentativo di “fuga” di Abele da Caino e conseguente risposta di Caino nel riportarlo Abele a sé, al “centro”)

Simbiosi centripeto (tendenza all'unione sia di Caino che di Abele))

Testi (solo in parte utilizzati)

CORPO A CORPO

CAINO

Io sono il cattivo

Io sono l'assassino

Io sono il fratricida

Io sono l'ingrato

Io sono l'invidioso

Io sono il maschio

Io sono il l'agricoltore

Io sono lo stanziale

Io sono la radice

Io sono il ribelle

Io sono il negletto

Io sono il male

io non sentivo niente

Io tendo all'immobilità, sto fermo

Il mio nome è diventato un aggettivo

nessuno si chiama più come me

Io vado verso il centro

Il cattivo è sempre più interessante
contrario

ABELE

Io sono il buono

Io sono la vittima

io sono il giusto

io sono il virtuoso

io sono l'amato

io sono la femminuccia

io sono il pastore

io sono il nomade

io sono il respiro

io sono l'ubbidiente

io sono il preferito

io sono il bene

io sentivo la sua voce

io tendo al movimento, mi muovo

il mio nome no

ancora qualcuno si chiama come me

io fuggo dal centro

solo nelle storie, nella realtà e al

COME LE ALI

Noi siamo una storia

Noi siamo fratelli

Noi siamo una coppia

Noi siamo due figli

io sono il rinoceronte

io sono lo squalo

io sono l'uccello guardiano

io sono la remora

siamo mutuali (#)

siamo commensali (#)



io sono il crostaceo	io sono la balena	siamo inquilini (#)
io sono l'onda	io sono la particella	siamo la luce

Non siamo utopia. Siamo la radice di un futuro possibile

(#) terminologia riguardante i vari tipi di simbiosi presenti nel mondo animale
Caino e Abele

Nomi quasi completamente scomparsi, nomi che due genitori quasi con orrore prenderebbero in considerazione per i propri figli

Uno perché troppo cattivo e malvagio, l'altro perché troppo debole e buono.

Come se, per uno strano paradosso, facessero paura entrambi.

E se, ovviamente, siamo Caino e Abele al contempo e a giorni alterni,

Abele oggi non muore ucciso da Caino

Muore senza che il suo assassino risponda a dio o agli uomini

Muore per odio

Muore per indifferenza

Muore per egoismo

Muore per l'assenza di amore per il prossimo

Non è buonismo per anime pie ma quanto di più arduo e raro possa esistere

Perché, come dice Simone Weil:

«L'amore per il prossimo, essendo costituito di attenzione creatrice, è analogo al genio».

per Naufragio con spettatore e Odisseo il naufragio dell'accoglienza

Il CORPO ETICO è quello che il dittico sul naufragio metterà in scena; è, tra gli altri, quello che nella Sicilia di oggi ci mette a confronto con il migrante che sbarca sulle coste, è quello che mette in gioco l'etica dell'accoglienza.

Naufragio e Odisseo

Creazioni sull'emigrazione/immigrazione e sul rapporto che noi bianchi/occidentali abbiamo nei confronti del popolo migrante.

riflessioni generali

Il tema del naufragio è per noi importante (è utile dal nostro punto di vista perché mette insieme 'pensieri' che è possibile 'tradurre' in situazioni sceniche) per il fatto che gli sono collegati concetti quali viaggio, fame/sete, morte/salvezza, assenza di spazio ecc., e riferimenti a Ulisse in quanto naufrago e unico sopravvissuto nell'isola di Alcino, (e poi anche nel definitivo naufragio secondo la concezione dantesca).

Un filosofo tedesco, Hans Blumenberg, ha scritto *Naufragio con spettatore* partendo da alcuni versi del poeta latino Lucrezio considerati come una metafora dell'esistenza.

Zappalà, Naufragio





Bello, quando sul mare si scontrano i venti
e la cupa vastità delle acque si turba
guardare da terra il naufragio lontano:
non ti rallegra lo spettacolo dell'altrui rovina,
ma la distanza da una simile sorte.

Da una parte i nomadi, gli avventurosi (nel nostro caso i migranti per necessità) e dall'altra chi sta a riva a guardare i naufraghi (l'indifferenza). Cioè l'atteggiamento dell'uomo di fronte alla vita e alla storia basato sulle contrapposizioni: Contemplazione/azione; Estraneità/coinvolgimento; Empatia/egoismo.

Nell'ambito più inerente allo spettacolo altre contrapposizioni sono importanti:

Assenza di spazio nell'imbarcazione/mare infinito e vuoto; Spingere/essere spinti; Sudare per il caldo/avere freddo; Pregare/imprecare; Gridare/sussurrare; Soffocare/respirare; Continuo movimento (della barca nel mare)/immobilismo (dentro la barca); Soffrire la sete/essere tentati di bere l'acqua del mare; Avere pudore/essere obbligati a fare davanti ad altri anche i gesti più privati; Amare/odiare; Avere un'etica personale/contraddirla e negarla per necessità; Morire/essere salvati.

Per suggestioni e stimoli e aspetto iconografico vedere il Géricault de *La zattera della medusa*.

Anche accoglienza, come naufragio, ci rimanda a concetti 'utili' quali: razzismo, indifferenza, sfruttamento, incontro, minaccia, separazione, ospitalità, altro, straniero, ecc.; e ci rimanda a Ulisse che si confronta in prima persona con l'accoglienza in tutto il suo viaggio. Molto interessante una riflessione sulla differenza dell'accoglienza nella civiltà greca antica e oggi, la riporta Ryszard Kapuscinski ne *L'altro*, quando afferma che in quella civiltà: «*gli dei potevano assumere forma umana e comportarsi come uomini. A quei tempi non si sapeva mai se il viandante fosse un uomo o un dio celato sotto sembianze umane. Questa incertezza, questa intrigante ambivalenza è una delle fonti della cultura dell'ospitalità che impone di accogliere con benevolenza il nuovo arrivato*».

Kapuscinski cita il poeta polacco Norwid che si interroga sulle ragioni dell'ospitalità ricevuta da Ulisse nel suo viaggio di ritorno: «*alla vista di un mendicante e di un vagabondo ci si chiede subito se per caso non si tratti di un dio. Non si accoglie l'ospite chiedendogli chi sia: prima se ne onora la divinità e solo dopo si passa alle domande umane. In ciò consiste appunto l'ospitalità (l'accoglienza) non per niente annoverata tra le pratiche e le virtù religiose. Tra i greci di omero non esisteva l'ultimo degli uomini: egli è sempre primo vale a dire divino*».

Non bisogna avere paura dell'altro, di quello che una volta era chiamato barbaro, perché: «*La paura dei barbari è ciò che rischia di renderci barbari. E il male che ci faremo sarà maggiore di quello che temevamo di subire*» (Tristan Todorov).

Zappalà, *Odisseo*



Perche Ulisse?

Odisseo/Ulisse era un migrante? Un migrante di oggi è il nuovo Ulisse? Con tutte le ovvie differenze, Ulisse è stato di sicuro, nel suo interminabile *nostos* o viaggio di ritorno, uno straniero che si è confrontato, (a volte in maniera drammatica vedi Polifemo, altre volte con esiti positivi, vedi l'episodio di Nausicaa) con l'etica dell'accoglienza. Perché Ulisse/Odisseo era l'altro come lo sono oggi i migranti.

E l'incontro/scontro con l'altro è la vera sfida del XXI secolo; l'altro, come dice Kapuscinski, è «lo specchio nel quale ci guardiamo, o nel quale veniamo guardati: uno specchio che ci smaschera e ci denuda e del quale facciamo volentieri a meno», e anche perché «tutti noi, abitanti del nostro pianeta, siamo altri rispetto ad altri».

Sia il viaggio di Ulisse che molte delle tragiche odissee del tempo presente si dislocano entrambi nella stessa mappa: il Mediterraneo.

Il Mediterraneo, luogo geografico dell'Odissea, vede la Sicilia al suo centro; e sempre la Sicilia è stata tra le massime produttrici di 'materiale umano da esportazione' tra '800 e '900.

Una domanda per incominciare: perché chi emigra lascia la propria terra?

Non c'è una risposta univoca; con sfaccettature diverse il motivo di base è vivere meglio, rispetto ai luoghi dove la sorte li ha fatti nascere e dove spesso si muore. Si muore (o muoiono i propri familiari) letteralmente di fame, di guerra, di malattie, di soprusi, di mancanza assoluta di libertà. Si va via dalla propria terra per sopravvivere o per cercare un posto dove provare a vivere meglio e con dignità. E anche per aiutare chi è rimasto a casa.

George Perec ha detto che due sono le parole che racchiudono tutto questo: l'erranza e la speranza.

L'Odissea nasce dalla sistemazione scritta di un preesistente e infinito corpo narrativo orale di racconti; lo spettacolo potrebbe strutturarsi in maniera simile, affastellando innumerevoli 'eventi' sul palco, lavorando su uno sviluppo in orizzontale, cioè nella simultaneità.

Zappalà, *Odisseo*



Zappalà, *Odisseo*





Continuando con le metafore nautiche, a partire dai testi di Hans Blumentberg, puntare al mare aperto non seguendo una rotta lineare ma figure più tortuose quali curve, parabole, spirali.

Accoglienza

Accoglienza, la seconda parte del dittico non può che seguire Naufragio. Nella lingua italiana c'è una espressione che potrebbe fare da epigrafe al secondo pretesto: «Ti accolgo nelle mie braccia» una frase bellissima che in maniera al contempo lucida e appassionata lega indissolubilmente l'accoglienza e l'abbraccio. E l'abbraccio, prima che possibile metafora dell'accoglienza è un gesto preciso e inequivocabile, è un atteggiamento del corpo, è in definitiva, qualcosa che la danza può esprimere al meglio.

Quasi sempre l'abbraccio accoglie e fa partecipare più persone ad un sentimento comune; ma la sua causa è varia può essere opposta: dalla gioia, alla passione, alla felicità, al dolore. In ogni caso l'abbraccio come l'accoglienza sono posti sotto il segno della condivisione.

In un'altra cultura, in Giappone, esiste quasi una grammatica dell'inchino, nella nostra civiltà si potrebbe instaurare, e forse ne abbiamo bisogno, un'etica dell'abbraccio.

Accoglienza e abbraccio

Ti accolgo nelle mie braccia.

È un'espressione bellissima che in maniera al contempo lucida e appassionata lega in maniera indissolubile l'accoglienza e l'abbraccio.

Accoglienza e abbraccio sono infatti termini che spesso vengono usate uno come metafora dell'altro ed in entrambi i sensi.

Accogliere e abbracciare sono quasi uno sostituto dell'altro.

L'abbraccio è il gesto che più di ogni altro indica, fa vedere l'accoglienza

Anche la chiesa, l'ecclesia, è etimologicamente, il luogo dove si riunivano i credenti, dove cioè venivano accolti, e non a caso la massima espressione storico architettonico simbolica della cristianità è piazza san Pietro a Roma, piazza caratterizzata dal colonnato del Bernini, due immense braccia che dovevano accogliere metaforicamente (e non solo viste le dimensioni) l'intera cristianità.

Quasi sempre l'abbraccio accoglie e fa partecipare più persone ad un sentimento comune; ma la sua causa è varia può essere opposta: dalla gioia, alla passione, alla felicità, al dolore. In ogni caso l'abbraccio come l'accoglienza sono posti sotto il segno della condivisione. L'accoglienza è falsa se non condividiamo anche poco con chi accogliamo e anche per questo un abbraccio può essere falso se non condivide qualcosa.

L'abbraccio è un gesto che si può declinare in tanti modi.

(gioia, dolore, passione, felicità, stanchezza, ci si abbraccia anche per sostenersi a vicenda, per aiutarsi fisicamente)

L'abbraccio ci riporta alle persone che amiamo o a cui vogliamo bene, alle persone della cerchia familiare. Persone che abbracciamo perché abbiamo già accolto dentro di noi.

Non si abbraccia in maniera indiscriminata.

Ma pensando ad un altro tipo di famiglia, la famiglia mafiosa per esempio, viene da dire che come ogni cosa l'abbraccio non è innocente e puro in maniera assoluta. L'abbraccio è spesso anche un segno di rispetto dovuto a paura e sottomissione un gesto che indica delle gerarchie. Un gesto che nel mondo capovolto, anche dei gesti, della mafia, può essere



preludio di qualcosa che è all'opposto dell'accoglienza, cioè il rifiuto, fino all'omicidio della persona che si abbraccia.

Corpo e naufragio

1. Un corpo nel naufragio

Nelle condizioni del naufragio, per motivi fisici (assenza di spazio, di acqua, ecc., ecc.) il corpo che si trova in questa condizione estrema è un corpo caratterizzato da una forte ambivalenza: è un corpo al contempo in balia di qualcosa a lui esterno (per esempio le condizioni del mare) ed anche un corpo che lotta fino allo stremo per sopravvivere. È un corpo che sopporta e agisce.

Alcune situazioni fisiche caratterizzano il corpo nel naufragio; situazioni che il corpo non può che subire, ma alle quali non può non reagire.

Sono situazioni rese da verbi quali:

Scivolare (da soli e sugli altri) / Sollevare: se stessi da terra e gli altri da sopra se stessi / Sudare / Sentire freddo/ sentire caldo / Spingere / essere spinti / Soffocare.

Questi verbi/azioni, spesso indicano azioni contrapposte ma che a volte accadono simultaneamente.

Il corpo naufragato si fa anche corpo che grida e che impreca, o anche, in maniera complementare e opposta, che prega e sussurra;

è un corpo che scopre anche se stesso come avviene in tutte le condizioni limite;

un corpo cioè che supera delle soglie sia fisiche di resistenza, che psicologiche (il pudore è destinato a morire).

È in definitiva un corpo estraneo a se stesso e al mondo che lo circonda ma che fino alla fine lotta e per questo non è mai sconfitto. È un corpo indomito.

Il corpo nel naufragio è abituato a «vivere gomito a gomito, il che crea una dimensione spaziale a sé: lo spazio non è tanto un vuoto quanto uno scambio. Quando si vive ammucchiati gli uni sugli altri ogni gesto si ripercuote sugli altri. Le ripercussioni sono istantanee e fisiche...».

«La *contrattazione spaziale* è incessante, e può essere amorevole o crudele, pacifica o aggressiva, irriflessiva o calcolata. Ma riconosce che lo scambio non è qualcosa di astratto, bensì *un aggiustamento fisico*» (John Berger).

2. Un corpo naufragato

Non solo nelle condizioni estreme e drammatiche del naufragio il corpo 'naufraga'; nel vivere quotidiano a volte si usa la metafora del naufragio del corpo: «il suo corpo è ormai naufragato», oppure, «è un naufrago», quando vediamo qualcuno il cui corpo è inequivocabilmente in condizioni tali per

Zappalà, Naufragio





cui la metafora del naufragio è la migliore, la più esatta per descriverlo: per esempio davanti ad un tossicomane stremato ed in crisi d'astinenza oppure di fronte a certe malattie quali l'Alzheimer, il Parkinson o la sindrome di Tourette . In situazioni più normali 'sei un naufrago' si può anche usare in maniera ironica di fronte a qualcuno molto stanco e/o in condizioni di spossatezza.

Il corpo naufragato viene associato in queste situazioni 'quotidiane' ad un corpo sposato, estremamente stanco, quasi immobilizzato, o dall'altro lato ad un corpo senza controllo, quasi isterico, super frenetico.

Pensando al naufragio vero e proprio mi viene di associare la seconda possibilità al momento iniziale del naufragio quando esiste ancora la speranza della salvezza ed il corpo attiva tutto se stesso per salvarsi. La prima invece mi fa pensare al momento della perdita di speranza quando il naufrago non lotta più e può solo sperare in un aiuto esterno.

* i luoghi inesplorati sono gli spettacoli ancora in costruzione, gli autori realizzano le loro mappe prima di conoscere i luoghi; esplorato il luogo (spettacolo realizzato), saranno gli spettatori a costruirsi le proprie mappe.



FRANCESCA AUTERI

*Corpi esiliati.**Il tema della migrazione nella danza di Roberto Zappalà*

The dance of Roberto Zappalà is never naive: he always speaks about humanity, the ground, Sicily, instincts and poetry. In *Odisseo. Il naufragio dell'accoglienza* and in *Pre-testo1: naufragio con Spettatore*, both of them connected to the major project *Re-mapping Sicily*, the Catania's choreographer talks about the drama of exiled, rejected, abandoned human bodies and about their destiny of travel which, however, does not deny a possibility of hope.

La ricerca coreografica di Roberto Zappalà propone dinamiche connesse alla terra, votate alla disarticolazione di gesti e figure, in grado di aderire a un disegno che vede i corpi al centro di un feroce rovesciamento di linee e posizioni. È un'istintività di matrice animalesca a guidare i movimenti e a comporre quadri che tentano di mimare la fluidità incandescente della lava senza rinunciare all'intreccio di frame narrativi. Il fecondo dialogo con il dramaturg Nello Calabrò assegna ai progetti della Compagnia Zappalà Danza una profondità di sguardo e di racconto che rappresenta un unicum nel contesto italiano e rilancia un modello di *ensemble* creativo. Il metodo compositivo¹ di Zappalà si agglutina intorno allo scarto fra improvvisazione e tecnica ballettistica: la partitura si affida alle individualità di ogni interprete e allo stesso tempo aderisce a un codice linguistico – *modem* – geometricamente connotato.² La sintesi di tale linguaggio coreografico si declina in tre diverse accezioni del corpo (devoto, etico, istintivo), che implicano la centralità del movimento, la ricerca della qualità estetica della composizione e con essa la «supremazia dell'immagine sul significato».³ La potente «geografia delle sensazioni»⁴ messa in atto da Zappalà prevede innanzitutto una pre-disposizione «alla purezza ma anche alla perversione, alla fatica ma anche alla leggiadria...»; tale inclinazione fa sì che i corpi dei danzatori siano devoti al pubblico da cui attendono una «consacrazione»⁵ capace di trasformarsi in poesia. Tra i vettori che contribuiscono ad accelerare il coinvolgimento degli spettatori c'è senza dubbio la dimensione 'etica' della danza di Zappalà, cioè l'attenzione al portato di sofferenza dei corpi, soprattutto di quelli esposti alla violenza del mondo. Partendo da un'acuta osservazione degli scenari isolani, lo sguardo del coreografo si proietta lungo le direttrici dei naufragi contemporanei, (dis)seminando gesti e pratiche di *re-enactment* che esplorano – e tentano di superare – i pregiudizi verso alcune etnie. Grazie a una serie di mediazioni letterarie e filosofiche,⁶ si giunge alla codificazione di «una sorta di saggio sul corpo poetico, "cor-po-etico"»⁷ che conduce all'eliminazione dal registro espressivo del pudore⁸, considerato un freno all'istinto, nonché di ogni gabbia culturale attraverso un processo di «esegesi», ovvero di scoperta minuziosa delle molteplici possibilità di escursione, interne ed esterne, delle giunture muscolo-scheletriche a cui si accompagna un intenso scavo psicologico. È proprio tale 'escursione' a determinare la direzione coreografica di Zappalà, nel senso rilevato da Tomassini, come «esplorazione e allenamento», come «riconoscimento della differenza, per ciò che nel corpo appare anche imperfetto o anomalo».⁹ Il linguaggio *modem* articola l'imperfezione e l'istinto e attraversa tutti gli strati del derma, 'scortecando' la superficie e giungendo a toccare l'invisibile.



1. Pre-testi: lavorare in progress

Se l'inclinazione performativa ed estetica della Compagnia poggia sull'ineffabile intersezione fra queste tre diverse accezioni del corpo, sul piano della progettualità occorre sottolineare la costruzione 'aperta' degli spettacoli, secondo tappe, nuclei di studio ed esercizio destinati ad incarnarsi in un'opera totale, in grado di riassumere in sé tutte le fasi intermedie di lavorazione. Si tratta di un *modus operandi* che appartiene alle dinamiche della scena post-drammatica¹⁰ e che rilancia una certa idea di «cluster»¹¹ in cui però i singoli «pre-testi» mantengono il più delle volte una salda unità tematica e stilistica e si configurano come opere autonome. L'articolazione granulare consente al coreografo di esplorare livelli intermedi, di sedimentare tracce e segni dinamici, accumulando e scartando, fino a raggiungere un punto di equilibrio (in)stabile.

Al di là delle specifiche linee di tensione dei balletti, a legare la ricerca di Zappalà c'è il filo sottile dell'impegno, un'idea alta di radicamento nel territorio e nel contemporaneo, che implica l'osservazione e lo studio delle passioni e delle sciagure della storia. I contesti nascono spesso dalla volontà di capire meglio ciò che accade nel mondo, nel tentativo di distillare la bellezza, di accoglierla attraverso la compiutezza dei corpi.

Fra i progetti di maggiore interesse e attualità c'è sicuramente *Re-mapping Sicily*, incentrato su una rilettura dell'isola attraverso i suoi fenomeni culturali, sociali e performativi. Prima tappa è il balletto *Instrument1 - scoprire l'invisibile* (2007) dedicato al marranzano (scacciapensieri) in quanto strumento musicale normalmente associato alla tradizione siciliana e assai spesso alla mafia; poi, dai suoni della terra si giunge al fenomeno migratorio, argomento più che mai attuale che vede al centro il Mediterraneo in quanto spazio di incontro e scontro tra civiltà differenti che navigano lungo i secoli di una storia millenaria. Ma viaggiare, per mare o per fango, non sempre è una scelta dettata dal piacere e dalla voglia di scoperta, non sempre si tinge di colori solari, felici, positivi; talvolta si tramuta in fuga da qualcosa di terribile e da violenze inenarrabili, diviene un salto nel vuoto cieco dell'incertezza. E il viaggio può essere fisico, intellettuale, artistico, può essere sogno o incubo, carezza o testa mozzata. Può essere un naufragio, ma anche un'odissea.

2. Naufragio con spettatore: ri-vedere la tragedia

Pre-testo 1: naufragio con spettatore (2010) è la prima tappa di *Odisseo*, percorso creativo dedicato al tema dell'emigrazione/immigrazione nel Mediterraneo e inserito all'interno del più vasto progetto *Re-mapping Sicily*, di cui rappresenta il secondo punto d'arrivo. Lo spettacolo prende ispirazione dall'omonimo saggio scritto da Hans Blumenberg e incentrato sull'introduzione al secondo capitolo del *De rerum naturae* di Lucrezio, testo tra l'altro presente nel balletto conclusivo (*Odisseo*) mediante la voce recitante di Franco Battiato. I danzatori in scena sono solamente due, Adriano Coletta e Antoine Roux-Briffaud (nella prima versione), e la musica dal vivo viene interpretata dal pianista Luca Ballerini. L'*incipit* dell'opera è caratterizzato da un buio totale, quasi ancestrale, che sembra richiamare alla mente di chi è in sala un'immagine di vuoto, di assenza, di attesa. Il pubblico osserva il silenzio che precede ogni inizio e ogni fine e, piano, il racconto comincia con un *focus* assoluto sulle note del musicista adesso lievemente abbracciato da una flebile luce.

Poi, con una lentezza antica, ecco la danza: due corpi, due uomini, essenze perdute alla ricerca di un'identità integra, fusione di anime spezzate. I loro gesti, in un *climax* dispera-



to, disegnano indicibili parole, urlano aiuto, si disarticolano in grida mute. Tecnicamente tutto ciò è reso mediante un lavoro sulla vibrazione costante della muscolatura tesa, con il peso spostato maggiormente sull'avampiede fino ad alzarsi sulle cosiddette mezze punte; le mani sono nervose, proiettate in avanti, e sembrano invocare un soccorso che però non arriva, non arriverà mai. Sono naufraghi, loro, dispersi in un mare sconosciuto che vomita illusioni dove non c'è equilibrio, e nemmeno la stabilità della terra. Si fermano, si incontrano; due solitudini, stessa paura, stessa inquietudine. Perché poi, in fondo, dinanzi al terrore di non aver riferimenti, siano essi fisici o psicologici, siamo tutti uguali, identici, ciò che cambia sono solo le sfumature della pelle o i colori dello spirito.

La luce che preme sui corpi gioca con le tonalità del blu e la scelta non è casuale: essa è il mare, è acqua, è onda, è serenità che fa a pugni con i fantasmi dello spirito che emergono con violenza quando ci si perde nell'oscurità dettata dall'assenza di speranza. I danzatori sono arenati in un quadrato illuminato che disegna uno spazio ancor più ristretto dove potersi aggrappare: divengono personaggi di un quadro caravaggesco,¹² protagonisti assoluti di un teatro che si muove lungo il filo sottile che divide la vita dalla morte. Sdraiati sul pavimento gonfiano i ventri seguendo un respiro quasi musicale; sono annegati, c'è del liquido nel loro addome, eppure trasudano una sensualità potente, una carnalità che li trasforma quasi in coppia di amanti esausti dopo un amplesso. Questo erotismo sotteso è un elemento costante nelle coreografie di Roberto Zappalà; i suoi danzatori, pur esprimendo spesso narrazioni di corpi spezzati, conservano sempre una passionalità intensa trasmessa al pubblico attraverso gesti potenti, respiri udibili che scandiscono il tempo, sequenze di contatto tra due o più interpreti.

In *Pre-testo 1: naufragio con spettatore* il disegno coreografico è incentrato sull'immagine precipua del ritmo incessante delle onde, il quale varia, si interrompe, diviene violento, rallenta. Le mani sono spesso tese e vibranti, invocano aiuto, supplicano alcuni 'spettatori' che restano impassibili, quasi da copione collettivo, seduti sulle proprie poltrone. Un'altra cifra ricorrente è la ricerca di un movimento violentemente disarticolato: esso è la chiara espressione coreutica di ciò che accade quando l'ossigeno sta per mancare e i polmoni si riempiono drammaticamente d'acqua. C'è una ribellione della vita contro l'annegamento che avanza, c'è una strenua lotta per restare a galla e sopravvivere ad un mare che trascina inesorabilmente verso la fine. Le bocche si spalancano in urla mute (eco evidente di Munch) e tutto esprime un dolore asfissiante che implica la perdita del sé più intimo.

Un elemento scenico fortemente emblematico ed evocativo è la presenza ambigua della cantante Marianna Cappellani: l'artista resta per la totalità dello spettacolo in silenzio e di spalle rispetto al pubblico in sala. Lei osserva, impassibile e ferma, la tragedia che si consuma violentemente dinnanzi ai suoi occhi. Nessuna reazione, nessun gesto, nessuna pietà. Questa donna sembra rappresentare l'assenza di empatia che ha invaso il contemporaneo, quell'indifferenza cieca che vede l'altro solo come po-



Un lift, momento di *Naufragio con spettatore* ©Antonio Caia

tenziale nemico e quindi non meritevole di compassione o aiuto. C'è aridità di cuore in questa figura che non si muove e aspetta, c'è la fotografia della distanza che caratterizza un'intera epoca, la nostra; l'unico gesto di umana pietà avviene alla fine dell'opera, quando la Cappellani canta un'*Ave Maria* che sembra ridisegnare i confini di fratellanza. È forse lei lo 'spettatore' del titolo? Siamo noi tutti questo muto osservatore rappresentato da un corpo di donna? L'intonazione finale della preghiera sembra dare una speranza conclusiva, elemento anche questo piuttosto ricorrente nelle produzioni di Roberto Zappalà. C'è luce, sempre, anche in un buio che soffoca.



Naufragio con spettatore ©Antonio Caia

Il momento più drammatico della coreografia è quello, straziante, che precede il canto conclusivo: i due interpreti, seduti l'uno di fronte all'altro, si toccano, si scoprono reciprocamente i ventri, si accarezzano i volti, si spogliano delle maglie, si guardano. Sembrano due amanti che, piano e con cura, si preparano a consumare un rapporto sessuale. Poi però Adriano inizia a divorare la pelle bianca di un esanime Antoine, e il quadro diviene quello di un inquietante ultimo atto di cannibalismo.

L'immagine, decisamente potente, ci pone dinnanzi a dei quesiti non facili: quanto resta di umano nelle situazioni più estreme? Ci si divora per non sentirsi soli? Le domande restano, come la danza. Le risposte sono affidate però a noi, spettatori (si spera) non più passivi.

3. *Odisseo. Il naufragio dell'accoglienza: restare umani*

Dopo una seconda tappa intermedia, cioè *Pre-testo 2: accoglienza* (2010), spettacolo di soli quindici minuti incentrato su un'idea di umanità che accetta e abbraccia l'Altro, Roberto Zappalà è approdato al progetto conclusivo, cioè *Odisseo. Il naufragio dell'accoglienza* (2011), il quale pone già nel suo titolo l'incontro dei due lavori antecedenti. In scena ben otto danzatori che si muovono all'interno di uno spazio surreale delimitato da teli in *palettes* che riflettono violentemente la luce come in una caleidoscopica discoteca o in un siparietto da cabaret; questo anomalo sistema di *screens* fa emergere, fin da subito, il contrasto che caratterizzerà tutto il balletto, ovvero quello che intercorre tra la superficialità di un mondo che vive solo d'apparenza e la tragedia di un'umanità in transito.

Il balletto si apre con due veri e propri quadri, i quali anticipano una narrazione ben più complessa. Ecco un danzatore che interpreta un giocatore di hockey intento ad intonare una canzone dedicata a *Jesus*; subito dopo una citazione diretta di *Pre-testo 1: naufragio con spettatore*. Stessi gesti, stesse dinamiche, stesso riferimento al moto incessante del mare; la nudità maggiormente esposta dei due corpi amplifica però il simbolismo fortemente carnale che sottende l'atto del cannibalismo.

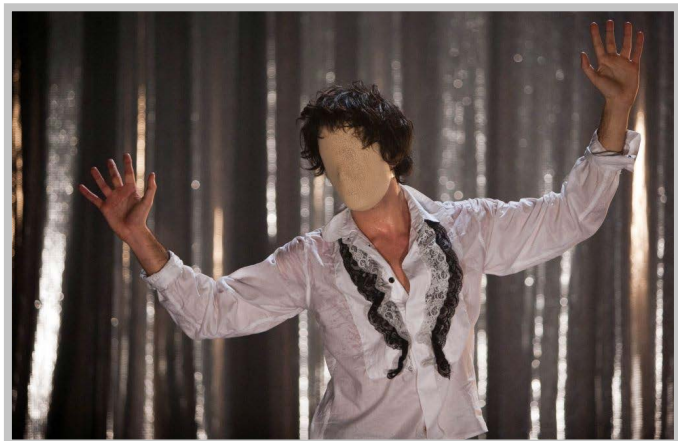
Due fotogrammi, il coreografo che canta, comincia *Odisseo*.

Novelli Ulisse, i ballerini indossano tutti degli abiti che giocano tra il bianco e l'argento,



e anche qui il cromatismo rimanda ad un contrasto tra il dramma del naufrago che non conosce pace e l'essere umano che si trastulla nel vuoto intellettuale di chi pensa che la vita sia solo una festa. Gli interpreti hanno sguardi fissi, inquieti, trasmettono un senso di forte disagio e avanzano in linea, a schiera, verso il pubblico; poi vomitano, come chi sta male dopo un lungo viaggio attraverso infiniti spazi d'acqua. Il dolore è palpabile e l'atmosfera si tinge ulteriormente di drammaticità quando la luce mostra, in alto, un piccolo soppalco pieno di anonime croci lignee. I danzatori le osservano immobili. Di chi sono? Sono i 'loro' morti? I 'nostri' morti? Sono forse tutte le vittime del mare o di una società razzista e chiusa? Sono coloro che si sono spenti nel vano tentativo di sfuggire ad un destino di guerra e fame? Sono le donne e gli uomini che hanno perduto la via, quella interiore, e si sono smarriti fino a divenire essi stessi dei cadaveri? Una musica jazz spezza la stasi ed ecco ancora una danza dal sapore misto di gioia e disperazione; le note fungono da forte contrasto tra la realtà e l'immaginazione, o sono un profondo sogno che anela a cancellare ciò che dilania lo spirito.

Drammaturgicamente complesso e pieno di rimandi interdisciplinari, *Odisseo* si collega ulteriormente alla prima tappa del progetto mediante la presenza della voce di Franco Battiato che recita l'introduzione al secondo capitolo del *De rerum naturae* di Lucrezio, testo dal quale lo stesso Hans Blumenberg aveva tratto ispirazione per scrivere il saggio *Naufragio con spettatore*. Roberto Zappalà sceglie di sottolineare come l'esilio e l'esistenza di profughi siano un qualcosa che da sempre ha accompagnato l'umanità tutta, e per farlo decide di utilizzare la potenza visiva e fisica dell'arte classica: tre dei suoi danzatori si tramutano in statue, assumendo pose plastiche che con accurata lentezza mutano forma ma mai significato. Ciascuno di loro indossa una maschera neutra, priva di occhi, naso e bocca.



Odisseo. Il naufragio dell'accoglienza © Antonio Caia

Ancora una volta si racconta di come il dramma del singolo uomo appartenga all'intera razza umana; le storie sono sempre le stesse, anche se cambiano i luoghi, i volti, i secoli. Noi siamo loro, portiamo cucite addosso le medesime cicatrici. E ancora una volta Battiato, con la sua voce, elenca i nomi di alcuni illustri esiliati della classicità, citando Plutarco: «Se non fossero partiti forse non avrebbero fatto quello che hanno fatto». Un destino mirabile lega allora i fili della Storia.

Uno dei momenti forse più emblematici dell'intero spettacolo è quando Salvatore Romania, tra i ballerini di punta della compagnia, entra in scena con una maschera, se la toglie mostrando il suo volto, e nel contempo Antoine Roux-Briffaud (interprete, tra l'altro, della prima tappa del progetto) gli porge un microfono, amplificatore metallico di senso e segni. In un violento *climax* vocale, dal sussurrato al gridato, Romania ripete incessantemente le stesse frasi di dolore, di rabbia, di razzismo subito e mai accettato, di ribellione dinnanzi a condanne mai comprese. L'ultima domanda, «Sono forse un Ebreo?», sottolinea quanto l'antisemitismo sia solo una delle forme di rifiuto dell'Altro, le cui conseguenze sono purtroppo ben note.

Le citazioni provenienti dal mondo dell'arte non si fermano alla statuaria classica, ma coinvolgono anche la pittura e segnatamente il quadro *La zattera della Medusa* (*Le Radeau de la Méduse*) di Théodore Géricault, già esplorato nel precedente.

I danzatori sono ammassati in uno spazio ristretto, schiena contro schiena. Ondeggiano, si muovono piano, sembrano essere in balia della legge delle acque; a turno, si allontanano dal gruppo e rac-



Odiseo. Il naufragio dell'accoglienza © Antonio Caia

contano, con gesti drammatici, il loro vissuto di terrore. Nel contempo gli altri restano inchiodati a una zattera invisibile, senza alcuna possibilità di fuga. I corpi sussultano, tremano, cercano ossigeno ma non riescono a trovarlo; le bocche si dilatano in urla mute, hanno freddo, fame, sete. Non c'è conforto per loro, e nemmeno speranza. La cantante Marianna Cappellani, adesso realmente gravida, compare in scena scostando le tende: canta, il suo ventre è esposto, simboleggia la forza potente e inarrestabile di Madre-natura, colei che domina ogni cosa. La presenza del femminile all'interno dello spettacolo è ulteriormente amplificata dal racconto mimato di uno stupro. Una delle danzatrici (Lorenza Di Calogero), dalla capacità espressiva davvero straordinaria, si stacca dai suoi compagni e inizia piano a lavare via dai genitali i resti della violenza subita, dello sperma non richiesto; cerca disperatamente di cancellare i segni, esteriori e interiori, del suo corpo violato. Gli altri la guardano, immobili. Forse la condannano, o forse lasciano che venga risucchiata dall'indifferenza del subumano.

Gli stupri, però, non hanno nazionalità, né latitudini geografiche; ecco allora il mappamondo tra le mani di un'altra donna, la cantante. Ancora una volta Zappalà, tramite la sua danza e il suo linguaggio coreografico, veicola un forte messaggio di uguaglianza, poiché siamo tutti, senza eccezione alcuna, naufraghi su di una medesima zattera. Interessante il contrasto, sul finire dello spettacolo, tra due scene immediatamente successive l'una all'altra. La prima vede i ballerini divenire corpi crocifissi, echi carnali di quelle lignee croci presenti fin dal principio. Sono vittime sacrificali,



Odiseo. Il naufragio dell'accoglienza © Antonio Caia



nuove bestie da macello, immagine eterna di quel Cristo che va oltre i confini religiosi. Ma, come già detto in precedenza, nelle opere del coreografo catanese si affacciano sempre un barlume di speranza e una visione positiva del mondo. Ecco allora una lunga sequenza caratterizzata da camminate e abbracci: c'è una fratellanza immensa nel dolore, un sentirsi parte dello stesso viaggio, della stessa tempesta. I danzatori si stringono le mani, si afferrano, si abbracciano, si scontrano; amore e odio divengono i due colori che dipingono a tinte opposte la scena. Poi il gran finale: una danza potentissima che riprende nel suo tessuto gesti e movimenti già effettuati in precedenza, ma che stavolta vogliono davvero mostrare la natura più selvaggia e animalesca dell'essere umano. Stremati, gli interpreti si rivolgono infine direttamente al pubblico, lanciandogli addosso invettive razziste in diverse lingue. Ma le voci si attenuano fino a sparire del tutto coperte da una musica che racconta di una malinconica nostalgia. I ballerini scostano le tende e vanno via. Lo spettacolo è terminato. La vita e la speranza però continuano, da qualche parte, insieme alla poesia indiscussa della danza di Roberto Zappalà.

¹ «Per un coreografo come me, molto legato al corpo, al movimento, dove la drammaturgia ha un legame strettissimo con questo meraviglioso strumento comunicativo, è necessario che il periodo di lavoro con i danzatori sia il più lungo possibile. Cerco quindi di privilegiare sempre la lunga collaborazione con ognuno di loro, affinché si possa sviluppare un lavoro minuzioso sul dettaglio del gesto. Il mio processo creativo si fonda sull'esigenza che ho di costruire il movimento sul mio sentire, ed è per questo motivo che, pur non avvalendomi frequentemente dell'improvvisazione, esso prende spunto dai valori caratteriali dei miei danzatori, che con facilità trasmettono il gesto al loro corpo, trasformandolo e personalizzandolo» (R. ZAPPALÀ, *Corpo Devoto*, Catania, Metaarte Libri, 2009, p. 8).

² Tra le fonti dell'azione creativa di Zappalà va annoverata la *contact improvisation*, disciplina fisica che, prevedendo un contatto globale tra i performer, implica una percezione totale dell'altro, dello spazio e delle energie che vi gravitano intorno; utilizzata nelle fasi di preparazione e di costruzione dello spettacolo, diviene essa stessa coreografia, perfettamente aderente a musiche, silenzi e ritmi scenici che seguono partiture millimetricamente precise.

³ R. ZAPPALÀ, *Omnia corpora*, Catania, Malcor D', 2016, p. 39.

⁴ E. PITOZZI, 'Il corpo: geografia delle sensazioni', in R. ZAPPALÀ, *Omnia corpora*, p. 27.

⁵ R. ZAPPALÀ 'Corpo devoto', in *ivi*, p. 42.

⁶ Nel riferire le matrici del discorso etico della sua danza Zappalà chiama in causa la lezione del Blumemberg di *Naufragio con spettatore* in dialogo costante con un ampio spettro mitografico (che naturalmente trova in Ulisse l'eroe per eccellenza) e con un tenace immaginario visuale, nel quale si stratificano fotogrammi e scatti di un passato-presente in continua ebollizione.

⁷ R. ZAPPALÀ 'Corpo etico', in *Omnia corpora*, p. 63.

⁸ «Non credo che il corpo possa essere onesto fino in fondo senza che il pudore venga "espulso, proiettato al di fuori del nostro sistema corporeo» (R. ZAPPALÀ in N. CALABRÒ, 'Corpi naufraghi: un «sistema»', in R. ZAPPALÀ, *Omnia corpora*, p. 15).

⁹ S. TOMASSINI, 'La pelle per prima', in *ivi*, pp. 77-78.

¹⁰ Si pensi a *Motus* e al loro *Syrma Antigones*, dedicato alla rilocalizzazione del mito di Antigone nel contemporaneo e suddiviso in contest, o al *Wunderkammer Soap* di ricci/forte in cui alcune delle icone mitiche più note (da Didone a Ero e Leandro) vengono risucchiate da un immaginario pop visionario e oltranzistico, che serializza il plot originario.

¹¹ È Silvia Mei a esplorare il formato della scena degli Anni Zero e a individuare la categoria del progetto-cluster come esempio emblematico di composizione modulare: «nel *progetto-cluster* il "grappolo" di interventi esiste in quanto *super-opera*, risultante dalla trasformazione successiva delle sue singole parti che, una volta realizzate, non possiedono un'esistenza autonoma. Il processo creativo procede ora per migrazione dell'oggetto prodotto in quello della tappa successiva, cosa che può comportare la distruzione, la fagocitazione o la semplice citazione di quanto creato precedentemente» (S. MEI, 'Per una scena "minore". Le radici contemporanee del teatro breve (2000-2014)', in *Culture teatrali*, 24, 2015, p. 156).



¹²Come suggeriscono i materiali di lavoro di Nello Calabrò pubblicati in questo numero l'impianto coreografico e il disegno delle luci sono modellati su *La zattera della medusa* di Géricault, a testimoniare la forte apertura intersemiotica della danza di Zappalà, il suo vibrare attraverso sguardi e materie di espressione diverse.



STEFANO TOMASSINI

Fuori l'ombra del padre: su conflitto e fratellanza in Liederduett (2018)

The double duet on the biblical myth of Cain and Abel that Roberto Zappalà and Nello Calabrò created with *Liederduett* (2018), is a warning about the misfortune of every return of the father figure. In the first part of the choreography, the bodies of the two dancers translate an exhortation to rethink a type of brotherhood capable of illuminating life outside the shadow of the (figure of the) father. In the second part, the choreography assumes the dissolution of the dependence bonds on an original violence, and the dancers' bodies are settled according to a new configuration, in affirmative terms, of the brotherhood as a symbiotic way to being together.

*In Caïn, la dieresi che segna la i
corrisponde a una specie di ghigno, un
apparire di fauci che mette allo scoperto
due canini appuntiti che spiccano sugli
altri denti.*

Michel Leiris, *Biffures*

*Quando mi sono affacciato alla finestra,
sul tetto di fronte c'era un corvo con la
testa rientrata, nella pioggia, e non si
muoveva. Un sentimento di fratellanza
mi ha invaso e il cuore mi si è riempito di
solitudine.*

Werner Herzog, *Sentieri nel ghiaccio*

1. Svuotare il sacco

Nessun giudice, nessun arbitro, nessun padre. Solo due lottatori. Lasciati soli sul ring. Lasciati soli a negoziare la propria (in)dipendenza. Nel tempo dei loro *gong*, tra le urla e i fischi di una platea invisibile. Forse perché nella trasgressione di un divieto, sulla scena dell'origine, non si può che agire soli.

<https://vimeo.com/302593076>

Il doppio duetto sul mito biblico di Caino e Abele che Roberto Zappalà e Nello Calabrò hanno realizzato con *Liederduett* (Bolzano, luglio 2018), convergendo le due parti, già autonome, «in un nuovo allestimento con nuove musiche e un nuovo *set* scenico», di *Corpo a corpo* (Catania, marzo 2018) e *Come le Ali* (Viagrande, maggio 2018), è un monito sulla sventura di ogni ritorno della figura del padre.

Il coreografo catanese è persona devota, penso anche religiosa in senso minimamente osservante ma, almeno nei suoi lavori, pure in quelli maggiormente legati alla spiritualità della sua terra (fra tutti, per esempio, *A. semu tutti devoti tutti?* del 2009), senza alcuna rivendicazione confessionale. Anzi. In un precedente lavoro, *La Nona (dal caos, il corpo)*

del 2015, l'esigenza di una maggiore comunanza spirituale per l'umanità intera gli faceva mettere in compresenza, fra gli oggetti di scena, tutte le rappresentazioni e i simboli ermeneutici di ogni paradigma religioso.

In tanto ecumenismo, dunque, l'interesse per questa storia di fratelli, di legame di sangue, di pulsione di morte e, più estesamente, addirittura di civiltà e cittadinanza, si riverbera direttamente sulla questione contemporanea dell'evaporazione della figura del padre e dell'emergere di nuove soggettività capaci di superare la dittatura dell'individualismo, configurando proprio quelle «nuove comunità di uguali» di cui scrive Paolo Godani.¹

Dopo la lotta agonistica (con in scena due veri pugili che daranno nel buio il cambio ai due interpreti di questo primo episodio), i due fratelli danzano subito avvinghiati in una serie di movimenti rotatori che è un confondere nei corpi le parti assegnate. Una sorta di transizione, prima che il conflitto, la contrapposizione diventi ricerca di distinzione, la supremazia della forza sia rivendicazione identitaria, la regressione all'animalità l'origine fondativa di una umanità già schiava. Ma quando i limiti sono varcati e i legami dissolti, vittima e carnefice si confondono e si alternano senza vera libertà.

Questa prima parte procede con un duetto danzato in cui i due interpreti sono quasi sempre attaccati, allacciati uno all'altro in un unico destino di movimento, nella luce rossa del sangue o nell'effetto di una luce stroboscopica, forse per avere l'illusione di cogliere e fermare un momento originario del conflitto: perché non si tratta di sublimare nella danza il contrasto, ma di liberare l'economia del godimento (che è l'essenza del capitalismo contemporaneo) dalla retorica dell'eccesso necessaria al suo asservimento.

Occorre allora 'svuotare il sacco', ossia farla finita con la lotta e il contrasto: il gesto della rottura del saccone da pugile coincide, forse, con il disarmo della contrapposizione, e inaugura una resa che è anche apertura all'incontro. Ogni liberazione dal male ha il suo principio nell'atto di diventare vuoto. Ma il vuoto è un olocausto se, come spesso succede, è l'esito di una falsa vittoria perché mascherata dall'odio e dall'interesse. Caino esulta di fronte a un pubblico plaudente ma invisibile, mentre Abele fa, del suo sacrificio, il centro di tutto l'agire di Caino. E infatti ora gli corre attorno, come fosse prigioniero della sua traiet-



Liederduett di Roberto Zappalà, 2018 © Andrea Macchia



Liederduett di Roberto Zappalà, 2018 © Andrea Macchia



Liederduett di Roberto Zappalà, 2018 © Serena Nicoletti



ria, come un sottomesso e non come un ribelle. La vittoria ha i tratti del biasimo quando costituisce in segreto lo scopo di una violenza. Sembra dunque più una condanna, forse in stretta allusione al destino d'esilio che segue la vita di Caino dopo la punizione del padre.

Abele in piedi, immobile e inerte, si offre a un atto di podofilia di Caino, ora a terra prostrato, come gesto di sottomissione e di riconoscimento di sovranità. È in questo momento che si esce dall'ombra e si entra di nuovo nella luce del padre: un unico e potente riflettore, alto e laterale, dilaga ora sulla diagonale della scena. Ogni uomo vive sotto lo sguardo di Dio che proibisce l'omicidio ma che nella sua misericordia non abbandona l'omicida.

Dunque, in questo primo episodio di *Liederduett*, la più vera vittoria è quella del più debole, del giusto sacrificato all'agone: il movimento dei danzatori sembra ora generarsi dalla consegna del proprio peso all'altro, prima che una lunga sequenza segni una progressiva ricomposizione della danza, ma proprio fuori l'ombra del padre. È una scena in cui le tensioni e le aggressioni si risolvono in gesti di inclusione e di attaccamento: a una difficile affettività capace di trasformare la perenne tentazione di nuocere all'altro, si oppone una negoziazione continua tra resistenza, offerta e tolleranza.

In *Corpo a corpo* Caino è anche Abele. E il giusto si accompagna sempre all'ingiusto. È uno sventurato chi della vita sa cogliere soltanto le spine. Infatti, entrambi i danzatori, nella scena finale, seminano fiori.

Il corpo-a-corpo del titolo, che Zappalà e Calabrò mettono a carico della drammaturgia, allude a una possibile simbiosi finale di colpa e innocenza, perché quel 'primo lutto' dell'umanità sia un «monito e avvertimento per i lutti di oggi». Io credo che nei corpi dei due risoluti danzatori (Gaetano Montecasino e Fernando Roldan Ferrer), questo invito alla ricomposizione «del rapporto fra gli uomini con Dio», meglio traduca, invece, un'esortazione a ripensare un tipo di fratellanza capace di illuminare la vita fuori l'ombra del padre. Non con «Dio» ma con la comunità i due fratelli devono riconciliarsi, ripensando rispettivamente e nell'attualità la presenza dell'altro.²

2. *Colmare la misura*

Se la prima parte è dominata da un paesaggio sonoro estremamente virtuale (grazie al *live electronics* di Pierpaolo Cimino), la seconda parte prende vita dalla musica liederistica di Franz Schubert (al pianoforte Luca Ballerini, mentre le voci sono del controtenore Riccardo Angelo Strano, oppure del soprano Marianna Cappellani). Il passaggio tra i due momenti avviene proprio nel e sul suono: il pianoforte attacca sulla coda della musica che precede, aprendo, a livello percettivo, tutto un nuovo spazio. E allora già bene si comprende che non si tratterà di una somma di parti coreografiche autonome semplicemente accostate, ma di una loro forte messa in contrappunto. A livello drammaturgico questo corrisponde all'agnizione. Il più vero riconoscimento della verità di questa appena avvenuta rottura con l'autorità del padre, con l'uscita dalla luce della sua sovranità, e in sostanza con il rifiuto del suo interdetto, corrisponde al ritorno, alla rinascita, alla resurrezione.

In questa fase di passaggio, due nuove figure in bianco compaiono sulla scena e ne prendono in qualche modo consegna, sempre tra gli urli e i fischi in sottofondo di una platea invisibile. I due procedono nella lentezza di un rituale decisamente senza metafisica. Poi, improvviso, dal buio esplode uno strepitoso assolo, tutto *sur place* e sotto una cascata di luci iridescenti.

Si tratta di una figura *queer* in tuta aderente variopinta e mimetica: il motivo del camuffamento militare viene qui inscritto e trasgredito nell'uso disinvolto dei colori. Quello che appare è un 'organismo indefinito' ma capace di abbagliare (Adriano Coletta). Danza sulle note di *Jackie*, la versione americana cantata da Scott Walker di *La chanson de Jacky* di Jacques Brel (1966). Questa apparizione danza tutta la sua liberazione. Così come la canzone inneggia alla droga e a una sessualità non normativa, anche la danza si espone in una gestualità eccentrica e in una presenza in pose fuori norma: un vortice di giri e di movimento alare. L'arrivo di una seconda consimile presenza (l'androgino, sottile e bellissimo, Filippo Domini) avverte di questo ritorno in forme inedite del mito di Caino e Abele. Un ritorno in corpi tanto dissimili dai precedenti quanto sessualmente indefinibili. L'idea di fratellanza è qui «simbiosi fra gli organismi animali e vegetali», e tanta indistinzione è esempio di un'inedita «convivenza ottimale».

La danza che segue infatti è un lungo unisono fatto di consegne di peso all'altro, di uno scuotere le braccia colpendo l'aria come in un battere di ali, e di un rotolare a terra ma sempre nello scorrere di un tempo unico e condiviso. Qui il legame fra i due danzatori è esclusivamente di natura affettiva, il flusso del movimento nei loro corpi dispone e organizza forme per generare e intensificare la sensazione, perché «la sensazione è ciò a cui l'arte dà forma estraendo qualità al caos».³ La relazione, non meno intima della precedente dei due danzatori di *Corpo a corpo*, ma senz'altro ora più in armonia, come se una più forte e materiale consonanza dei corpi scambiasse finalmente l'agone (a tratti ancora evocato dal quasi continuo sottofondo vocante di un pubblico invisibile) con l'accordo di un'originaria nuova intesa.

Questo rotolare l'uno nelle braccia dell'altro, questo avanzare uno nel passo dell'altro, specularmente o similmente, si alternano tra le note e le parole dei lieder di Schubert e una lista di figure esemplari della comunione simbiotica recitata dai danzatori. L'atmosfera è ulteriormente mitigata da un potente controluce proveniente da un sipario di piume che compone ora il fondale.⁴

Lo spazio di azione di questi due corpi in movimento è percepito dallo spettatore come unico perché non esiste contesa né divaricazione delle intenzioni di movimento, pur nella diversità delle energie e delle anatomie fra i due danzatori.⁵ Zappalà e Calabrò così presentano il lavoro: «Uno spettacolo che vuole essere un atto di speranza, di un'ucronia che diventa utopia possibile»; l'ucronia è la narrazione di una possibile origine dell'umanità senza l'omicidio di Abele, mentre l'utopia riguarda la possibilità di una vita che sboccia spontanea, sul terreno della lealtà e non del delitto.⁶ Come una nuova misura da colmare,



Liederduett di Roberto Zappalà, 2018 © Andrea Macchia



Liederduett di Roberto Zappalà, 2018 © Andrea Macchia



la fratellanza è proposta come esempio di negoziazione continua in uno stare insieme simbiotico, non generato da alcuna violenza originaria.

Da più parti, oggi si denuncia l'esigenza di deresponsabilizzare la politica per quanto riguarda i problemi della felicità, della morte, del futuro, per restituirli alla famiglia che si trova invece in una crisi di ricomposizione: «siamo tutti alla ricerca del padre perduto», lamenta Julia Kristeva, mentre «i nostri governanti giocano con la figura del fratello» che sarebbe però sotto minaccia di «passioni reversibili, amore che diventa odio e viceversa. Questa reversibilità si chiama omoerotismo – che non significa omosessualità – e innamoramento». Mentre «le tipiche fraternità che sono i corpi intermedi [della società], i sindacati, le organizzazioni non governative, le associazioni, la scuola, la Chiesa, l'esercito. Tutte queste istituzioni sono in crisi ovunque».⁷ Kristeva ripete il consueto discorso sulla necessità di un ritorno della figura del padre, detronizzato da quella società (postsessantotto) che ha preteso la liberazione del desiderio.⁸ Ma la sessualizzazione di ogni ordine del discorso finisce per essere la migliore guardiana dei limiti più convenzionali riposti nella fedeltà alla verità o ai grandi valori.

Il progetto ucronico di *Liederduett* ipotizza la dissoluzione di questi limiti e di quei legami dipendenti da un ricatto di forza o di violenza originaria. E traccia, proprio attraverso la coreografia e i corpi di questi sorprendenti danzatori, una nuova configurazione, in termini affermativi, della fratellanza.

Sono, queste due che danzano, vite equivalenti. E senza padri.

¹ P. GODANI, *Senza padri. Economia del desiderio e condizioni di libertà nel capitalismo contemporaneo*, Roma, DeriveApprodi, 2014.

² Su cui si veda P. GODANI, *La vita comune. Per una filosofia e una politica oltre l'individuo*, Roma, DeriveApprodi, 2016.

³ E. GROSZ, *Caos, territorio, arte* [2008], Milano, O barra O, 2011, p. 17.

⁴ Ecco la lista dei lieder di Franz Schubert eseguiti nel secondo episodio: *Wandrer's Nachtlid* II (D768); *An di Musik* (D547); *Du bist die Ruh* (D776, op 59/3); *Gretchen an Spinnrade* (D118); *An den Mond* (D193); *Am Tage aller Seelen* (D343).

⁵ Questo credo in parte spieghi la scelta del coreografo, non proprio pacifica né neutrale, di mantenere in scena come muti spettatori di questo secondo episodio, i due interpreti, e il musicista, del primo episodio.

⁶ Tutte le schede di presentazione sono consultabili sul sito web della compagnia.

⁷ S. MONTEFIORI, 'Julia Kristeva: «All'Europa in crisi servono nuovi padri»', *La Repubblica*, 18 dicembre 2018.

⁸ P. GODANI, *Senza padri*, pp. 24-25: «con tutte le sue conseguenze: perdita di centro, caduta dell'Uno, decapitazione del vertice Ideale edipico, parcellizzazione molecolare del legame sociale, narcisismo, indifferenza, ipnosi collettiva, esclusione dell'Altro a vantaggio della creazione di comunità di simili, svuotamento nichilistico del senso della vita».



ET ET | testi contaminati



SILVIA ALBERTAZZI

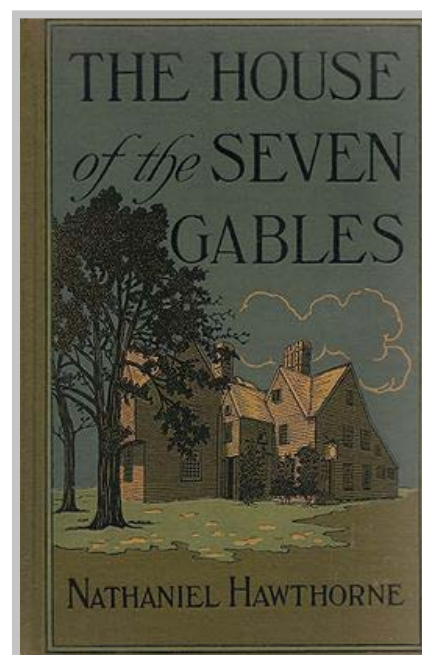
«Una spallata al fotografo»: il ritratto fotografico e la fotografia come scrittura

Michele Smargiassi affirmed that the novelists, who believe in the primacy of the word over the image, always try to go beyond the photographs to find hidden meanings in it. Objecting to this affirmation, on the one hand, this essay analyzes some literary works where the use of photography can be read in a metafictional key (see the use of fictional photographers from Hawthorne to Tournier and DeLillo). On the other hand, works whose very texture can be defined as 'photographic' are taken into account (see the use of light, cut, framing and the very poetics of authors like, for instance, Henry James and Geoff Dyer).

Le immagini, per gli artigiani di parole, sono informatori indisciplinati e invadenti, assistenti di palco efficienti, ma che se non li tieni al loro posto minacciano di rubarti la scena. Le fotografie, per gli scrittori, sono stanze da attraversare senza fermarsi, ascensori in cui è vietato sedersi, per non restarci intrappolati.¹

Così scriveva Michele Smargiassi alcuni anni or sono nel suo blog, sottolineando come gli autori di narrativa, nutrendo la presunzione del primato della parola sull'immagine, si pongano in atteggiamento competitivo nei confronti della fotografia. Dopo aver rilevato che la maggior parte degli autori non vede l'immagine, ma vede solo attraverso l'immagine, e cerca quindi di andare oltre la foto per individuare significati reconditi che solo la parola sarebbe in grado di cogliere, Smargiassi concludeva: «Questi scrittori si tuffano nell'immagine fotografica dando una spallata brutale al fotografo». ² Se questo è l'atteggiamento più comune dei romanzieri nei confronti della fotografia (e lo dimostrerebbe la famosa – per non dire famigerata – affermazione di William Saroyan secondo cui una foto vale più di mille parole solo a patto che qualcuno le pronunci) va tuttavia rilevato che nel corso del tempo molti scrittori hanno posto al centro dei loro romanzi, in funzione squisitamente metanarrativa, figure di fotografi, ovvero hanno usato la fotografia come *mise en abyme* non solo del testo, ma della stessa scrittura.

Già nel 1851, neppure una dozzina d'anni dopo quel 1839 che vide il riconoscimento ufficiale della dagherrotipia da parte del governo francese, negli Stati Uniti, Nathaniel Hawthorne, affidando a un dagherrotipista, Holgrave, lo scioglimento del mistero al centro del suo romanzo *The House of the Seven Gables* (*La casa dei sette abbaini*), riconosceva l'importanza della fotografia, ancora guardata con diffidenza dai suoi contemporanei, incerti se considerarla un manufatto scien-





tifico, prodigioso, ma non equiparabile a opera d'arte, o una magia perturbante, se non, addirittura, una stregoneria. Hawthorne, invece, omologava paradossalmente alla propria arte il lavoro del dagherrotipista, per lo più praticato da individui privi di cultura e conoscenze tecniche e, secondo Nadar «alla portata dell'ultimo imbecille e dei falliti di tutte le carriere». ³ In tal modo, l'autore americano dimostrava non solo di comprendere le potenzialità del mezzo fotografico, ma anche di intuire, al pari del grande fotografo francese suo contemporaneo, la necessità di un talento innato, non dissimile da quello dello scrittore, per esercitare al meglio questa pratica così umile e bistrattata. L'attitudine di Holgrave nei confronti del proprio mestiere – «Faccio quadri con la luce del sole», ⁴ spiega alla giovane Phoebe che gli chiede quale sia il suo lavoro – sembra riflettersi, infatti, in un altro pronunciamento di Nadar, di sei anni posteriore al romanzo di Hawthorne:

Non s'impara né il senso della luce, né la valutazione artistica degli effetti prodotti dalle luci diverse e combinate, quella intuizione che ti mette in comunione con il modello e te lo fa giudicare e ti guida verso le sue abitudini, le sue idee, il suo carattere. ⁵

Arrivato alla fotografia dopo essere stato maestro, commesso, redattore di un giornale locale, rappresentante di commercio, commissario di bordo su un piroscalo e persino dentista e praticante di mesmerismo – Holgrave, che ha solo ventidue anni, non ritiene neppure la dagherrotipia un'occupazione definitiva. «Nella luce chiara e semplice del giorno vi è un intuito meraviglioso», afferma, quasi facendo eco a Nadar.

Mentre noi le attribuiamo il merito di tracciare solo la superficie, essa in effetti evidenzia il lato segreto del carattere con una onestà di cui nessun pittore avrebbe il coraggio, anche se riuscisse a scoprirlo. Nel mio umile ramo artistico non vi è, per lo meno, adulazione. ⁶

La vicenda di Hawthorne riproduce a livello narrativo i chiaroscuri della fotografia, attraverso un continuo gioco di luci e ombre, mentre la segregazione del dagherrotipista nella camera oscura rimanda al lavoro non meno solitario del romanziere. Carol Schloss ha scritto che

i fotografi sono serviti agli scrittori come narratori del reale, incarnando i poteri creativi nel modo più letterale, ovvero, svelando le dinamiche della visione, sottolineando che i metodi di lavoro, i modi di ottenere accesso visuale al mondo, di relazionarsi con i soggetti, costituiscono una dimensione dell'arte tanto sostanziale – e costitutiva – quanto le qualità formali che si definiscono comunemente tradizione estetica. ⁷

L'enigma di *The House of the Seven Gables* ruota attorno al confronto tra un ritratto fotografico e uno pittorico; la sua soluzione è da ultimo demandata, non a caso, a un'immagine fotografica. Se è vero che «la capacità del mezzo di rivelare le caratteristiche latenti delle cose è la constatazione precisa e sintetica a cui giunge il giovane Holgrave mettendo a confronto i risultati emersi dalle sue lastre dagherrotipiche con le qualità evidenti, ma di superficie, dell'originario esemplare ritenuto naturale», ⁸ questo accade perché l'immagine fotografica è percepita come più vera del vero, più reale della stessa persona ritratta. Che l'assoluta verosimiglianza unita al sapiente gioco di luci faccia del dagherrotipo la quintessenza del reale è dimostrato dalla mancanza di 'effetti speciali' legati alla fotografia nel romanzo hawthorniano: a differenza di quanto spesso accade ai ritratti pittorici nei suoi racconti, i dagherrotipi di Holgrave non si animano. Basta osservarli con



attenzione per arrivare alla verità, al fondo del mistero (che è anche il fondo dell'animo umano). Basta, in altre parole, leggerli: la scrittura di luce è talmente aderente al reale da rendere inutile, quando non impossibile, la trasformazione, «perché la fotografia è la persona, non è solo la sua immagine».⁹

Visi da leggere, dunque, come vere scritture. A differenza di quanto accade per il ritratto pittorico, che suggerisce interpretazioni del volto umano, legate ai personali codici sentimentali e percettivi di chi osserva, quello fotografico si pone come un'autentica scrittura, da decifrare e decodificare, secondo un alfabeto tanto tecnico e razionale quanto intuitivo. Così, se a una prima visione, nel romanzo di Hawthorne, la giovane Phoebe scambia il soggetto del dagherrotipo mostratole da Holgrave per l'arcigno antenato il cui ritratto a olio è appeso nel salotto di casa Pyncheon, il dagherrotipista, sottolineando le differenze tra la pittura e l'immagine fotografica, non solo le fa comprendere il suo errore, ma le insegna (e con lei insegna ai lettori) come leggere le storie «raccontate dal sole».

«Se lo aveste osservato un po' più a lungo avreste notato altre differenze», disse Holgrave, ridendo, eppure con visibile aria sorpresa. «Posso assicurarvi che si tratta di un viso moderno e in cui probabilmente vi imbatteverete. Ora, per quello che ne so [...] l'originale ha una fisionomia estremamente piacevole, indice di benignità, franchezza, umore allegro e altre encomiabili qualità del genere. Il sole, come vedete, ci racconta una storia ben diversa e, dopo aver tentato una mezza dozzina di volte, non ho trovato ancora il verso di fargli cambiare idea. Qui abbiamo l'uomo, astuto, insidioso, duro, imperioso e, a un tempo, freddo come il ghiaccio. Guardate l'occhio? Vi andrebbe di trovarvi alla sua mercé? Quella bocca! Vi potrebbe mai spuntare un sorriso?»¹⁰

Il sole non mente: racconta l'uomo così com'è. Il pittore può cambiare i connotati del suo soggetto, e con ciò trasformarne l'identità, edulcorarne i tratti inquietanti o enfatizzarne gli aspetti autorevoli. Il fotografo, invece, non fa che registrare ciò che vede la macchina. In *The House of the Seven Gables* si rende per la prima volta manifesto quanto ha notato Claudio Marra in merito al diverso rapporto di fotografia e pittura con il reale, il loro proporre «due logiche differenti di fare arte: una logica di connessione e di relazione diretta per la fotografia e una logica di traduzione simbolica per la pittura».¹¹ Mentre il ritratto dell'antenato puritano, con il suo piglio severo e respingente, rimandando alle leggende sorte intorno alla sua tragica fine, traduce simbolicamente l'umana inquietudine di fronte alla morte, il dagherrotipo del giudice stabilisce una relazione di connessione diretta con il proprio soggetto, la cui intima, sgradevole, natura, viene messa a nudo senza artifici di sorta. Il volto del giudice è, in effetti, un testo che, per dirla con Kracauer, la fotografia può solo commentare,¹² aprendo un dialogo che, per chi la osserva, nasce dall'illusione di essere guardati dal soggetto che si guarda. Così Holgrave, mostrando il dagherrotipo a Phoebe, può lanciarsi in una serie di illazioni sullo sguardo glaciale del giudice, sulla sua bocca che non si può immaginare schiudersi in un sorriso; e Phoebe, di rimando, arriva ad augurarsi di non dover mai più vedere quel ritratto, quasi temesse d'imbattearsi nuovamente nel «fantasma di un contatto di fusione privilegiato con il personaggio presente nell'immagine» o, al contempo, avvertisse confusamente «il fascino di un segreto su se stessa di cui lo sguardo fotografato [...] sarebbe detentore».¹³

Ho già notato altrove come nel romanzo di Hawthorne, di fronte al dagherrotipo del giudice si incontrino (e combinino) tutt'e tre le modalità in cui la scienza interpreta lo sguardo secondo Roland Barthes: in termini di informazione, relazione e possesso.¹⁴ Qui mi preme piuttosto rilevare come sulle pagine di Hawthorne, nel raffronto tra il dipinto



dell'antenato puritano e il dagherrotipo del giudice, trovino immediato riscontro narrativo e figurativo le parole di Susan Sontag, secondo cui

«mentre un quadro, anche se rispetta criteri fotografici, della rassomiglianza, non fa mai nulla più che enunciare un'interpretazione, una fotografia non fa mai niente di meno che registrare un'emanazione [...], un'orma materiale del suo soggetto, come un quadro non è mai in grado di fare».¹⁵ Non per caso, la soluzione del mistero verrà da un'altra fotografia: quella che Holgrave scatta al giudice defunto, vera e propria «istantanea di una dinamica interrotta artificialmente cui lo spettatore è chiamato a restituire il passato e il futuro».¹⁶ Se nel primo dagherrotipo, per dirla con Barthes, «lo sguardo [...] agisce come l'organo stesso della verità: il suo spazio di azione si situa *al di là dell'apparenza*: implica comunque che questo al di là esista, che quanto è percepito (guardato) sia più vero di quanto semplicemente si offre alla vista»,¹⁷ nel ritratto funebre la verità si situa letteralmente in 'un al di là' che va ben oltre l'apparenza, nella rappresentazione della stessa morte.

Bisognerà attendere la fine del XX secolo e l'inizio del XXI, con Patrick Modiano, per ritrovare un uso consapevole della luce (e delle ombre) ovvero una scrittura fotografica, che possa paragonarsi a quella di Hawthorne, unita a una capacità – anch'essa, si direbbe, hawthorniana – di tradurre in parole i diversi gradi di esposizione degli oggetti alla luce, con il risultato di creare un mondo di 'apparenze' che si snodano lungo l'intera gamma dei grigi: latenze, dissolvenze, espressioni fugaci, ma anche bagliori improvvisi, scie di luce che per un attimo rischiarano esistenze nebuloze. Se si accetta l'idea di John Berger secondo cui la fotografia è in primo luogo una citazione di apparenze,¹⁸ nessuna scrittura appare più fotografica di quella di Modiano. Quando Hawthorne e Modiano tematizzano la fotografia (si vedano, per il francese, romanzi come *Dimanches d'août* o, soprattutto, *Chien de Printemps*) è l'apparenza del reale che riproducono, ovvero, per dirla con Berger, «la conferma più ampia dell'esserci del mondo [che] continuamente propone e conferma il nostro rapporto con quell'esserci, che alimenta il nostro senso dell'Esistente».¹⁹ Si tratta, per citare ancora Berger, di una citazione della reciprocità tra visione e vita organica, entrambe dipendenti dalla luce.²⁰ Come le migliori fotografie, la loro scrittura «suscita di continuo l'aspettativa di un senso ulteriore»,²¹ spingendoci a cercare «la rivelazione con gli occhi».²²

Al contrario, nel celebre racconto di Henry James *The Friends of Friends* (*Gli amici degli amici*, 1895) è la componente fantasmatica della fotografia a essere posta in evidenza, funzionando, secondo una felice intuizione di Remo Ceserani, come attivatore di un sistema semantico. Ceserani stesso ha dimostrato con efficacia la validità dei suoi presupposti in un'approfondita analisi del racconto:²³ qui ci limiteremo a esaminare in che modo il ricorso al ritratto fotografico catalizzi una serie di elementi narrativi, tematici e strutturali, tali da suggerire – e poi creare – una dimensione fantasmatica. Storia molto sui generis di un triangolo amoroso, *The Friends of Friends* si sviluppa attorno al desiderio della donna che racconta la vicenda di organizzare un incontro tra un'amica e il fidanzato, che per strani giochi del caso non sono mai riusciti a conoscersi, ma che sembrano avere molti punti in comune, essendo stati entrambi testimoni di perturbanti apparizioni fantasmatiche e avendo tutt'e due in odio la fotografia. Questo rifiuto di farsi ritrarre apre la strada a una serie di possibili implicazioni. In primo luogo, se si ricorda che, ai tempi di James, gli studi etnologici conoscono grande popolarità anche grazie all'ausilio, in funzione documentaristica, della fotografia, la fobia dei due personaggi non può non



ricordare l'atteggiamento di quelle popolazioni native che rifiutavano categoricamente di essere fotografate, convinte che la macchina rubasse loro l'anima, imprigionandone l'immagine. Nella scrittura di James, a questa attitudine rimanda la stessa espressione «to take a photograph» («prendere una fotografia») che, a differenza dell'italiano «fare una fotografia», implica il concetto dell'appropriazione: «si dice che i fotografi “prendono” l'immagine di una persona proprio perché si ritiene naturalmente che le nostre immagini ci appartengano». ²⁴ «Erano [...] le uniche persone di cui fossi a conoscenza che non erano mai state “prese” e che erano irriducibilmente contrarie a permetterlo», spiega la narratrice di James. ²⁵ Tuttavia, nel racconto, mentre l'uomo cede alla richiesta della fidanzata, che minaccia di non sposarlo se non avrà una sua foto, l'amica rifiuta categoricamente di farsi ritrarre, per «un partito preso, un *entêtement*, un voto: sarebbe vissuta e morta senza essere fotografata». ²⁶ Osserva, però, con tanta attenzione la foto dell'uomo, da spingere la narratrice a combinarle un incontro con lui, a casa sua. La reazione dell'amica che, pur accettando l'invito, si fa pensierosa e sembra lievemente impallidire, lascia intuire come, nella fotografia, ella abbia riconosciuto qualcosa di inquietante. L'osservazione di un volto, in fotografia, ci rimanda implacabilmente a noi stessi, a domandarci il significato di quello sguardo, la nostra relazione con quegli occhi. Non solo il ritratto fotografico è abitato dalla presenza dell'altro, ma la nostra stessa immagine, la nostra stessa apparenza per l'altro, «è interrogata a partire dall'apparenza di un altro, in un effetto-specchio, fino al collasso». ²⁷ Nel racconto, il tanto posticipato incontro tra i due spregiatori della fotografia avviene solo dopo la morte della donna, che appare all'uomo, a casa sua, la sera stessa del suo decesso. Se dapprima era l'uomo, nel ritratto, a essere soltanto un'apparenza su supporto cartaceo, ora è la donna a essere un'apparizione: si enfatizza così, una volta di più, la comune natura fantasmatica dei due soggetti.

Per meglio comprendere la fantasmaticizzazione della fotografia operata da James, giova rifarsi alla speculazione dello psicanalista francese Serge Tisseron, secondo cui l'immagine fotografica non nasce come sostituto di un oggetto assente, per suscitare nostalgicamente la presenza, bensì rappresenta la messa in scena di un «fantasma depressivo», ovvero,

una realtà psichica risultante dalla prima separazione con il primo oggetto d'amore, la madre [...] riattivata in tutte le situazioni intense di separazione, che si tratti di separazione da una persona cara o da un luogo o anche da uno stato psichico esaltante. ²⁸

In questo senso, la vertigine provata di fronte al ritratto fotografico sarebbe uno choc da riconoscimento, o un senso di *déjà-vu*, l'individuazione inconscia «della prima immagine in cui crediamo di riconoscerci appena i nostri occhi si abituano poco a poco ad adattare il volto che si china sulla nostra culla». ²⁹ Di fronte al ritratto dell'uomo che tanto le somiglia dal punto di vista psichico ed emozionale, l'amica della narratrice jamesiana sperimenta l'ambiguità della fotografia come falso luogo di riconoscimento e, di conseguenza, autentico luogo di alienazione. Ma non basta: l'ambiguità dell'esperienza è enfatizzata dalla condivisione che, lungi dal dare luogo a una comune reazione nelle due amiche che osservano insieme la foto, genera nell'una quello che si identificherà con un moto di gelosia; nell'altra, un senso perturbante di vicinanza con il soggetto ritratto. Di qui in avanti, il racconto di James si fa messa in scena narrativa dell'idea barthesiana secondo cui la fotografia



crea l'inconcepibile confusione tra realtà ("*Ciò che è stato*") e verità (*È esattamente questo*"); [...] diventa al tempo stesso constatativa ed esclamativa; [...] porta l'effigie a quel punto di follia in cui l'affetto [...] è garante dell'essere.³⁰

Se per la narratrice "*Ciò che è stato*" e "*È esattamente questo*" si equivalgono nel ritratto del fidanzato, e il suo apprezzamento della foto è puramente constatativo, per la sua amica realtà e verità si confondono, alla constatazione subentra l'esclamazione (al punto che la donna gira la foto, quasi a voler trovare sul retro una conferma delle sue percezioni o la chiave del mistero che la lega a quell'individuo mai conosciuto). Per entrambe, la contemplazione condivisa sarà foriera di gesti folli, o comunque non del tutto razionalizzabili. Da un lato, in un impeto di gelosia, la narratrice manderà all'aria con una menzogna l'incontro da lei organizzato tra i due sensitivi; dall'altro lato, l'amica si spingerà fino a visitare l'uomo (il cui indirizzo ha trovato, non per caso, sul retro della fotografia) in veste di fantasma. In quest'ultimo episodio, che porta alla rottura del fidanzamento tra la narratrice e l'uomo del ritratto, la fotografia, «una nuova forma di allucinazione», «si avvicina [...] effettivamente alla follia, raggiunge la 'verità folle».³¹ Racconta, dunque, la narratrice, quasi facendo violenza a se stessa:

[...] una settimana prima delle nostre nozze, tre settimane dopo la sua morte, capii fin nel mio intimo che avevo qualcosa di molto serio da affrontare e che, se dovevo fare questo sforzo, dovevo farlo subito, prima che trascorresse un'altra ora. La mia inestinguibile gelosia, questa era la maschera della Medusa. Non era morta con la morte di lei, le era lividamente sopravvissuta, ed era alimentata da sospetti inesprimibili.³²

Posto di fronte alla scelta tra la donna reale e il fantasma, con cui la fidanzata lo accusa di intrattenersi ogni notte, l'uomo mette in dubbio la sanità mentale della futura moglie, si rifugia nel sarcasmo, ma non prova neppure a convincerla di essere in errore. Sei anni più tardi, di fronte alla notizia della morte di lui, la narratrice commenta:

Fu un evento improvviso, mai adeguatamente spiegato [...] in cui lessi chiaramente una deliberata intenzione, il segno di una volontà segreta. Fu la conseguenza di una prolungata necessità, di un inestinguibile desiderio. Per spiegare ciò che intendo dire, fu la risposta a una voce irresistibile che lo chiamava.³³

Ciò che contraddistingue il racconto di James da altri prodotti coevi di ispirazione fotografica è l'abilità con cui l'autore sfrutta a livello tematico la fotografia come metafora della vita psichica e, al contempo, ne sottolinea sul piano linguistico e semantico la continuità metonimica con l'inconscio. Ma non basta. James crea una storia inserendo la fotografia, un prodigio che conserva l'apparenza di ciò che è assente, in un universo di apparenze più o meno presenti: in altre parole, conferisce significato alle apparenze, annettendo loro uno sviluppo, uno svolgimento, una durata (che va addirittura oltre la vita umana). L'ambiguità costitutiva della fotografia produce l'ambiguità del testo. «Tutte le fotografie sono ambigue», ha scritto John Berger. «Tutte sono estratte da una continuità. Se l'evento è pubblico, questa continuità è la Storia; se è personale, la continuità troncata è la storia di una vita».³⁴ La discontinuità tra l'attimo della posa e quello della visione, ma anche la rottura della durata nella storia personale provocata dal ritratto fotografico, amplificano le ambiguità testuali.

L'esempio più eclatante della discontinuità alla base dell'ambiguità fotografica è il racconto *Las babas del diablo* (*Le bave del diavolo*) di Julio Cortázar, portato sullo schermo da Michelangelo Antonioni nel celeberrimo film *Blow up*.

Tuttavia, anche se nel film, come ha notato Philippe Dubois, si manifesta in maniera più efficace lo scarto temporale alla base del dispositivo fotografico,³⁵ è nella tessitura del racconto, nella sua stessa scrittura, che la rottura della continuità appare più evidente. Ho già scritto altrove sul rapporto tra testo narrativo e adattamento cinematografico, dilungandomi anche sulla



Fotogramma da *Blow up* (1966) di Michelangelo Antonioni

'fotograficità' del dettato di Cortázar:³⁶ qui mi basta rilevare come lo scrittore argentino traduca in frasi disconnesse la faglia temporale tra scatto e visione, saltando da una persona verbale all'altra, dal singolare al plurale, dall'io al tu all'egli nel giro di poche righe, enfatizzando con ciò come non esistano parole o tecniche per tradurre lo scarto tra realtà e rappresentazione, la differenza tra ciò che l'occhio vede, ciò che il mirino inquadra e quanto lo sviluppo rileva e la stampa fissa sulla carta. L'esperienza che narra Roberto Michel, il protagonista del racconto, oscilla tra questi poli, fintanto che la visione contenuta nel mirino all'atto dello scatto e quella recuperata attraverso molteplici ingrandimenti, «lungi dall'avvicinare l'immagine al reale, ogni volta separano, allontanano ancora di più le due "realtà"». ³⁷ La scrittura rende ragione di questo scollamento, in un «vacillamento generalizzato: del reale, dell'immaginario, del rapporto che il soggetto intrattiene con l'uno e con l'altro»,³⁸ fino a un'inversione di ruoli: i soggetti fotografati si animano, e vanno verso il loro futuro; il fotografo, «prigioniero di un altro tempo, di una stanza e di un quinto piano»³⁹, si accorge di essere soltanto «la lente del [suo] obiettivo, qualcosa di rigido, incapace di intervento»⁴⁰. Simile a certi scrittori immaginati da Stephen King, imprigionati nella rete perturbante ordita dalle loro stesse creature fittizie, Michel, con la sua inquietante (dis)avventura pare metaforizzare non solo l'impossibilità di colmare lo scarto tra lo scatto e la visione finale, ma anche, a livello squisitamente metanarrativo, l'autore fantastico (quale lo stesso Cortázar) nel suo rapporto con le proprie creazioni. Si legga, a questo proposito, quanto scriveva Luigi Ghirri sul rapporto tra fotografia e fantastico:

Roger Caillois dice che il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza. Il fantastico, invece, rivela uno scandalo, una lacerazione, una irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo reale. [...] è proprio all'interno di questa mutazione, passaggio dal mondo del fiabesco a quello del fantastico, che si può spiegare l'aria di inquietante tranquillità che abita luoghi e paesaggi, che sembrano essere abitati di nuovo dal mistero e dai segreti che ancora possiedono, sapendo alla fine che quello che ci è dato di conoscere, raccontare, rappresentare non è che una piccola smagliatura sulla superficie delle cose [...].⁴¹

La dannazione di Michel (come degli scrittori di King cui si faceva cenno più sopra) nasce proprio dal voler allargare quella «piccola smagliatura», ingrandirla fino al limite del possibile, per scoprire l'inquietudine al cuore di quella «tranquillità» di cui parla Ghirri, e svelare segreti che si rifiutano alla rivelazione. D'altro canto, esercitare a fondo l'at-

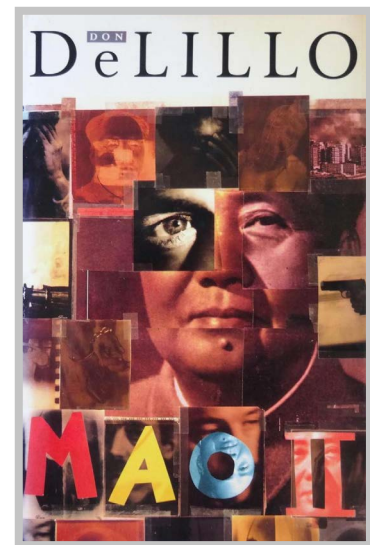
to predatorio della fotografia (o della scrittura) può portare alla perversione della fotografa protagonista del racconto di Michel Tournier *Les souaires de Veronique* (*I sudari di Veronica*) che finisce per annientare il proprio modello, fissandone i contorni corporei su tela, per l'eternità, in un'abietta Sindone pagana. «La morte mi interessa»,⁴² spiega Veronique. E morte è ciò che offre, infine, al suo modello, attraverso esperimenti di «fotografia diretta», a contatto, ottenuta senza fotocamera, senza pellicola e senza ingranditore, immergendo il disgraziato in un bagno rivelatore e facendolo poi sdraiare su carta fotografica, dapprima, e su tela di lino, poi, fino a procurargli eritemi tossici letali su tutto il corpo. Il risultato è raccapricciante: le «dermografie» di Veronique, destinate, nelle sue intenzioni, a «mettere in soffitta la fotografia tradizionale»,⁴³ appaiono come «una serie di pelli umane [...] scorticate ed esibite lì come altrettanti trofei barbari».⁴⁴ I suoi sudari diabolici sono l'estrema raffigurazione della perdizione dell'artista che vuole farsi creatore, tema molto caro alla narrativa gotico-fantastica, che spesso lo utilizza anche in chiave metanarrativa (lo scrittore che si dannava per eccesso di conoscenza).

Apparentemente opposta a quella di Veronique è la posizione nei confronti dei propri modelli di Brita, la fotografa che ritrae solo scrittori, protagonista del romanzo *Mao II* di Don DeLillo. Brita insegue in giro per il mondo romanzieri, poeti, commediografi, per farne «una documentazione planetaria [...] una forma di conoscenza e memoria»,⁴⁵ costituita da foto «che non siano invadenti, anzi che siano timide piuttosto. Come un work in progress».⁴⁶

Ottenuto il permesso di fotografare un autore di culto, che da tempo si è isolato dal mondo e vive nel segreto più assoluto, Brita ingaggia con lui un rapporto dialettico in cui i due artisti sembrano corrispondersi in maniera speculare. Se «lo scrittore che si rifiuta di mostrare la faccia invade un territorio sacro: usa gli stessi espedienti di Dio»,⁴⁷ Brita, interponendo l'obiettivo tra sé e il suo soggetto, ne ricompono l'immagine sciupata dall'età, attraverso l'«energia della sua visione, [la] volontà pura che la macchina fotografica scatenava in lei, [la] volontà di vedere a fondo».⁴⁸ Ne segue un confronto serrato tra due linguaggi che si corrispondono: quello «segreto» dello scrittore e quello aperto, manifesto della fotografia, entrambi alimentati da un medesimo istinto di «esagerazione dell'io».⁴⁹ E tuttavia, un senso di morte pervade anche i ritratti di Brita: «Posare per una fotografia è una cosa morbosa», considera lo scrittore durante una sessione di posa.

Un ritratto non ha nessun significato finché il soggetto non è morto. Ecco il punto. Noi stiamo facendo questo per creare una specie di passato sentimentale per la gente dei decenni a venire. È il loro passato, la loro storia che stiamo inventando qui.⁵⁰

E più avanti constata di essere divenuto, al pari del modello di Veronique, «il materiale di qualcuno», destinato a vedersi attraverso un obiettivo, «in modo diverso. Sdoppiato, distante»,⁵¹ sempre più «intrappolato nella propria massiccia immobilità».⁵² E se lo scrittore attraverso la sua arte cerca di raggiungere, senza più riuscirci, «il puro gioco dell'invenzione»,⁵³ la fotografa cattura la paura quasi infantile che si cela nel suo volto, appiattendone i connotati «nell'immagine del bianco e nero»⁵⁴ insieme a «vecchie frustrazioni e rimpianti».⁵⁵ Strumento di trasformazione, la fotografia impone una scelta: «Noi viaggiamo verso le nostre fotografie o ce ne allontaniamo»,⁵⁶ scrive DeLillo. Tuttavia, al contrario della Veronique di Tournier, Brita e il suo scrittore sono consci che ogni tentativo di autocrazia e possesso assoluto delle proprie cre-



ature è destinato al fallimento: mentre l'autore constata che i suoi personaggi negano ogni suo sforzo di possederli completamente, la fotografa abbandona il suo progetto di un censimento fotografico degli scrittori per documentare invece «guerre che nessuno segue». ⁵⁷ «Un bel giorno gli scrittori sono finiti. Lei non sa come sia successo, ma sono arrivati a una fine silenziosa». ⁵⁸ Ciò che resta, alla fine, è solo il lampo al magnesio di un flash sparato su una Beirut devastata e spettrale. Per tornare all'immagine iniziale di Smargiassi, in *Mao II* è la stessa tecnologia fotografica a «dare una spallata» al fotografo – non prima, però, che lo scrittore si sia auto-annientato nel più assordante silenzio.

All'affermazione di Smargiassi, se ne potrebbe opporre una non meno incisiva dello scrittore nord-irlandese Robert McLiam Wilson:



Tutti gli scrittori dovrebbero odiare i bravi fotografi perché fanno cose che noi non sappiamo fare. Le parole possono raccontare una storia, ma le grandi immagini mostrano a che serve quella storia e perché la raccontiamo. ⁵⁹

Un volume come *But Beautiful* (*Natura morta con custodia di sax*, 1991) dello scrittore inglese Geoff Dyer sembra confermare l'assunto

di McLiam Wilson. Raccolta di racconti ispirati a fotografie di famosi jazzisti americani, il testo di Dyer parte dalla foto di tre musicisti – Red Allen, Ben Webster e Pee Wee Russell – scattata da Milt Hinton nello studio di registrazione newyorkese del programma televisivo *The Sound of Jazz* nel 1957, posta prima dell'inizio del testo narrativo e preceduta da una nota dell'autore che ne sottolinea la posizione programmatica.

Non si tratta, però, di partire dalla fotografia per costruire una storia. Qui la fotografia è 'consapevolmente' indicata come punto di partenza per un nuovo modo di scrivere. Il punto di forza del ritratto, afferma Dyer, è il fatto che

nonostante colga un attimo infinitesimale della realtà, la durata percettiva di quell'immagine si estende per parecchi secondi, sia al di qua sia al di là del momento congelato dello scatto, fino a includere – o almeno così ci sembra – ciò che è appena successo e ciò che sta per succedere. ⁶⁰

Così nel racconto *Big Ben. La fotografia*, in cui si fa esplicito riferimento alla foto di Hinton, non solo non esiste ekphrasis di quell'immagine, ma l'episodio che dà origine al ritratto è posto al centro della narrazione, giustificando (anzi, per certi aspetti, generando) in tal modo ogni altra osservazione, ogni altra vicenda, il 'prima' e il 'poi' che rendono infinito l'attimo dello scatto. La foto di Milt Hinton è l'unica a essere riprodotta nel volume, quasi a farne un manifesto delle intenzioni autoriali:

[...] nella foto di Hinton sentiamo il rumore di Ben che sfoglia le pagine del giornale e il fruscio dei pantaloni di Pee Wee mentre accavalla le gambe. Se mai avessimo gli strumenti per decifrarle, non potremmo forse spingerci oltre e servirci di fotografie come questa per ascoltare ciò che i musicisti si stavano dicendo? O addirittura, visto



che le migliori istantanee possono dilatare il momento della ripresa, non potremmo anche stare a sentire ciò che si sono *appena* detti e ciò che devono *ancora* dirsi?⁶¹

In appendice al volume, Dyer afferma di essersi basato «più sulle fotografie che sulle fonti scritte»⁶² e cita, insieme ad alcuni testi per lui fondamentali, almeno una fotografia o un documentario filmato per ognuno dei musicisti al centro delle sue storie. In tal modo, una foto di Dennis Stock che ritrae Lester Young all'Hotel Alvin diventa il punto di partenza implicito per il racconto del progressivo disfacimento di un uomo «cacciato via dalla sua vita perché non era più abbastanza se stesso».⁶³ La fotografia non è mai espressamente citata, né tanto meno riprodotta, ma serve all'autore per costruire il linguaggio, il ritmo e l'atmosfera in cui inquadrare la sua storia. Non è questione, qui, di scrittura come fotografia, ma di fotografia come scrittura. Per questo il libro di Dyer si pone come punto d'arrivo del cambiamento nei modi e nelle tecniche della narrazione apportato dalla comparsa del ritratto fotografico nella seconda metà dell'Ottocento. Fondamentali, a questo proposito, sono i capitoli dedicati a Bud Powell e Chet Baker. Nel primo, *Hallucinations*, i ritratti fotografici ritornano nella narrazione, non come ausili per la comprensione del personaggio ma, al contrario, come amplificatori della sua intangibilità. Non per caso, il racconto è quasi per intero alla seconda persona singolare, come se chi scrive cercasse di farsi ascoltare dal soggetto ritratto nelle fotografie. Un soggetto ermetico, che non si lascia afferrare:

La tua musica ti racchiude ermeticamente, isolandoti da me. E lo stesso con le fotografie: i tuoi occhi, quasi fossero occhiali da sole, celano quel che c'è dietro. Non sei tu a esser tagliato fuori dal mondo, è piuttosto il mondo che non riesce ad accostarsi a te. [...] Tu sei uno di quelli che non si mettono in posa per una foto, tu ti blocchi, come se la fissità dell'immagine dipendesse dalla tua stessa immobilità, come se la fotografia venisse meglio quanto più riesci a stare fermo.⁶⁴

Il racconto nasce, dunque, da quella immobilità, e si pone come tentativo di scalfire la fissità dell'attimo. Se la fotografia è «un'immagine trattenuta nella trance del tempo»,⁶⁵ il racconto scaturisce dall'attesa «che l'immagine si sgeli e torni in vita»: «è come sedere in quella stanza insieme con te», conclude Dyer rivolgendosi al Bud Powell ritratto nelle fotografie, «nell'attesa che tu esca dalla tua trance, nell'attesa di un tuo gesto o di una tua parola; è come se io fossi passato a casa tua, come se ti tenessi compagnia».⁶⁷

In *White Narcissus. Allo specchio*, decine (o addirittura centinaia) di foto di Chet Baker si confondono a formare un'unica ekphrasis narrativa, da cui prende le mosse la storia. Mai descrittivo, il ricordo degli innumerevoli ritratti fotografici di Baker si traduce in un linguaggio poetico che cerca, al tempo stesso, di riprodurre la liricità della sua musica, la «tenerezza ferita» che il musicista sapeva scoprire nelle vecchie canzoni, e la triste parabola del suo declino. Il confronto tra una foto di Claxton del 1952, dove gli occhi di Baker «guardano la macchina fotografica come quelli di una ragazzina»⁶⁸ e un'immagine di Bruce Weber del 1987, in cui, pur se ritratto nella stessa posa, «i suoi occhi sono ombre»,⁶⁹ porta alla scoperta di uno «stesso senso di resa incondizionata»⁷⁰ alla vita e al destino che traspare anche da ogni altra storia, da ogni altra foto, raccontata da Dyer. Ne risulta una scrittura che unisce a un inconfutabile lirismo, visualità fotografica e squisita musicalità. Si veda, per esempio, questo brano, dove una chiara eco delle calviniane città invisibili è contrappuntata da uno sguardo 'fotografico' sul reale:

[...] una donna, sentendo la città liquefarsi intorno a sé e ascoltando la musica di una radio proveniente da chissà dove, guarda in su e immagina le vite che si nascondono



dietro le finestre illuminate di giallo: un uomo al lavandino, una famiglia raccolta davanti al televisore, amanti che tirano le tende, qualcuno alla scrivania che ascolta lo stesso motivo alla radio e scrive queste parole.⁷¹

Dietro una delle finestre osservate dalla donna fittizia si cela l'autore reale, che ascolta lo stesso brano di musica mentre scrive le parole che qualcuno sta leggendo. In una estrema *myse en abime* del testo, le vite immaginate appaiono come altrettante fotogra-

¹ M. SMARGIASSI, 'Non si può scostare la tenda', *Fotocrazia. Blog- Repubblica.it*, 10 dicembre 2012, <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/?s=non+si+puo+scostare+la+tenda&x=19&y=6> [accessed 11 September 2018].

² *Ibidem*.

³ Cfr. G. MACCHIA, 'Il fotografo di Baudelaire', in D. MORMORIO (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma, Editori Riuniti, p. 130.

⁴ N. HAWTHORNE, *La casa dei sette abbaini* [1851], trad. it. M. Manzari, Torino, Einaudi, 1993, p. 100.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 101.

⁷ C. SCHLOSS, *In Visible Light. Photography and the American Writer: 1840-1940*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 17.

⁸ V. MARZOCCHINI, *Letteratura e fotografia. Scrittori, poeti, fotografi*, Bologna, Clueb, 2005, p. 67.

⁹ W. GUADAGNINI, 'Prefazione' a ID. (a cura di), *Racconti dalla camera oscura*, Milano, Skira, 2015, p. 9.

¹⁰ N. HAWTHORNE, *La casa dei sette abbaini*, pp. 101-102.

¹¹ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 231.

¹² Cfr. A. DA CUNHA, *Fond de l'oeil. Petites histoires de photographies*, Paris, Éditions du Rouergue, 2015, p. 35.

¹³ S. TISSERON, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Champs art, 1996, p. 107.

¹⁴ Cfr. S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p. 38 e R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso* [1982], trad. it. C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. de Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Torino, Einaudi, p. 302.

¹⁵ S. SONTAG, *Sulla fotografia* [1973], trad. it. E. Capriolo, Torino, Einaudi, 1978, p.132.

¹⁶ S. TYSSERON, *Le Mystère de la chambre claire*, p. 76.

¹⁷ R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, p. 304.

¹⁸ J. BERGER, *Capire una fotografia* [2013], trad. it. M. Nadotti, Roma, Contrasto, 2014, p. 92.

¹⁹ *Ivi*, p. 87.

²⁰ *Ivi*, p. 110.

²¹ *Ivi*, p. 122.

²² *Ivi*, p. 123.

²³ R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 147 e segg.

²⁴ L. HAVERTY RUGG, *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1997, p. 3.

²⁵ H. JAMES, 'Gli amici degli amici' [1895], in Id., *Racconti di fantasmi*, trad. it. M. L. Castellani Agosti, Torino, Einaudi, 1988, p. 162.

²⁶ *Ivi*, p. 165.

²⁷ S. TYSSERON, *Le Mystère de la chambre claire*, p. 106.

²⁸ *Ivi*, p. 45.

²⁹ *Ivi*, p. 99.

³⁰ R. BARTHES, *La camera chiara*, trad. it. R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, pp. 112-115.

³¹ *Ivi*, p. 115.

³² H. JAMES, 'Gli amici degli amici', p. 196.

³³ *Ivi*, p. 202.

³⁴ J. BERGER, *Capire una fotografia*, p. 88.

³⁵ Cfr. P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, trad. it. B. Valli, Urbino, QuattroVenti, 1996, p. 162.

³⁶ Cfr. S. ALBERTAZZI, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 144-150.

³⁷ P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, p. 95.



- ³⁸Ivi, p. 96.
- ³⁹J. CORTÁZAR, 'Le bave del diavolo' [1959], in ID. *Le armi segrete*, trad. it. C. Vian, Torino, Einaudi, 2008, p. 69.
- ⁴⁰Ivi, p. 70.
- ⁴¹L. GHIRRI, 'Niente di antico sotto il sole', in M. NASTASI (a cura di), *Luigi Ghirri. Il paesaggio dell'architettura*, Milano, Electa, 2018, pp. 51-52.
- ⁴²M. TOURNIER, "I sudari di Veronica", in Id., *Il gallo cedrone* [1978], trad. it. M. L. Spaziani, Milano, Garzanti, 1988, p. 131.
- ⁴³Ivi, p. 138.
- ⁴⁴*Ibidem*.
- ⁴⁵DON DELILLO, *Mao II* [1991], trad.it. D. Vezzali, Torino, Einaudi, 2003, p. 30.
- ⁴⁶Ivi, p. 31.
- ⁴⁷Ivi, p. 42.
- ⁴⁸*Ibidem*.
- ⁴⁹*Ibidem*.
- ⁵⁰Ivi, p. 48.
- ⁵¹*Ibidem*.
- ⁵²Ivi, p. 51.
- ⁵³Ivi, p. 52.
- ⁵⁴Ivi, p. 54.
- ⁵⁵*Ibidem*.
- ⁵⁶Ivi, p. 154.
- ⁵⁷Ivi, p. 246.
- ⁵⁸*Ibidem*.
- ⁵⁹R. MCLIAM WILSON, *Géraldine Lay. North End*, Arles, Actes Sud, p. 2018, s. n. p..
- ⁶⁰G. DYER, *Natura morta con custodia di sax*, trad. it. R. Brazzale e C. Carraro, Milano, Mondadori, 2013, p. VII.
- ⁶¹Ivi, p. VIII.
- ⁶²Ivi, p. 257.
- ⁶³Ivi, p. 14.
- ⁶⁴Ivi, pp. 72-73.
- ⁶⁵Ivi, p. 74.
- ⁶⁶*Ibidem*.
- ⁶⁷*Ibidem*.
- ⁶⁸Ivi, p. 164.
- ⁶⁹*Ibidem*.
- ⁷⁰*Ibidem*.
- ⁷¹Ivi, p. 69.



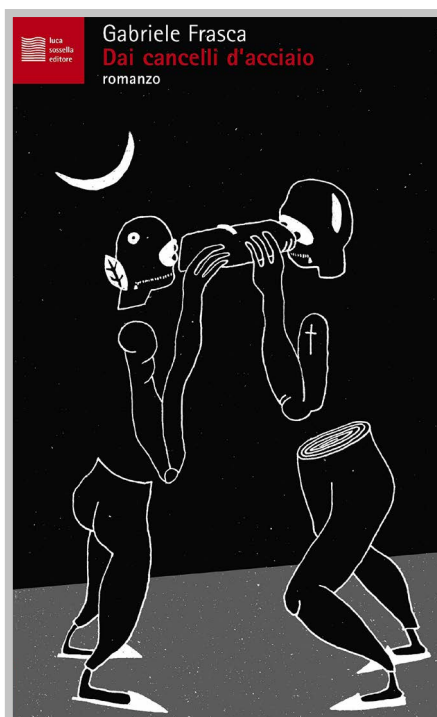
RICCARDO DONATI

Nel sonno degli schermi. Pornografia, espiazione, glorificazione in Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca

In Gabriele Frasca's most recent novel, "Dai cancelli d'acciaio" (*From the Steel Gates*; 2004-2011) cameras, screens and several technically advanced gadgets occupy a prominent position, with implications involving some decisive issues of the contemporary Western world, including but not limited to media history (via McLuhan), religion, psychoanalysis, society and politics, terrorism, literature (with echoes of St. Paul, Lacan, Joyce, Beckett). The dramatic destinies of two of the main characters of the novel (the Jesuit priest Saverio Juvarra; the young compulsive video game player Valentino Mormile) are also entrusted to a perverse media network. This essay underlines the complex role of sexual stimulation, mortification and expiation, affirmation of power and denial of life, played by audio-visual apparatuses and entertaining devices in this novel.

*La morte è forse altro
che questo
entrare in uno schermo
CARLO BORDINI, I sogni*

*Se sopra è il Cielo [...] e sotto è già l'Inferno,
dov'è la terra?
GABRIELE FRASCA, Dai cancelli d'acciaio*



1. Sono schermi, solo schermi

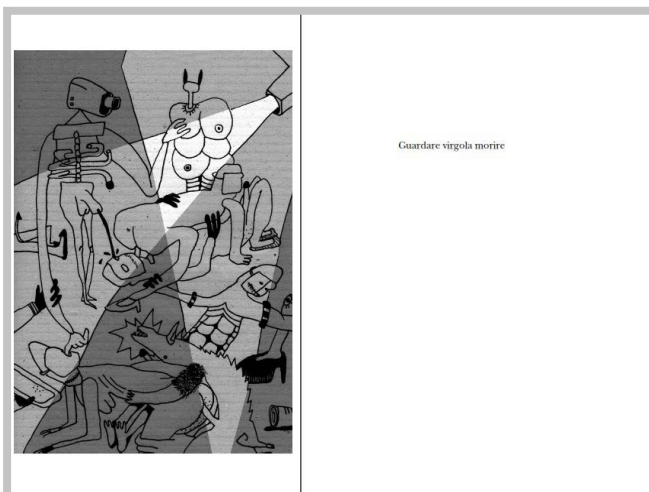
Difficile censire il numero esatto di schermi presenti in *Dai cancelli d'acciaio*, terzo romanzo di Gabriele Frasca, apparso a fascicoli nel 2004 e poi riproposto in volume nel 2011: siamo certo ben oltre le settanta unità, il che, considerata anche la presenza di lettori mp3, smartphone e altro, ne fa un buon candidato al titolo di testo narrativo con la maggior incidenza di congegni audiovisivi nella storia della letteratura italiana. In realtà tutta l'opera multimediale di Frasca, dagli esordi fino al videodramma *Nei molti mondi* (2014), presenta miriadi di schermi sia reali sia metaforici, entro un raffinato gioco linguistico dove il vocabolo oscilla tra il suo significato tradizionalmente letterario (penso all'accezione medievale, cortese, del termine 'schermo', nel senso di diaframma) e quello corrente riferito agli apparecchi che consentono differenti esperienze

di fruizione, dalla spettatorialità cinematografica a quella televisiva, fino alle pratiche videoludiche. Tuttavia la compresenza di più media, ciascuno dei quali gioca un ruolo decisivo nel romanzo, anche a livello diegetico, qualifica senz'altro *Dai cancelli d'acciaio* come l'opera dove Frasca ha affrontato in modo più articolato e volutamente ambiguo il tema dello schermo quale dispositivo di visione e occultamento;¹ non solo, ma la centralità della questione è come ribattuta e sottolineata dalle immagini del duo artistico napoletano Cyop&kaf, che intervallano con ritmo ternario i quindici capitoli del romanzo, non tanto illustrandolo quanto interpretandone figurativamente alcuni aspetti salienti.

Dai cancelli d'acciaio è ambientato alla periferia dell'immaginaria città di Santa Mira durante una sola notte, quella tra il 26 e il 27 settembre dell'anno 2008. Tutto si svolge nell'arco di quattro ore e in un unico ambiente, la megadiscoteca *Il Cielo della Luna*, ogni fine settimana letteralmente presa d'assalto da migliaia di avventori. In particolare è nella parte sommersa dell'edificio, il misterioso e terribile sottosuolo – la cui struttura ricalca il cono dell'inferno dantesco –² che hanno luogo gli eventi narrati nel romanzo: qui, tra le 23.30 del venerdì e le 3.30 del sabato, sotto la direzione della fatale Regina Mori, si tengono terribili 'giochi' a base di immagini estreme di sesso e violenza, sorta di riti catartici destinati a un numero molto ristretto di partecipanti. Protagonisti dell'opera sono cinque personaggi-camera, come l'autore stesso li definisce,³ due dei quali saranno oggetto della presente trattazione: Padre Saverio Juarra, sacerdote gesuita e segretario del Cardinale Bruno, e Valentino Mormile, giovane videogioctore affetto da una grave malattia mentale che lo induce a credere di possedere un viso mostruoso. Entrambi saranno coinvolti nei 'giochi', sebbene in ruoli specularmente opposti, ed entrambi incontreranno nel corso di quella fatidica notte il proprio destino. Un destino forgiato da un ambiguo regime scopico di matrice medico-estetico-voyeuristica, in un gioco di schermi che il lettore è chiamato a 'spiare' dal buon vecchio buco della serratura del medium cartaceo.

Il motivo per cui Padre Juarra prende parte ai 'giochi' del *Cielo della Luna* viene chiarito da progressivi flashback: deve spiare una grave colpa, quella di aver tradito il Cardinale Bruno, di cui è segretario (e in certa misura allievo), impedendogli di diffondere un testo apocrifo, un vangelo protogiovanneo che avrebbe scosso dalle basi i dogmi della fede cristiana.⁴ Disposto in croce, imbracato «come un quarto di bue in un alveare di schermi rilucenti»,⁵ il sacerdote è issato al di sopra di un vertiginoso abisso catodico e costretto a guardare – ma anche a essere visto mentre guarda – un estenuante carosello di oscenità, una ballardiana 'mostra delle atrocità' vomitata da decine di schermi che trasmettono immagini progressivamente sempre più estreme e violente.

Quanto a Valentino Mormile, la sua partecipazione ai 'giochi' avviene letteralmente dall'altra parte dello schermo: il ragazzo è infatti tra coloro che non solo in modo consenziente, ma anzi desiderandolo con ardore, sono chiamati a figurare nel ruolo di vittime in quegli stessi efferati filmati che padre Juarra è for-

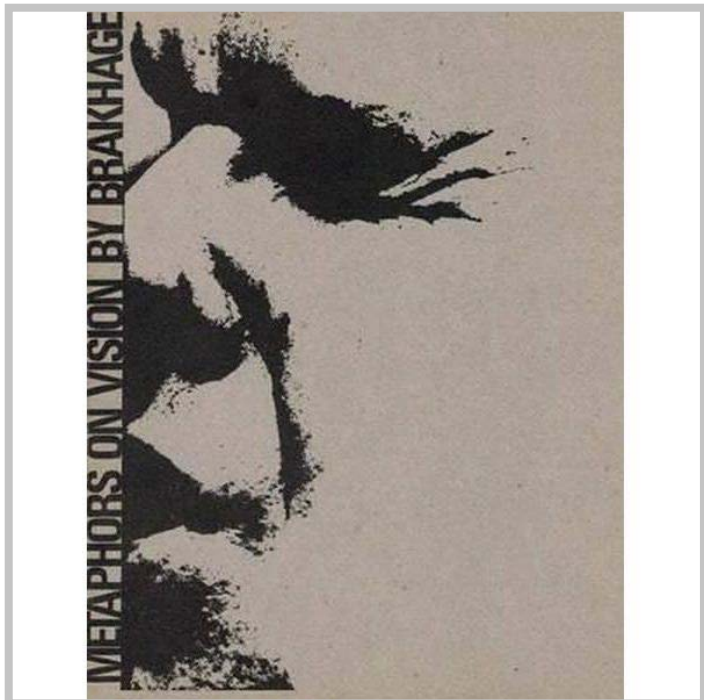




zosamente costretto a visionare. Siamo insomma in presenza di due vittime sacrificali, ciascuna delle quali riveste un diverso ruolo e che soprattutto conosceranno un differente destino. Ad accomunarli, però, c'è il fatto che per l'uno come per l'altro lo schermo non funziona come un elemento transitivo, trasparente, bensì come uno specchio dai riflessi incrociati. Uno specchio attraverso cui vedere *in aenigmate*, secondo la lezione paolina ripresa da Philip K. Dick e poi riletta via Alain Badiou: *Dai cancelli d'acciaio* è infatti un testo incomprensibile se non si tiene conto del ruolo che vi gioca il tema gnostico della negazione della corporalità in nome della salvifica triade rivelazione-fede-conoscenza.

2. Conversione alle immagini

Dai cancelli d'acciaio presenta almeno tre diverse tipologie di schermi, ciascuna delle quali mostra differenti tipi di immagini in movimento: il telone cinematografico, il monitor, il display. Conviene partire dai primi due. Padre Juvarra è un gesuita nella cui formazione intellettuale e spirituale la storia del cinema, intesa come evoluzione di un dispositivo tecnico-formale dalle complesse ricadute teoriche (filosofiche, teologiche) ed esistenziali, ha giocato un ruolo fondamentale. Frasca sa bene con quanta attenzione gli intellettuali cattolici in generale, e i gesuiti in particolari, abbiano guardato, sin dal Dopoguerra, alla civiltà dello spettacolo: si pensi soltanto alla figura di Amédée Ayfre, alle sue riflessioni sulla teologia dell'immagine nella Francia del secondo Dopoguerra e all'idea, sviluppata a partire dalle teorie dell'amico André Bazin, del realismo cinematografico come strumento di rivelazione del Prossimo.⁶ Non a caso, nell'economia narrativa del romanzo, le pagine dedicate alla formazione cinefila del giovane Juvarra durante gli anni del seminario occupano un posto di primo piano: scopriamo così che il giovane religioso è stato avviato da un docente *filmologue*, padre Polara, non già allo studio degli scialbi, e spesso modesti, film devozionali, bensì alla scoperta del cinema d'avanguardia





(là dove maggiormente si concentra la riflessione sul tempo) e dei film di genere (opere che con straordinaria incisività hanno riflettuto sull'esperienza del Male). Tra i nomi che più frequentemente ricorrevano sulla bocca del prelato *cinéphile* c'erano quelli di due *filmmakers* statunitensi scandalosi ed esplicitamente omosessuali, ossia Andy Warhol (le cui opere permettono di acquisire la consapevolezza che l'immagine delle cose è anche quella della loro durata) e Stan Brakhage (i cui capolavori degli anni Sessanta consentono di educare lo sguardo a scivolare sotto la superficie del visibile).

Di quelle lontane lezioni di padre Polara, mandate a mente visionando tra grandi sbadigli e repressi appetiti erotici interminabili rulli di pellicole sperimentali, Saverio si ricorderà proprio nella fatidica notte del 26 e 27 settembre, durante i terribili 'giochi'. I filmati con scene di pornografia e violenza progressivamente sempre più esplicite ed estreme trasmessi a getto continuo da settantadue monitor ultra-tecnologici che il prelato dovrà ingurgitare per ore sono infatti tutti molto brevi, della durata massima di un minuto,⁷ e soprattutto realizzati a camera fissa, senza montaggio. Da sottolineare il fatto che a confezionarli provvede un altro allievo della scuola cinefila di padre Polara, forse colui che meglio ne ha compreso la lezione: Toni Giusti, responsabile della macchina visuale del Cielo della Luna e in particolare della messa in scena dei 'giochi', in certa misura braccio destro di Regina Mori oltre che antico amore di Saverio. I prodotti audiovisivi che Nello Scopio (nome d'arte di Toni, e soprattutto *nome omen*) realizza sono dunque, e padre Juvarra ha la cultura cinematografica necessaria per capirlo, concettualmente prossimi a quelli con cui Polara istruiva i suoi giovani discepoli: cinema nel senso di Warhol e di Brakhage, e non in quello della prassi hollywoodiana classica, o delle avanguardie storiche. Non solo, ma anche cinema riconducibile alle teorie di André Bazin sul piano sequenza, sul *montage interdit* e sul ridotto movimento di camera, sia pure totalmente distorte nelle intenzioni e nei contenuti.

Qual è infatti la caratteristica del montaggio, se non il fatto di offrirsi come un sostituto della coscienza, una forma cioè che, lavorando sulla discontinuità, detta alla mente il ritmo del flusso percettivo? Il montaggio distrae e dunque ostacola la conoscenza di sé, impedisce di far emergere l'intima verità del reale. Viceversa, quei video di allucinata fissità, anche perché fruiti in condizione di drammatica prigionia dell'involucro corporeo, meccanicamente costretto a eccessi di godimento e interminabili frangenti di patimento, impediscono ogni ron ron d'assuefatta evasione (sia pure un'evasione nell'incubo), obbligano cioè la coscienza a mettersi al lavoro. Liberati dal «pregiudizio della logica compositiva», per dirla con il Brakhage di *Metaphors on vision*,⁸ i fotogrammi dei *Defective Vows* (questo il nome dei video prodotti da Regina Mori) hanno insomma il compito di riattivare, come ha notato Fabrizio Bondi, la tecnica ignaziana di costruzione-dissoluzione delle *images* interiori, magari rivista e corretta alla luce della lezione del Marquis de Sade:⁹

Sottratta la coscienza a un senziante, il privilegio tutto a parole dello sguardo si spegne, e resta un piano sequenza ovattato e intangibile, che se non è animato dagli altri sensi assume la compostezza della roccia, o dell'acqua ferma in provetta. La fissi, lo fai pure per ore, e che vedi? [...] Una volta che gli era dato sentire soltanto di sé, potevano proiettare pure gli orrori del mondo, ogni immagine non era che un roteare di pupille sotto le palpebre. Magari persecutorio, finanche bizzarro, ma un sogno. Era insomma ciò che ci metteva di suo, un residuo di anima, a destargli l'orrore, se mai per provare a svegliarlo, non quanto scorreva nel sonno degli schermi. (DCDA, pp. 510-511).

Il che obbliga padre Juvarra a ricordare un'altra preziosa lezione imparata in seminario, visionando pellicole di genere horror e fantascientifico: ovvero che la purificazione della coscienza non passa per la negazione dei sensi, bensì per il loro esaurimento. Il confronto con l'orrore libera dai legami corporei e per questo l'uomo di fede ha il dovere – così ancora padre Polara istruiva i giovani seminaristi, stavolta attraverso l'esempio di *Night of the Living Dead* di George Romero – di non sottrarglisi, bensì di mantenere vigile la propria coscienza, «perché è con tutti i sensi desti che si prosegue la battaglia contro il Male» (DCDA, p. 505).¹⁰

Ciò che gli schermi del Cielo della Luna mostrano è certamente un'«oscenità metafisica», per riprendere le parole con cui padre

Ayfre commentava le riprese di una esecuzione capitale,¹¹ ma un'oscenità metafisica percepibile solo perché il diaframma cade e il soggetto si trova costretto a destarsi dal «sonno degli schermi» – *svegliatevi, dormienti*: la linea gnostica San Paolo-Philip K. Dick tanto cara a Frasca – e proiettarsi fuori dalla narcosi del cinema-spettacolo, dentro quel «residuo di anima» che gli resta.

L'immagine in movimento insomma acquista una valenza espiatoria quando lo spettatore, costretto a gettare una buona volta la maschera della propria soggettività, si ritrova *facie ad faciem* con l'abisso dell'orrore, che è poi il complesso groviglio dei demoni interiori incistati nella coscienza di ciascuno. Il che ci aiuta a comprendere perché padre Juvarra, per far ammenda della propria colpa di tradimento, debba sottoporsi ai 'giochi' del Cielo della Luna, a questa burgessiana e kubrickiana 'cura Ludovico' consistente in un forzato, intollerabile *spoonfeeding* audiovisivo,¹² restando per ore in trazione davanti agli schermi fino a «sentirsi, inebriato dall'impotenza, il centro vivo e palpitante del peccato nella mira rabbiosa di un occhio esterrefatto» (DCDA, p. 33).

Padre Saverio uscirà da quella dantesca esperienza di passione, da quella trappola erotico-mortifera che agisce per iper-stimolazione sensoriale, distrutto, esaurito nel corpo, svuotato di ogni basso impulso, ma proprio per questo purificato. Il congegno riparatorio



Io ti guardo
Io ti guardo guardare
Io ti guardo guardarmi guardare



architettato da Regina Mori, insomma, funziona: il flusso delle immagini trascorre sul soggetto e, in un fluire eracliteo ad azione purificante, ne monda la coscienza. Ma a quale prezzo, cosa deve accadere a chi si trova al di là dello schermo perché qualcuno, al di qua, possa pagare il fio delle proprie colpe e rifarsi una coscienza?

3. *Guardarsi, guardarti, morire*

Oltre al propedeutico telo da proiezione del cineforum seminariale, e agli implacabili monitor del Cielo della Luna, c'è nel romanzo un terzo tipo di superficie audiovisiva che occupa un ruolo decisivo: il display di un computer. La promessa affidata allo schermo è apparentemente la medesima, consentire un risveglio, un riscatto, una resurrezione. Ma il risultato perseguito dai loschi personaggi che gestiscono il Cielo della Luna è in realtà l'opposto: perché qualcuno possa riscattarsi nella realtà, altri dovranno farlo solo in sogno. Come il cardinale Bruno, maestro di Saverio, anche il giovane Valentino Mormile ha incrociato sul suo cammino padre Juarra; credeva di aver trovato in lui una guida, un confidente e un punto di riferimento, e invece, nel momento del maggior bisogno, il sacerdote lo ha abbandonato. Anche lui ne è stato, dunque, tradito. Valentino è un ragazzo molto fragile, con grossi problemi relazionali anche perché afflitto da dismorfofobia, una malattia che lo induce a considerare il proprio volto repellente: «Quella faccia era tutta da rifare, e rimodellarla sarebbe stato lo scopo della sua vita» (DCDA, p. 263). La malattia stessa, insomma, è uno schermo, che separa e allontana Valentino dal resto del mondo (nel suo volto perennemente cangiante è da ravvisare una citazione dalla tuta disindividuale di *A Scanner Darkly*, celebre romanzo dickiano tradotto da Frasca negli anni Novanta).¹³ C'è però un videogioco di ultima generazione, basato su una tecnologia che consente un'innovativa esperienza multisensoriale – non solo visiva e uditiva ma persino tattile – che sembra offrirgli la possibilità di ottenere un nuovo sembiante, un volto immacolato, argenteo, angelicato. Inseguendo questa promessa di palingenesi fisiognomica, il ragazzo si chiude nella propria stanzetta, dedicando ogni energia all'esperienza videoludica di *Glorified Persons*. Per intere settimane, Valentino indossa quell'inter/faccia assolutamente appagante che è il «volto sereno e molle del suo avatar» (DCDA, p. 344) e avanza di livello in livello, secondo un moto di *ascensio ad Coelum* dalle chiare connotazioni dantesche – stavolta, tuttavia, paradisiache. Un giorno, finalmente, dopo aver superato le mille insidie che il gioco propone, giunge l'atteso premio: lo schermo del monitor non rinvia più un insieme di tratti scomposti e devastati, bensì un viso di abbacinante bellezza, totalmente trasfigurato. Il sogno sembra essersi finalmente realizzato: «non era il suo avatar ad affacciarsi dallo schermo», si legge, «ma proprio lui, bello come non s'era mai visto, e radioso» (DCDA, p. 370), con chiara allusione all'episodio della trasfigurazione cristiana. Dotato di quella perfezione somatica che sola è degna di una vera divinità, Valentino è ora un Resettato, o ReSeth, un individuo cioè rinato alla vita: «Sono io, si ripeteva Valentino ogni volta che si metteva di faccia allo schermo. Come dovrei essere, aggiungeva» (DCDA, p. 370).



Tuttavia la sua vicenda non è conclusa: terminato il percorso di paideusis videoludica, resta un ultimo passaggio, ovvero la liberazione «dal mondo della carne» e la possibilità di assurgere «in gloria al Cielo della Luna» (DCDA, p. 370). Nell'ultima tappa della sua elevazione celeste, vestito d'una tunica d'argento candida e sfolgorante come quella di Cristo apparso ai discepoli, Valentino sceglie di diventare una Persona Prossima alla Gloria, qualcuno cioè che otterrà la suprema fusione con il proprio Re-Seth (che è poi in realtà un altro giovane precedentemente ucciso, e imbalsamato all'uopo) nel momento stesso in cui, sotto l'occhio impassibile della camera, una mano si abatterà sulla sua gola per squarciarla.¹⁴ La «cerimonia del premio» (DCDA, p. 445) cui Valentino viene invitato, proprio in quella notte tra il 26 e il 27 settembre, consiste insomma nell'offrirsi vittima volontaria dei 'giochi' del Cielo, nel lasciarsi immolare sotto l'occhio vitreo della macchina da presa. La scena chiave del romanzo è allora quella in cui i due sguardi, quello di Saverio e quello di Valentino, si incrociano a chiasmo *per interposti schermi*:

[...] si era tutto stretto al suo ReSeth, così come gli era stato detto di fare, senza perdere d'occhio lo schermo. Il cuore sembrava non battergli nemmeno, tanto era tranquillo. L'immagine adesso si stagliava nitida, ed era il primo piano del viso dell'uomo che aveva prima scorto in trazione. Il volto era congestionato, sembrava quasi gli si volesse scollare dagli zigomi, e per questo ci mise un po' di tempo a riconoscerlo. Ma poi fu il suo incarnato olivastro a denunciarlo. Traditore, disse bonariamente fra sé, perché di bene gliene voleva ancora, e quello non era più il tempo del risentimento. Gli occhi dell'uomo sull'impalcatura, un tormento di pupille roteanti, si arrestarono proprio su di lui. Vide che li sgranava. Gli avrebbe sorriso, con la faccia del dolore adagiata su quella del futuro, ma non ne ebbe il tempo (DCDA, p. 455).¹⁵

Siamo naturalmente al *climax* dei patimenti di padre Juarra, che dopo tante ore trascorse nell'«abisso catodico del Cielo della Luna» (DCDA, p. 48) è costretto ad assistere alla più straziante delle scene, la morte per sgozzamento di Valentino: «il mio castigo è guardare, si disse» (DCDA, p. 498).

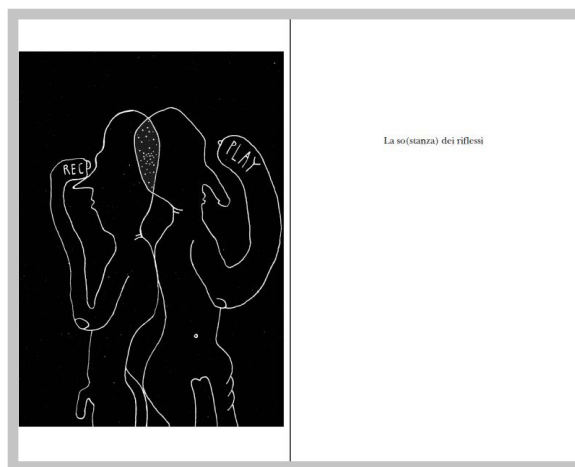
E tuttavia è proprio offrendo il proprio corpo in sacrificio che l'anziano cardinale, prima, e il giovane Mormile, poi, hanno consentito al sacerdote di spremere via da sé tutto il Male, e di purificarsi:¹⁶ e proprio in tal

senso padre Juarra è un doppio dell'Isariota, ovvero il solo cui, secondo il *Vangelo di Giuda*, è dato conoscere la vera identità celeste di Gesù.¹⁷

Ma è un Giuda, padre Juarra, cui manca la dignità trascendentale, la grandezza metafisica del suo omologo scritturale: la purezza del discepolato è qui stravolta dal fatto che lo 'specchio' è opaco, inquinato dai meccanismi d'una civiltà dalle molte *facies* ideologiche e rituali, nient'affatto immateriali e perfette.¹⁸ Io sono vivo, avrebbe ragione di dire don Saverio echeggiando Dick, e voi, Bruno e Valentino, voi siete morti: e questa frase suonerebbe, in ultima istanza, come una solenne beffa. Ben lo sa il già citato regista Nello Scopio, che definisce Saverio «una soubrette del rimorso» (DCDA, p. 124). Di schermo in schermo – quello su cui Juarra scriveva il testo del vangelo protogiovanneo dettatogli dal suo maestro Bruno, quello su cui il sacerdote incontra gli occhi del discepolo abbando-



nato Valentino – la generazione dei padri fa piazza pulita sia degli antenati, da cui si libera con il tradimento della lettera, sia dei figli, che mette a morte dietro la fallace promessa di poter un giorno rinascere «in un mondo imperturbato» (DCDA, p. 446). Che è poi, se vogliamo dare del romanzo una lettura socio-politica, il segno di un'epoca che ha liquidato la cultura umanistica del passato destinando al futuro solo false promesse di appagamento. Di schermo in schermo, i padri, più che consapevoli, si purificano tra le lacrime, laddove gli ignari figli si offrono con gioia al sacrificio, Cristi cui tocca in sorte non il puro spirito ma un'oscena parodia della Resurrezione, un pietoso posto da manichini in uno dei tanti circhi del godimento in cui, e di cui, l'ideologia si fa schermo.



¹ Sull'ambigua seduzione degli schermi si veda almeno M. CARBONE, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina, 2016. Nel momento in cui scrivo sono in corso di stampa gli Atti del XV Convegno annuale dell'associazione Compalit (Verona, 18-20 dicembre 2017) dal titolo *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*.

² Mi sia consentito il rinvio a R. DONATI, 'Incarnazioni dantesche in *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca', in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa, ETS, 2015, pp. 565-572.

³ «E se ancora non vi raccapezzate, per tutto il su e giù che vi tocca fare, sappiate che qui se ne inquadrano cinque, di quasi nomi propri, non di manichini da esporre se mai in un'unica vetrina. [...] Sono cinque singolarità, se volete, tutte comprese nel sei, che a loro volta riprendono, senza comprendere. Se vi sembra più calzante una vecchia immagine, è come se fossero cinque macchine da presa, e tutte della stessa marca, ma ciascuna con il suo obiettivo, l'angolazione, il tipo di pellicola, uno specifico taglio delle luci, le mascherine da inserire, con cui riprendere il set che le contiene, e che non può offrire altro, quanto a scenografia» (G. FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio*, Roma, Sossella, 2011, pp. 371-372. D'ora in poi citato con la sigla DCDA). Il sesto personaggio cui si allude è, chiaramente, il lettore stesso.

⁴ L'intero romanzo si regge sul tema del discepolato affrontato in chiave gnostica, e sull'idea che l'Iscriota sia il discepolo del tradimento divenuto apostolo della tradizione (dove il tradimento è inteso, alla lettera, come necessario strumento di consegna: «Senza il Male non c'è consegna, e senza consegna non si propaga il Bene», DCDA, p. 303). Nel testo scoperto da padre Bruno ogni frase pronunciata da Cristo riceve in risposta la eco immediata e gemella di Didimo Giuda, ossia l'Iscriota, in un dialogo a due voci che reduplica (rovesciandolo però a specchio) il messaggio evangelico. Dopo aver celato per decenni questi sconvolgenti brani apocrifi, l'anziano Cardinale aveva preso la decisione di divulgarli, dettandoli al suo fedele segretario e discepolo Saverio: il quale invece, dietro pressione di alcuni alti prelati, lo tradisce somministrandogli un farmaco che lo fa lentamente ma inesorabilmente sprofondare nella demenza, per poi eliminare ogni traccia del testo incriminato.

⁵ Cito dalla nota di lancio del romanzo, trascritta in G. MAFFEI, 'Io ho letto *Dai cancelli d'acciaio*', in P. GIOVANNETTI (a cura di), *Il compagno d'acciaio*, Roma, Sossella, 2011, p. 41.

⁶ Il titolo di questo paragrafo è ispirato a un importante saggio di Ayme, intitolato appunto *Conversion aux images* (1959).

⁷ La durata dei video è esigua «per impedire alla mente di porvi riparo», se «l'assuefazione a un'unica scena [...] può diventare un sipario dietro cui si proiettano gli agili pensieri», fino ad indurre la «messa in piega della coscienza» (DCDA, p. 73).

⁸ Citato in A. LONARDI, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, Bologna, Clueb, 2006, p. 91.



- ⁹ Cfr. F. BONDI, 'Una mai sopita brace. Il barocco attraverso i Cancelli' nel volume collettivo *ConFermo Volere. Per Gabriele Frasca*, Roma, Sossella, 2017, p. 166. Per il paragone tra la discoteca e il sadiano castello di Durcet cfr. DCDA, pp. 64-65 e 441.
- ¹⁰ Così Padre Polara: «Benedetti figlioli [...] non vi sto ripetendo il concetto consueto del male che può compiersi, senza nemmeno scientemente perseguirlo, in uno stato d'inconsapevolezza. Non è in questione insomma la selva oscura in cui Dante ci fa capire che si entra solo se sonnambuli. Io voglio attirare la vostra attenzione su un'altra immagine, quella della morte dell'anima [...]. L'anima può morire, sul serio, prim'ancora che lo faccia il corpo, e lasciare un involucro che altri potrà così muovere a suo piacimento. E non c'è da averne paura, ma orrore. L'orrore, vedete, occorre a difendere la vita, la paura invece non fa altro che paralizzarla. È con un susseguirsi di piccole paure che si uccide l'anima, e si diventa automi. [...] Noi abbiamo l'obbligo di non sottrarci all'orrore» (DCDA, pp. 504-505).
- ¹¹ A. AYFRE, Contributi a una teologia dell'immagine, Roma, Edizioni Paoline, 1966, p. 219. Scrive Ayfre, e sono parole che Frasca credo sottoscriverebbe, che «il film non si contenta più di conservarci l'oggetto pietrificato nel suo istante, come l'ambra conserva i corpi intatti degli insetti di un'era passata; esso libera l'arte barocca dalla sua catalessi convulsiva» (*Ibidem*).
- ¹² Per l'accostamento di *Dai cancelli d'acciaio* con il libro, e il film, *A Clockwork Orange* di Burgess/Kubrick cfr. R. DONATI, 'La maschera e il volto radioso nella ruota delle italiane generazioni', «Il verri», 45, febbraio 2011, poi in P. Giovannetti (a cura di), *Il compagno di acciaio*, pp. 7-10.
- ¹³ Devo questo spunto a Luigi Weber.
- ¹⁴ Cfr. DCDA, pp. 452-455.
- ¹⁵ Il 'controcampo' di questa scena, dal punto di vista di Padre Saverio, si legge a p. 541.
- ¹⁶ Come Regina Mori spiega a Don Saverio nelle pagine conclusive del romanzo, di atrocità e orrori «qui da noi» «se ne compiono tanti, e ad altrettanti soltanto si assiste, da stiparne così fortemente il corpo, che l'anima, esaurito il male, se ne libera. Quando si gode in modo bestiale, o si sparge il fotto dinanzi a una scena che al solo pensiero dovrebbe inorridirci, non possiamo raccontarci più la frottola della nostra innata bontà. Assumiamo piuttosto il male che è in noi, e lo spremiamo una volta per tutte come un'arancia» (DCDA, p. 582).
- ¹⁷ Che a Valentino sia fatto credere di diventare, nel Cielo, un essere celeste, è testimoniato dall'altissima occorrenza della sfera semantica relativa al colore azzurro in tutti i brani del romanzo che riguardano la sua progressiva trasfigurazione. In realtà il suo destino sarà quello di essere imbalsamato e conservato in una cella frigorifera.
- ¹⁸ Molti elementi in *Dai Cancelli d'acciaio* suggeriscono una lettura degradato-ironica della tradizione gnostica. Si potrebbe ad esempio vedere nel personale del Cielo della Luna, e in particolare nei volgarri Upholder che gestiscono la morte e pupazzesca resurrezione dei ragazzi adescati tramite *Glorified Persons*, una parodia delle entità pleromatiche che secondo la dottrina gnostica svolgono un ruolo fondamentale nell'avviare il processo di liberazione del credente. Più in generale tutto il Cielo della Luna, che è poi in ultima istanza una sofisticata e redditizia impresa commerciale, rovescia perversamente il modello della dimora pleromatica.



GIANCARLO FELICE

*Nella pittura con la scrittura.
Pigmenti a calligrafie nell'opera di Giosetta Fioroni*

A careful survey of the *corpus* of Giosetta Fioroni's works allows us to identify an original approach to expressive instruments. Actually, the artist takes advantages of heterogeneous means (calligraphy, collage, photomontage) and of the use of codes relating to the world of writing (literature, cinema, photography) while remaining a painter. Therefore, a peculiar poetics becomes definite and it is present in the union between painting and writing, between image and word. Next to the intrusion of verbal fragments, marked by an evident calligraphic exercise, in the canvases we find the assiduous presence of the form of the artist book, which since the seventies has become for Fioroni the most similar instrument to her polymorphic world. This essay intends to explore, almost in an evolutionary sense, this specific field of aesthetic experimentation that manifests itself in the aptitude to combine the merely literary fact with pictorial work in the writing medium par excellence, the book. This paper provides an account of the most salient examples of this kind of works on paper. In the case of Fioroni, these works develop thanks to the substantial network of relationships that the artist has always maintained with writers, painters, artists and critics, in a dialogue about art and life that has often the confidential tones of an epistolary relationship.

La mente fa la mano, la mano fa la mente.
Henri Focillon

1. Una biografia a più mani e a più forme.

I
e intanto che si muove sulla
spiaggia che si alza sulla spiaggia
seduta sulla spiaggia ritagliata e
che cammina col gomito sulla
pelle sollevata alzando e la spalla
intanto la testa girata dall'altra
parte sulla spiaggia bianca che si
ferma e muovendosi intorno sulla
pelle bianca e guardandola
mentre seduta il gomito sollevato
sulla spiaggia in questo modo si
creano delle ombre e sulla

III
e nasconde il mento sulla spalla
ritagliata restando ferma mentre
guarda ancora e intorno è
tutta bianca la spiaggia che si
muove intorno agli occhi alzati
che si muovono nascosti e guardando
allora in modo da formare
un netto stacco un leggero
liquido colorato sulla pelle per
farli apparire più profondi¹

Nel 1965, durante una personale a La Tartaruga di Roma, Nanni Balestrini dedica a Giosetta Fioroni un breve componimento poetico. Nel primo e terzo verso della *Quartina per Giosetta* il poeta tenta di restituire a parole l'immagine argentata di uno dei quadri esposti nelle sale, alludendo probabilmente a *La ragazza della spiaggia* e rievocandone altri della stessa serie. Sono questi i lavori che più identificano, per tecnica e originalità,



il percorso artistico di Fioroni, che sperimenta con i suoi Argenti nuovi soggetti e nuovi strumenti espressivi oltre il dipingere.² Il tema scelto per queste celebri pitture ha una linea di ricerca personale distante dal *popular* americano e l'utilizzo del colore argento, non casuale, riporta alla mente le lastre di rame argentato usate agli albori della fotografia.³

Il tema di queste opere è anche implicitamente politico, dove per politico s'intende non solo il rapporto con un passato ancora discusso e rivisitato (come nelle opere *Fascismo* del 1967 e *Narciso politico* del 1968) ma un rapporto con il femminile ancora poco esplorato, che la società degli anni Sessanta è ormai pronta a riconoscere. Giosetta Fioroni lo fa attraverso l'universo della memoria,⁴ ricordando nella sua pittura istanti di vita congiunti alla sua identità. Nella *ragazza della spiaggia* possiamo cogliere, così, i tratti di una visione trasversale, di una matrice originale, evocativa, del suo essere, insieme, donna e artista.

Il carattere di riservatezza, che ricaviamo dalle strofe della poesia e dall'immagine argentata, somiglia a quello della stessa Giosetta Fioroni e sembra suggerire l'idea, forse non cauta, di ritrovare una corrispondenza tra scrittura, pittura e pittrice, di poter dedurre dai racconti iconografici e lirici che le appartengono anche solo un riferimento biografico, a tratti richiamato e non definito. Nelle delicate movenze del verso liberamente sperimentale, la quartina descrive come in una fotografia, un momento, un movimento che ricorda la discrezione di Fioroni, come misura e non come assenza, simile a quelle ragazze che con distacco «guardano. Il sole che filtrava. Col gomito alzato. con gli occhiali che guardano muovendosi da destra verso la spiaggia»⁵. Questo modo delicato di essere Giosetta si mescola alla risolutezza di essere l'unica donna a far parte del gruppo dei pittori di Piazza del Popolo.

Goffredo Parise, compagno di vita, di luoghi e memorie, è certo che con l'argento l'artista sia in grado di evocare limpidi sentimenti che per delicatezza e pudore somigliano al temperamento di Fioroni, sono segmenti di tempo che restituiscono «per mezzo di un solo atteggiamento della mano, o la direzione di uno sguardo, tutte insieme le componenti di un carattere».⁶ Si rintraccia, pertanto, una corrispondenza tra arte e vita, che fermenta una biografia a più mani e a più forme, narrata tra scrittura e pittura.

Quest'atteggiamento d'intromissione è una forma di scavo interiore ben leggibile nella performance *La spia ottica* che apre a Roma, nel 1968, la rassegna *Teatro delle Mostre* presso la galleria di Plinio De Martiis. La ricerca del suo essere donna e il bisogno di essere compresa, come tale e come artista, si fa reale. Giosetta Fioroni ricrea in una stanza chiusa la sua camera da letto, il suo personale cosmo, recitato da una donna che mentre compie gesti di abitudine quotidiana, è osservata e sa di esserlo, attraverso una lente da binocolo rovesciata su uno spioncino, una spia ottica. Senza parole ma con immagini vive, l'artista ci racconta ancora del suo mondo fingendolo col *medium* della performance. Maurizio Calvesi richiama un modo duchampiano di esprimersi e interpreta il buco da cui si osserva, come il desiderio dell'artista di spiare il grembo materno dalla vagina, leggendo l'evento come proiezione dell'intimità, un desiderio di rifugiarsi e curiosare fino all'utero materno, aspettando una fecondazione degli sguardi.⁷ La realtà performativa che lo spioncino ottico avvicina al teatro, al cinema e alla fotografia, diventa una forma di racconto con il corpo, di scrittura con la luce, una visione, una proiezione che è per Fioroni ancora un pretesto per narrarsi.

Avvicinarsi alle opere di Giosetta Fioroni significa, quindi, scorgere un certo biografismo, una serie di corrispondenze che addensano il suo lavoro di piacevoli andirivieni. Una



pagina scritta, una tela, una carta disegnata o la forma modulata della terracotta, sono tutti frammenti di materia biografica.

Su questo continuo oscillare tra pubblico e intimo l'artista fonda la sua poetica decidendo di affidare la sua immagine e le immagini che crea alla parola di narratori e poeti che costruiscono ogni volta un ricco e passionale pamphlet, nel tentativo, dichiara la stessa Fioroni, di offrire un'interpretazione autentica della sua opera e del proprio passato.⁸ In questo rapporto che intrattiene con i suoi amici poeti e scrittori – narratori incontrati nella sua vita, ai tavolini di un bar o dentro un libro – l'immagine che sembra emergere è quella di un convivio affollato, immerso nel fluire delle parole, all'interno di dialoghi-interviste che riportano alla mente l'*Autoritratto* di Carla Lonzi,⁹ dove la costruzione narrativa tra l'artista e chi scrive è giudicata come frammento di verità teatrale che colta solo in apparenza nella sua spontaneità, continua a essere un elegante artificio.¹⁰

Pertanto la bibliografia critica su Giosetta Fioroni abbonda di grandi nomi ed è costituita da un sistema fitto di materiali e documenti che non lascia spazio a interpretazioni alternative, celandosi e rivelandosi tra artificio e realtà come per l'universo della letteratura. Nel 1957, sin dagli esordi, è dentro una lettera che Emilio Vedova definisce il suo lavoro un'«antipittura»¹¹ dal segno indefinito. Questo intimo biografare è nelle parole di Cesare Garboli che immagina Fioroni poetessa dell'oggetto, del meraviglioso nel casalingo,¹² e si ritrova nei versi di Alberto Arbasino che non resiste a *Una poesia per Giosetta*, memore di una stagione felice e della *Carmen* a Bologna nel 1967.¹³ Anche nelle parole di Goffredo Parise si rintraccia, ancora, un commento intimo e biografico, quando scrive che Giosetta Fioroni è sempre *Alla ricerca dell'infanzia perduta. La pittrice rosa*.¹⁴, un rosa che per lo scrittore non indica grazia femminile ma una tinta cromatica che senza urla né clamore sa essere intensa.¹⁵

2. Da Parigi a Balestrini

Lo stile calligrafico nelle pitture di Giosetta Fioroni e tutto ciò che ne consegue in termini di scrittura, è indissolubilmente legato all'esperienza parigina della fine degli anni Cinquanta. L'artista comincia in quegli anni a liberare la sua pittura dall'Informale materico e sceglie la capitale francese come città di una nuova genesi artistica preferendola a New York, metropoli dell'arte contemporanea. Negli anni Sessanta Parigi è ancora la città di Tristan Tzara e degli altri dadaisti, del Surrealismo e del Nouveau Realisme, e nella capitale francese Giosetta Fioroni viene a contatto con la pittura di Joan Mitchell e le performances di Yves Klein, accumulando esperienze non solo visive, ma intellettuali, culturali e psicologiche¹⁶. Sempre attratta dalla parola, infatti, frequenta filosofi, scrittori e poeti, molto meno critici d'arte. Pierre Restany, Giancarlo Marmorì, Germano Lombardi, Nanni Balestrini, Sandro Viola, Bernardo Valli, sono gli amici che incontra nei Cafè e che ritrova poi in Italia insieme alla letteratura di Moravia, di Gadda e le sperimentazioni del Gruppo 63.¹⁷

Le carte dipinte nel periodo parigino richiamano le scritture calligrafiche, classiche e primitive dell'amato amico Cy Twombly¹⁸ e corrono verso una figuralità della scrittura, un iconismo poetico, che Fioroni non abbandonerà più. Anche il segno pittorico, a questa altezza cronologica, è teso al calligrafismo e, di segno ancora materico, ricorda il grafismo di Jean Michel Basquiat e gli sfoghi cromatici di Robert Motherwell. Nelle opere che vanno dal 1958 al 1963, si accumulano, infatti, in maniera indifferenziata simboli e

immagini, labbra, parole e numeri come alfabeto, tutti elementi per una personificazione narrativa della materia che proiettano l'artista verso il periodo più fortunato e noto della sua attività artistica, quello dei *Quadri d'argento*.

All'interno degli *Argenti*, che nel 1964 sono esposti a Venezia durante la Biennale della Pop Art, ve ne sono alcuni che, differenti nelle dimensioni e nell'impaginazione, suggeriscono per il modo in cui sono disposti nello spazio, una sequenzialità affatto casuale¹⁹. Si tratta di una pratica quasi fumettistica, forse più cinematografica, che ha lo scopo di rintracciare una forma di narritività più intensa e scorrevole. Vittorio Rubiu, trova in questo *modus operandi* un «girare *au ralenti* le sue sequenze di istantanee, sino a estrarle in una sorta di distaccata presenza dall'evento in cui si rispecchiano».²⁰

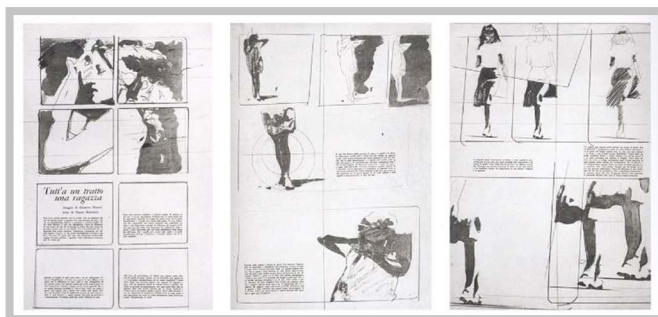
Questo effetto al rallentatore si ritrova anche nei disegni che Fioroni affianca al testo di Nanni Balestrini, nell'opera a due mani *Tutt'a un tratto una ragazza*²¹ e dichiara la libertà della scrittura di intromettersi nella pittura e di configurarsi come iconotesto.²² La *Ragazza Tv*, un'opera già conosciuta, è qui accompagnata ad altri particolari di donne e si affianca specularmente alla scrittura di Balestrini nel bisogno sperimentale di mescolare icona e testo. Proprio da questo genere di soluzioni estetiche nasce in Giosetta Fioroni la consapevolezza che il fatto meramente letterario e il fare pittorico possono produrre sviluppi poetologici inattesi.

3. Scritture di fiaba e realtà.

Dal 1969 in Giosetta Fioroni gli effetti rassicuranti della pittura e del quadro sono posti in crisi e la necessità espressiva prende vie che conducono a un gesto pittorico sempre più rarefatto e vicino alla scrittura. Sul piano della ricerca linguistica Fioroni si spinge verso un'approfondita elaborazione del sé. «Mentre intorno a me i pittori compagni di strada si sentono investiti di un certo impegno politico, dedicano quadri alle bandiere rosse, al grande movimento politico di quegli anni dal 1968 al 1977, io faccio un percorso inverso, all'interno di me stessa».²³

Questa metamorfosi si orienta al segno grafico e scrittorio e riemerge come sintomo dell'esperienza parigina intensificandosi, alla fine degli anni Sessanta, sotto l'impulso di un nuovo contesto che non è più quello romano della *Dolce Vita*. Nel 1970 Giosetta Fioroni, infatti, si trasferisce assieme al suo compagno Goffredo Parise, nella campagna veneta a Salgarèda, vicino al Piave e in questo isolamento bucolico trova un'altra illuminazione, quella della scrittura.²⁴

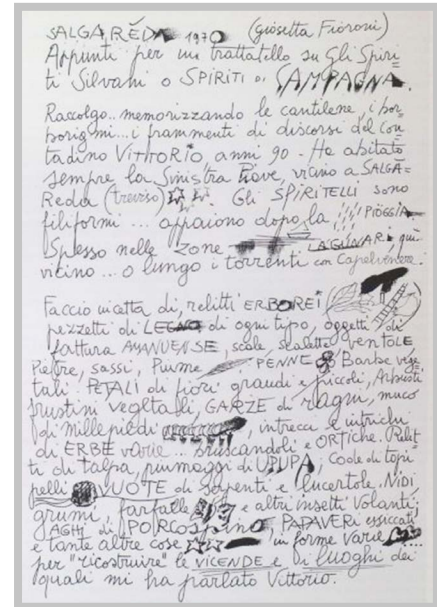
Per raccontarsi e raccontare la realtà che vive, ricorre al mondo simbolico della fiaba, un genere che utilizza soprattutto come recupero della sua infanzia e volontà di ricerca di un sé più nitido e un po' magico. All'origine di questa novità linguistica c'è anche la lettura. Nasce, «perentorio il mio rapporto con la parola, testi vari, saggi, narrazioni, poesia. Un rapporto che durerà tutta la vita»²⁵. Le nuove letture che accompagnano e stimolano que-



Giosetta Fioroni e Nanni Balestrini, *Tutt'a un tratto una ragazza*, La botte e il vino, 1965

sto percorso di ricerca sono, pertanto, legate a temi onirici e di fantasia e sempre vicini al sentimento malinconico del ricordare. Oltre a recuperare le fiabe dei fratelli Grimm, Fioroni legge ed esamina *Le radici storiche dei racconti di fate* e *Morfologia della Fiaba* di Vladimir Propp, *Senex et puer* di James Hillman, *La psychanalyse du feu* di Gaston Bachelard, *Fiaba e storia* di Giorgio Agamben, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* di James Frazer, *La Poetica del Mito* di Eleazar Meletinsky. In una delle tante interviste Fioroni confessa di essere un'artista concettuale e di aver sempre trovato nella parola scritta un «agent provocateur». ²⁶ Le parole provocano immagini, «ideogrammi paralleli e non illustrativi ai testi che non dipendono da questi... anche se sviluppano alcune delle loro tante virtualità». ²⁷

Gli *Spiriti di campagna* o *Silvani* (1970) hanno questa fresca scaturigine. Sono piccole storie, disegni, calligrafie, ideogrammi, acquerelli e teche che custodiscono frammenti provenienti dal microcosmo naturale, ispirate ai racconti di contadini che alludono all'esistenza di esseri della natura conosciuti solo nelle fiabe, come gnomi e fate. Raccontano un dato fenomenico liberato verso una tensione letteraria e metaforica, suggestiva e ironica, a tratti psicoanalitica. Pur scorrendo alle volte verso un tono cronachistico, gli *Spiriti Silvani* mantengono il carattere evanescente del racconto e fermentano in Giosetta Fioroni il desiderio di un dialogo con un paesaggio tangibile e illusorio, mentale e reale.



Giosetta Fioroni, *Spiriti Silvani*, appunti calligrafici, 1970

Sono andata a vivere in una zona lontana da tutto, molto povera, i contadini portavano zoccoli di legno, mangiavano il pollo una volta al mese. Questo cambiamento mi diede una grande spinta, cambiò molti dei punti di vista del mio lavoro; ci fu un'immissione di elementi del tutto nuovi, alcuni di tipo mentale, letture di libri, uno studio, devo dire appassionato di certi periodi di Klee, e altri, invece, approcci di vita quotidiana, la scoperta degli animali, del silenzio degli animali, la vita legata agli accadimenti del naturale. ²⁸

Questa serie lunghissima di disegni a china sono esperimenti calligrafici liberamente ispirati alle scritture automatiche di Masson e Hugo di ambito surrealista e che avvicina Fioroni a quella cerchia di pittori-poeti, come Klee e Licini, ai quali lei stessa confessa di ispirarsi. Sono opere costruite da segni veloci e da sottili linee spigolose che s'intervalano a macchie leggere di colore o a piccole immagini ripetute come geroglifici moderni. Hanno la forma di uccelli, cuori, stelle, lune, case, simboli archetipali e nascono dall'acquerello, dalla tempera e dall'olio. La scrittura all'interno di queste opere è esercizio calligrafico che completa didascalicamente l'immagine proposta. ²⁹ Anche il titolo delle opere, infatti, rimarca l'importanza evocativa della parola scritta e non è solo suggestione letteraria ma modifica il tempo di osservazione e di percezione dell'opera, costringendo a sostare per interpretare.

La serie degli *Spiriti Silvani* possiede un doppio registro costituito dalle *Teche* (1972), scatole contenenti frammenti di memoria in collage, disegni e minuscoli oggetti di ovatta o carta crespa assieme a foglie che alludono ad alberi della vita, scritture come formule magiche sedimentate sulla carta come segni d'introspezione. La tassonomia silvana degli

Spiriti chiama in causa gli erbari medievali e i reperti surrealisti. L'idea di scrutare così da vicino la natura è un modo di guardare visionario tipico anche della cultura simbolista³⁰ e ricorda i microcosmi onirici di Alfred Kubin e Odilon Redon.

Le Prove e le Imprese nelle Fiabe di Magia, affereenti agli *Spiriti Silvani*, sono ancora opere dove la scrittura è diventata preponderante e protagonista tanto da trasformare queste carte in 'pagine-immagine'. All'interno di questi lavori, infatti, è avvenuta una sostanziale metamorfosi

che ha lasciato al disegno solo piccole superfici di spazio bianco tra le parole. Le 'pagine-immagine' sono riflessioni e rielaborazioni, appunti teorici sui testi di Propp e su altri autori, «uno studio e l'elaborazione di una sintesi, prima intellettuale e poi visiva».³¹

Questa esperienza di ricezione del fantastico nel reale, la scelta di oggetti e scritture in grado di evocare il prodigioso nel quotidiano, risuonano come i contenuti di questo fitto *corpus* di opere che includono anche gli acquerelli *Fiabe di Magia*, ispirati ai lavori tunisini di Klee. Tutti insieme questi manufatti cartacei non possono essere disgiunti dalla consapevolezza critica dell'artista che, non ferma al solo dato fiabesco, lascia intuire un livello interpretativo più articolato che indaga il mondo della percezione psicoanalitica del reale verso un modo di indagare l'uomo e il significato della fiaba.

Gli *Spiriti Silvani* sono, dunque, resti di un naturale ritrovato e ricordato, che vivono dentro una bacheca o semplicemente sotto passe-partout con il pretesto, ingenuo ed estetico, di ricerca e di scoperta. Cesare Garboli, disorientato inizialmente da queste opere su carta confessa di aver sentito a un tratto un modo per decifrare un significato affatto fiabesco e infantile:

Mi sfuggivano i nessi fra la cornice silvestre, la dimensione magica, la puerilità dei reperti. Mi sfuggiva tutto. A un tratto, scrutando una per una le didascalie, le «leggende» che servono da inventario degli oggetti relitti e ritrovati nei *collages*, fui sorpreso da una fulminea allegria. [...] era evidente che a Giosetta non importava un fico né di elfi né di fate. Questo mi rallegrò. Gli oggetti erano un trucco, e anche questo si sapeva. Ma anche la loro magia, la loro appartenenza a un mistero fiabesco e puerile era un tranello. Queste barbe, queste erbe, queste bave superstiti a raduni e convegni di spiriti erano oggetti magici e soprannaturali per la ragione esattamente opposta. Era la loro estrema, assoluta appartenenza a un ordine di cose naturali a farci apparire queste sopravvivenze, questi resti come resti di un prodigio, oggetti risalenti a un passato remoto e irrevocabile, e dunque da raccogliere, da schedare, da inventariare, da custodire fino alla morte dei secoli. Visti come piccoli cimiteri del meraviglioso, i nuovi collages di Giosetta si lasciavano adesso decifrare anche nella loro puerilità. Sappiamo piangere tutti quanti le cose che sappiamo riconoscere come importanti. Più difficile è accorgerci della perdita irreparabile, della frana impercettibile delle cose di cui abitualmente viviamo. Più la futilità di questi oggetti era dichiarata, più grande appariva l'importanza di ciò che era andato perduto con loro.³²



Giosetta Fioroni, *Spiriti di Campagna*, carta con *Upupa Baba e Salbanello* e Teca, 1970



4. Inchiostri e pigmenti In forma di libro.

Elisabetta Rasy commentando le opere *scritte a mano* di Giosetta Fioroni rivela che al gesto dello scrivere l'artista ha assegnato un posto del tutto privilegiato

È come se scrivere a mano per lei fosse l'appassionata esplorazione dell'altra faccia delle parole: allontanarne l'anima sonora, perché l'arbitrio sovrano del segno, che iscrive nella preistoria dei significati i ritmi e le aritmie del cuore, possa celebrare la sua sacra apparizione. La mano che scrive è un agente del mondo infero e celestiale del cuore. [...] Paesaggista delle parole, Giosetta le disegna tra le figure, come fossero alberi uccelli in volo, perché ci insegnino il clima, la collocazione geografica, le caratteristiche geologiche, la temperatura emotiva del mondo naturale interiore.³³

L'incontro con la scrittura-oggetto che ricorda quella di André Breton diventa per l'artista una *mise en abyme* di parole e immagini verso il disvelamento di un sé. Con carattere aneddotico Fioroni cerca, ricorda e tramanda attraverso il supporto cartaceo confessando lei stessa il motivo

Ho realizzato questi libri con poeti e scrittori e ho chiarito a me stessa sempre più un'attrazione a tradurre in immagini testi letterari, non come iter parallelo... ma in senso più misterioso una sollecitazione del profondo, la messa in moto di un meccanismo interiore, la scintilla dell'immaginazione.³⁴

Analizzare alcuni libri d'artista può darci un'idea dell'esperienza di scrittura dell'artista e mostrare le forme e le sfumature di questa fitta trama di pagine da vedere, di disegni da leggere, che ancora oggi continua a farsi sempre più densa.

Nel 1971 Giulia Niccolai, poetessa legata al Gruppo 63, esplora con i versi di *Greenwich* le assonanze e le dissonanze di luoghi e città desunte dall'atlante fisico e politico. Questa poetica del *nonsense* si accompagna a disegni che Giosetta Fioroni fa abitare nello spazio geografico di sei fogli. Nel 1976 Giosetta Fioroni collabora con Magdalo Mussio, esponente della poesia visiva con cui lavora alla grafica del libro d'artista *Giosetta Fioroni*. Nello stesso anno in *Poetry Box* l'artista crea litografie, serigrafie e calcografie abbinata alle poesie di Giorgio Caproni, Cesare Garboli, Olindo Guerrini, Eugenio Montale, Sandro Penna, Alonso Quesada (la raccolta diventa libro d'artista nel 1990). Nel 1980 crea *Ciel Cielo Sky*. dove al suo interno la frase «Bataille, Ciel, le bleu du ciel George Bataille Paris 192.../ le café de Flore»³⁵ è accompagnata da cuori, profili umani e forme che ricordano la sua Parigi. Con *Acephale: la congiura sacra* Fioroni omaggia ancora George Bataille assieme a Pierre Klossowski e André Masson. Questo libro d'artista che porta lo stesso titolo, *Acéphale*, della rivista che il filosofo francese Bataille fonda e pubblica negli anni Trenta, al suo interno riprende e rielabora la stessa illustrazione di André Masson utilizzata per il primo numero; un uomo vitruviano privo di testa con un teschio sul pube, simbolo del fallimento della razionalità umana. Tramite questi autori, promotori della rinascenza di Nietzsche negli anni Sessanta, si deduce la vicinanza dell'artista alla filosofia, all'antropologia e ad argomenti di carattere esistenzialista che dimostrano la corposità delle ricerche di Giosetta Fioroni e la necessità di indagare vari ambiti del sapere e di ricercare in autori della cultura europea, come Paul Celan e a Kostantinos Kavafis, il desiderio di confrontarsi con i limiti dell'essere umano.

All'interno dell'oggetto-libro, dunque, Giosetta Fioroni pratica anche un continuo eser-

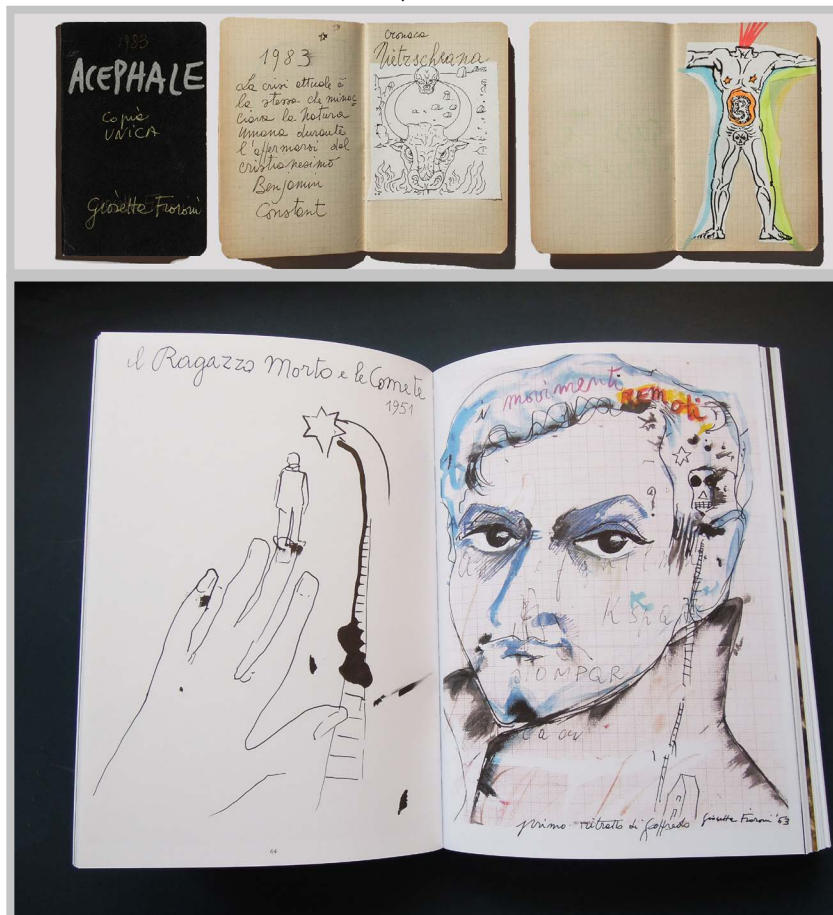
cizio citazionistico, di riferimenti poetici, rifacimenti letterari e filosofici che, con la dovuta cautela filologica, sembrano potersi conciliare alla pratica del centone. Frammenti calligrafati, infatti, sotto forma di iconismi, si 'centonano', si ricompongono in un collage di scritture di autori e opere diverse, unite e infarcite a formare un'opera altra. Per l'artista le precedenti scritture, le precedenti immagini, rappresentano un ostacolo da superare e allo stesso tempo uno sprone per creare. Sostenendo una dialettica tra originalità e convenzione, tra letterarietà e immediatezza, instaura, così, relazioni intertestuali ri elaborando le parole e le scritture di altri artisti.

Per Goffredo Parise, Giosetta Fioroni prepara la copertina dei suoi *Sillabari* (1972); un cuore di smalto rosso su carta, con foglie, piume e sassi, decorato da una didascalia. Entrambi si incontrano ancora nel racconto *Ozio* (1989), tratto sempre dai *Sillabari*, dove risaldano la pacifica convivenza tra disegno e parola. Nei libri dell'artista la calligrafia e il disegno diventano una 'riscrittura', la prova di un'avvenuta simbiosi. Per Giosetta Fioroni è sufficiente una semplice giustapposizione di parole e immagini per generare una grande forza evocatrice e sentimentale, come quando dello stesso Parise, inscena e condensa in pochi fogli il nucleo del romanzo *Il ragazzo morto e le Comete*.

Guido Ceronetti e Andrea Zanzotto, Cesare Garboli e Raffaele La Capria sono alcuni degli autori con i quali l'artista mantiene profonde affinità elettive che traduce in libri, tele e carte. Il teatro, luogo della parola inscenata e dell'immagine viva, è presente nella memoria di Giosetta Fioroni sin dal ricordo della madre marionettista. Questo interesse si alimenta negli anni Settanta degli spettacoli teatrali che vede a casa Ceronetti e con l'autore del *Teatro dei Sensibili* si ritrova nel 1988 nel colophon di *Mystic Luna Park: spettacolo per marionette ideofore di Guido Ceronetti e ricordi figurativi di Giosetta Fioroni*. Nel 1998 collabora ancora con il poeta in *Frate Martino suona il liuto alla locanda dello struzzo*, un libro di fogli stampati a mano, decorati con tempera, china e collage dove, immagini che mimano Picasso, Braque e il cubismo sintetico, accompagnano la poesia del poeta e il profilo di una ragazza che ricorda gli anni Settanta.³⁶

L'esortazione di Andrea Zanzotto a non rinunciare mai alla beltà, ad affinare i mezzi per trovarla più in profondità, suggerendo di «cercare meglio il piano di clivaggio / per lavorare in diamante»,³⁷ diventa per Fioroni uno stimolo visivo e visionario. La grande attenzione che il poeta pone alla lingua e all'idea di bellezza salda in maniera definitiva il legame tra l'artista e il poeta³⁸, una sintonia appagante che diventa nel 1988 *Attraverso l'evento*, un'antologia di poesie già edite che l'artista accompagna con la fotoreproduzione di alcuni suoi disegni. Nel 1992 si aggiunge al duo anche Goffredo Parise a dare forma tra parole e immagini a *Tapestry: psiche e*

Giosetta Fioroni, *Acephale la congiuntura sacra*, libro d'artista, 1983
Giosetta Fioroni, *Il ragazzo morto e le Comete*, in *My Story* La mia storia, 2013



metapsiche e guerre stellari, un'opera dedicata al compagno scrittore ironico e impertinente ma anche al poeta e i suoi versi che Fioroni definisce lungimirante e incantato.

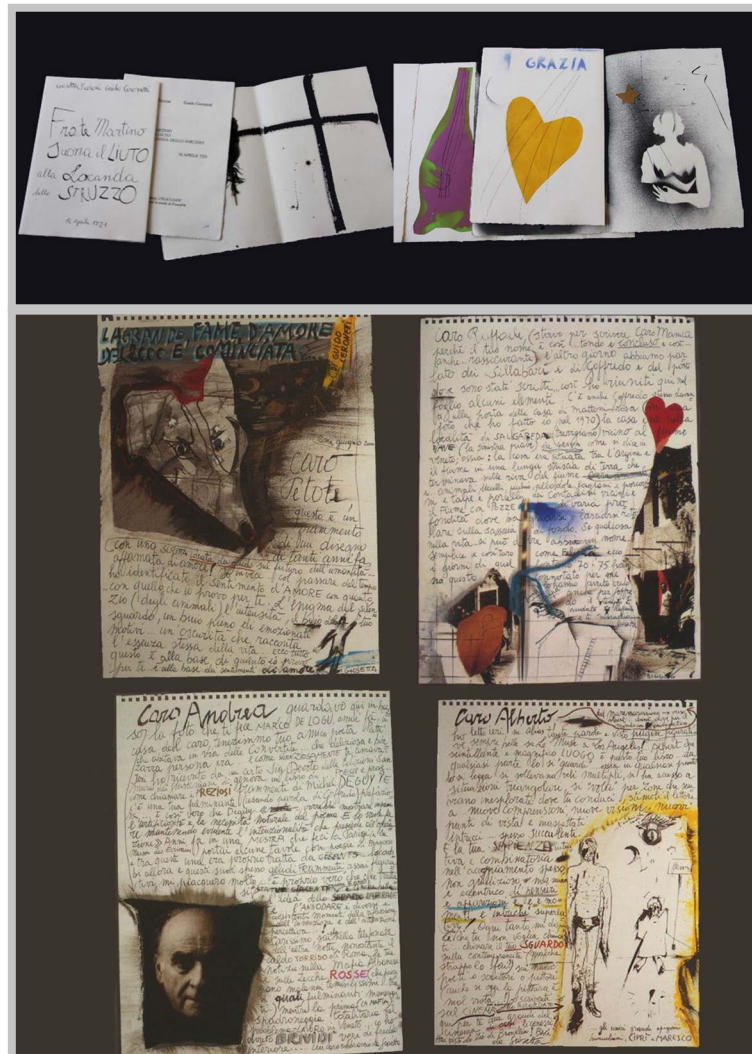
«Un tema comune mi lega allo scrittore, al poeta. Con Zanzotto, è la campagna veneta, luoghi dove entrambi abbiamo vissuto. Io, con Goffredo, a Ponte di Piave, proprio sulle rive del fiume, lui un po' più in là...».³⁹ La sintonia con Zanzotto si coagula anche nel sentimento dei luoghi a entrambi cari che ispirano e nutrono ancora l'intreccio in parallelo tra poesia e immagini. «Abbiamo fatto insieme un libro che si chiama *Meteo*, che sono appunto delle sue poesie su cambiamenti meteorologici, l'odore della pioggia, l'arrivo del vento».⁴⁰ In *Meteo* (1996) le parole nello spazio del foglio, nel tempo della lettura, sono paesaggi e stagioni esse stesse, i disegni che le accompagnano, minuscoli quasi si 'ideogrammano' e in assonanza con la poesia lasciano intuire un innesto di sapore meteopatico.

Il rapporto con la scrittura, con gli scrittori, con i libri, rimane ancora oggi una costante nel lavoro di Giosetta Fioroni e conferma quel dialogo sinestetico fra una pittura che cerca le parole e una poesia che arriva all'immagine. Tra i suoi recenti lavori c'è una raccolta di lettere speciali, pubblicata nel 2000, intitolata *Giosetta Fioroni, Lettere a Amici, Artisti e Poeti...* In questo rapporto epistolare intrattenuto con il suo cane Pepote, Andrea Zanzotto, Nadia Fusini, Raffaele La Capria, Elisabetta Rasy, Cy Twombly, Erri De Luca e altri, la passione calligrafica dell'autrice si accompagna al collage e a una scrittura verbo-visiva che ricorda fatti ed eventi legati ai suoi destinatari senza rinunciare mai a un tono confidenziale.

Nel 2013 Giosetta Fioroni ha la fortuna di curare personalmente un progetto editoriale dove intende raccogliere e incastonare dentro le pagine di un 'diario d'artista', il sunto emotivo delle sue esperienze di vita, come artista e come donna. *My Story, La mia storia* diventa un atlante caleidoscopico che l'artista scrive perché intende 'riportarsi' alla mente, è un libro d'artista di carattere biografico e autobiografico che scaturisce da una triangolazione, autore-personaggio-autoritratto, che aderisce bene alla figura di Giosetta Fioroni. L'intervento di autori che conoscono e continuano a studiare il suo lavoro (Dalila Colucci, Romy Golan, Alfonso Berardinelli, Claire Gilman) prova il peso che le opere e la poetica di una *popist* italiana, proietta ancora oggi nel mondo dell'arte contemporanea, non solo nel contesto italiano.

Un'irrimediabile desiderio di immagini proviene anche dall'immateriale mondo onirico. In *Sogni ed incubi in frammenti* (2015) Fioroni racconta di essersi addormentata con un libro in mano e di essersi ritrovata in un sogno sapendo di sognare. Questo piccolo libro d'artista nasce da un coinvolgimento per il mondo notturno e possiede le sembianze di

Giosetta Fioroni, *Frate Martino Sema il LUTO alla Loanda SPRUZZO*, libro d'artista, 1998
Giosetta Fioroni, *Lettere a Amici, Artisti e Poeti...*, libro d'artista, 2000



un taccuino da comodino sul quale durante la notte vanno annotate le parole per ricordare le figure che nascono a occhi chiusi. Questa volta sono le immagini del sogno *agents provocateurs*⁴¹ delle parole che solo dopo la scrittura, ancora calligrafica, prendono vita e corpo. Il piccolo libro è ancora un dialogo con se stessa questa volta senza intermediari; lei, i sogni, gli incubi e l'esercizio della memoria indistintamente compiuto con la scrittura o con le immagini.

La fisionomia dell'arte di Giosetta Fioroni è costruita anche da questo intreccio di apparizioni inconse che tuttavia non rappresentano un mero autobiografismo ma un continuo rigenerarsi linguistico e iconico. Entrare nei recessi dell'intimo e del privato attraverso la memoria, alimenta l'immaginazione e trasforma il racconto personale in una storia collettiva. Di contro nella narrazione di sé rientra anche una continua 'riappropriazione' di figure che, femminili integre e sensuali, sono per Fioroni un continuo rievocarsi. Le donne dei suoi *Argenti*, sconosciute o celebri nella storia dell'arte, si accompagnano alle eroine della letteratura realizzate alla Bottega Gatti di Faenza che archetipiche rievocano Ottilia delle *Affinità elettive* di Goethe, Agathe dell'*Uomo senza qualità* di Musil, Daisy Miller di James, *Effi Briest* di Fontane, *Elettra* di Sofocle, *Isadora Duncan*. Torsi acefali in terracotta che ricordano la *Nike* di Samotracia, armature come di cavalieri inesistenti alla ricerca di una fusione tra corpo e spirito, tra conscio e inconscio. In mezzo a queste proiezioni il suo ritratto appare nel lavoro fotografico di *Senex* (2002) e poi sempre con Marco Delogu nell'*Altra ego* (2012) in un continuo lavoro di pittrice e indagine sull'io.

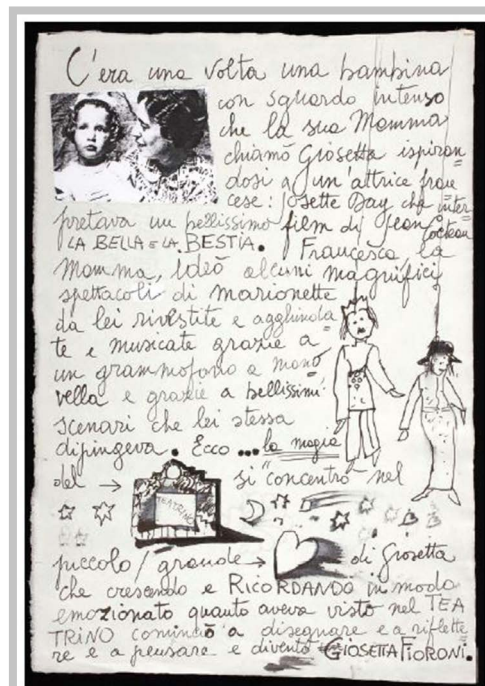
{felice_fioroni_s_fig8 | Giosetta Fioroni, *C'era una volta una bambina*, appunti calligrafici in *My Story, La mia Storia*, 2013}

Sintonizzata su queste frequenze, dove il cinema, il teatro e la fotografia la fanno da padrona, Giosetta Fioroni rimane pittrice e della narrazione condivide la dimensione del tradito e del tradito mentre crea, intreccia, traslittera e interpola, diventando, forse a sua insaputa, testimone della coscienza critica delle scritture pittoriche e di quelle letterarie.⁴² Mentre compie questi gesti pittorici che esprimono il reale e inventano realtà, dietro un'aria «da ragazzina un po' tonta»⁴³ s'incantata, s'incarta, e nel farlo 'cade' dentro la letteratura.

C'è un personaggio nel racconto *L'Aleph* di Borges, il quale, steso per terra nella sua cantina di un appartamento di Buenos Aires, pone l'occhio a una specie di miracoloso telescopio che gli permette di vedere tutta la bellezza dello scibile umano [...] a me interessa la felicità, il godimento del protagonista quando riesce, attraversando l'idea stessa di mistero, ad appropriarsi della visione che gli viene incontro.

Ecco, io ho con la pittura un rapporto simile a quello del personaggio borgesiano col telescopio. L'idea metaforica, la suggestione che è possibile inventare quando uno spazio insignificante come qualsiasi supporto da dipingere viene dall'autore modificato a tal punto e dotato di valenze così ampie e complesse... che un universo conoscitivo si apre sorprendente e nuovo davanti agli occhi di chi guarda.⁴⁴

Giosetta Fioroni, *C'era una volta una bambina*, appunti calligrafici in *My Story, La mia Storia*, 2013





- ¹ N. BALESTRINI, 'Quartina per Giosetta' [1965], in G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*, Milano, Skira, 2004, p. 202.
- ² Cfr. C. CASERO, 'Giosetta Fioroni, oltre il dipingere', *Arabeschi*, 8, luglio-dicembre 2016, pp. 25-39.
- ³ Cfr. A. BOATTO, 'Dialogo con Alberto Boatto', in A. BOATTO, A. CARANCINI, A. SAUZEAU (a cura di), *Giosetta Fioroni*, Ravenna, Essegi, 1990, p. 11.
- ⁴ M. MENEGUZZO, 'Affondo nella superficie. 1956-197: i primi quindi anni di Giosetta', in M. MENEGUZZO, P. MASCIOTTI, E. BOTTAZZI (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma '60*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, p. 25.
- ⁵ N. BALESTRINI, 'Quartina per Giosetta', p. 202.
- ⁶ Cfr. G. PARISE, 'Roma pop art', *Corriere dell'informazione*, 5-6 febbraio, 1965, ora in G. CELANT, *Giosetta Fioroni*, Milano, Skira, 2009, p. 126.
- ⁷ M. CALVESI, 'Giosetta e Cupido', in G. FIORONI, M. MUSSIO (a cura di), *Giosetta Fioroni*, Macerata, La Nuova Foglio, 1976, p. 16.
- ⁸ Ivi, p. 13.
- ⁹ Cfr. C. LONZI, *Autoritratto: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Bari, De Donato, 1969.
- ¹⁰ Cfr. L. IAMURRI, "'Un mestiere fasullo": note su Autoritratto di Carla Lonzi', in M. A. TRASFORINI, *Donne d'arte, storie e generazioni*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 113-116.
- ¹¹ E. VEDOVA, 'presentazione a Giosetta Fioroni' [1957], in G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*, p. 201.
- ¹² C. GARBOLI, s.t., ivi, pp. 208-209.
- ¹³ A. ARBASINO, 'Una poesia per Giosetta' [1974], in G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*, p. 210.
- ¹⁴ È il titolo già rappresentativo che Goffredo Parise usa in uno scritto pubblicato in G. PARISE, 'Alla ricerca dell'infanzia perduta. La pittrice rosa' [1975], in D. LANCIONI, F. PIRANI, *La Beltà, Giosetta Fioroni; opere dal 1963 al 2003*, Roma, Viviani, 2003 p. 85.
- ¹⁵ C. CASERO, 'Giosetta Fioroni, oltre il dipingere', p. 28.
- ¹⁶ Cfr. M. MENEGUZZO, *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, p. 22.
- ¹⁷ Cfr. G. CELANT, *Giosetta Fioroni*, p. 30.
- ¹⁸ Cfr. R. FERRARIO, *Le signore dell'arte, Quattro artiste italiane che hanno cambiato il mostro modo di raffigurare il mondo*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 88-89.
- ¹⁹ Cfr. R. PERNA, 'Tra presente e passato', *Arabeschi*, 8, luglio-dicembre 2016, pp. 12-23.
- ²⁰ V. RUBIU, 'Giosetta Fioroni', *Il Punto*, 6 febbraio 1965, p. 19.
- ²¹ N. BALESTRINI, 'Tutt'a un tratto una ragazza', *La botte e il vino*, 2 marzo 1965, pp. 57-59.
- ²² Cfr. R. PERNA, 'Tra presente e passato', pp. 12-23.
- ²³ G. FIORONI, 'Giosetta Fioroni: Casa "la vita"', in G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*, p. 44.
- ²⁴ Cfr. G. CELANT, *Giosetta Fioroni*, p. 56.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ G. FIORONI, 'Tre giorni con Giosetta Fioroni: le parole', in G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*, p. 67.
- ²⁷ G. FIORONI, 'Conversazione tra Giosetta Fioroni e Claudio Spadoni', in C. SPADONI (a cura di), *Giosetta Fioroni*, pp. 32-33.
- ²⁸ G. FIORONI, 'Giosetta Fioroni: Casa "la vita"', in G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*, p. 67.
- ²⁹ Cfr. F. PIRANI, "'Al centro del mio cuore" tempo e spazio nel percorso artistico di Giosetta Fioroni', in D. LANCIONI, *La Beltà. Giosetta Fioroni opere dal 1963 al 2003*, p. 22.
- ³⁰ Cfr. V. STRUKELJ, *Giosetta Fioroni*, Parma, CSAC Dipartimento Arte/2, 1984, pp. 27-32.
- ³¹ F. PIRANI, in D. LANCIONI, *La Beltà*, p. 24.
- ³² C. GARBOLI, 'Gli Spiriti Silvani', in D. LANCIONI, *La Beltà*, p. 85.
- ³³ E. RASY, 'prefazione' a *Giosetta Fioroni. Scritte a mano. Poesie del cuore del gioco e del dolore* [1998], in G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*, p. 230.
- ³⁴ G. FIORONI, 'Dialogo con Alberto Boatto', in A. BOATTO, A. CARANCINI, A. SAUZEAU (a cura di), *Giosetta Fioroni*, p. 27.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ Termine utilizzato da A. ZANZOTTO, 'Ampolla (cisti) e fuori', in *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968.
- ³⁸ Cfr. D. LANCIONI, *La Beltà*, p. 13-18.
- ³⁹ G. FIORONI, in F. PASINI, 'Il Veneto come una fiaba', *Il Secolo XIX*, marzo 1989, p.19
- ⁴⁰ G. FIORONI, 'Tre giorni con Giosetta Fioroni: le parole', in G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*, p. 68.
- ⁴¹ G. FIORONI, 'Con gli scrittori', in D. LANCIONI, *La Beltà...*, pp. 155-157.
- ⁴² Cfr. G. BIANCHINO, 'Tre giorni con Giosetta Fioroni: le parole', in G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*, p. 61.
- ⁴³ Cfr. M. MENEGUZZO, *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, p. 23.
- ⁴⁴ G. FIORONI, in C. SPADONI, *Giosetta Fioroni*, p. 38.



VINCENZO SANSONE

Il disegno e l'animazione nel tecno-teatro di Marcel·lí Antúnez Roca

Marcel·lí Antúnez Roca is considered one of the fathers of technological performance for the use of digital systems and robotic machines. In spite of this, all the elements of his scene depend on a method to which the artist is particularly attached: drawing. In his works, drawing is not just design but dramaturgy, which replaces writing and defines all the phases of creation, acting in three ways. 1) Drawing that, through the practice that the artist calls *Dibujos-Raíz*, delineates dramaturgy. 2) Drawing that designs robotic devices and interaction (Interaction Design). 3) The *Dibujos-Raíz* are transformed into interactive animation and become elements of the scene, characters that the artist, like a puppeteer, controls with the help of machines and sensors. Therefore we can say that Antúnez Roca, following the post-dramatic theatre, works with a visual dramaturgy, in which drawing organizes the articulation of all the elements of the stage.

1. Introduzione

Marcel·lí Antúnez Roca è tra gli artisti cui è riconosciuta la paternità nell'uso di sistemi digitali e macchine robotiche nel campo delle arti performative. Nelle prossime pagine si metterà in evidenza la centralità del disegno in questo complesso sistema di tecnologie e in generale nella metodologia creativa di Antúnez Roca.¹

Il discorso si articolerà come segue: dopo aver riassunto i principali studi sull'artista, si procederà ad analizzare il ruolo del disegno e dell'animazione nelle performance. Quest'aspetto sarà declinato in tre modi: disegno per creare la drammaturgia, disegno come elemento per l'interaction design, disegno che diventa materiale scenico, animazione interattiva. Infine, le conclusioni metteranno in luce che, oltre ai complessi sistemi tecnologici che connotano le performance di Marcel·lí, l'aspetto visivo è quello da cui tutti gli elementi si originano.

2. Dagli studi sulle performance meccatroniche alla sistemurgia di Antúnez Roca

Il percorso artistico di Antúnez Roca può essere fondamentalmente suddiviso in due grandi fasi. La prima, che dal 1979 giunge agli inizi degli anni Novanta, è contraddistinta dal lavoro in una dimensione collettiva e da performance radicali e rivoluzionarie che si svolgono per le strade o in luoghi non propriamente teatrali. Sono le esperienze realizzate con *La Fura dels Baus* e con *Los Rinos*. La seconda è quella che inizia nel 1992 con l'installazione *JoAn, l'home de carn* ed è contraddistinta da un percorso di lavoro individuale e dall'uso di tecnologie interattive e macchine robotiche in connessione con il corpo.² Quest'aspetto, in particolare, ha destato grande interesse negli studiosi del settore.

Essenzialmente si possono rintracciare due prospettive attraverso cui l'operazione artistica di Antúnez Roca è stata osservata. Una prima prospettiva mediale che si sofferma sul valore e sull'impatto che le tecnologie robotiche e digitali assumono in relazione alle arti performative; una seconda di carattere filosofico che ricorre alle teorie del postor-



ganico e del postumano per studiare il significato che l'uso di tali tecnologie assume nei confronti della natura umana. Queste prospettive però non sono dissociate negli studi condotti sull'artista, bensì sono spesso intrecciate al fine di comprendere la complessità del suo operato.

Claudia Giannetti evidenzia questi due aspetti già a partire da *Epizoo* (1994) e fa notare proprio la correlazione tra l'impiego di un'armatura robotica e le problematiche connesse al postumano. Secondo la studiosa, la trasformazione di Antúnez Roca in un cyborg per mezzo dell'esoscheletro e l'agency del pubblico (gli spettatori intervenivano sull'azione grazie a un mouse e uno schermo) pongono questioni che non riguardano solo la metamorfosi della natura performativa ma anche i concetti di corpo e di soggetto (si pensi ad esempio ai problemi di natura etica che le biotecnologie e le neurotecnologie sollevano quando si applicano alle utopie di vita artificiale).³

Su un approccio filosofico, che parte però anche da una riflessione tecnologica, si pone l'analisi di Teresa Macrì sul concetto di corpo postorganico in relazione all'artista. La studiosa fa notare come il corpo abbia superato i suoi confini organici poiché l'ingegneria genetica e le tecnologie digitali lo ridisegnano continuamente. A proposito di *JoAn, l'home de carn*, il robot interattivo che mischia elementi organici e inorganici e che agisce mediante gli stimoli sonori emessi dagli spettatori, la studiosa parla di una figura inquietante, ai confini dello splatter e del fantasmatico, in cui si realizza una sintonia perfetta tra il sistema informatico e il concetto di postorganico, aprendosi a quelle zone che oscillano tra vita e non vita, uomo e macchina, corpo e cervello.⁴

Steve Dixon analizza l'operazione di Antúnez Roca all'interno del campo che definisce 'Metal Performance', in cui confluiscono performance robotiche che impiegano corpi umani con protesi metalliche. Dixon si sofferma in particolare su *Epizoo* (1994) e *Afàsia* (1998) sottolineando la natura oppositiva delle due performance rispetto all'uso delle tecnologie robotiche. Se *Epizoo*, in cui il corpo dell'artista è inserito dentro un'armatura robotica controllata dagli spettatori, rappresenta la meccanizzazione letterale di un corpo inerme; al contrario *Afàsia* permette a Roca, tramite l'armatura robotica indossata, di governare l'ambiente che lo circonda.⁵

Gabriella Giannachi parla dell'operazione artistica di Antúnez Roca nel contesto del teatro cyborg e sottolinea che l'artista usa la robotica come uno strumento che gli permette di far incontrare il livello biologico sia umano che non umano con il livello tecnologico, ma evidenzia come nel suo caso l'interesse verso questo tipo di sperimentazioni sia più etico e politico che estetico ed artistico.⁶

Antonio Pizzo osserva, invece, che nelle performance di Antúnez Roca i confini tra organico e inorganico, tra vivente e artificiale sono così sfumati da rasentare l'ambiguità. Ciò che mette in atto l'artista, continua lo studioso, è un confronto fra il corpo con la sua organicità e le tecnologie digitali con la loro malleabilità.⁷ Pizzo nota altresì che, nonostante la scena di Roca prediliga l'uso di immagini, suoni e macchine, c'è un tentativo di recupero di una forma drammatica che si palesa nel racconto, una natura drammaturgica affine al teatro postdrammatico.⁸

Stephen Wilson nota che scienza e tecnologia hanno profondamente modificato la maniera di osservare le funzioni corporali e il concetto stesso di corpo, rendendo di fatto sfumate alcune categorie dialettiche come corpo/non-corpo, vivo/morto, naturale/innaturale, etc., motivo per cui il corpo è diventato il luogo su cui si fondano i nostri discorsi culturali. In tal senso, osserva lo studioso, alcuni artisti hanno direttamente lavorato sulla trasformazione del corpo attraverso l'uso di tecnologie. È il caso di Antúnez Roca che in *Epizoo* lavora con tecnologie per la stimolazione del corpo.⁹



Anna Maria Monteverdi, parlando di teatro interattivo, osserva che le produzioni dell'artista sono basate sul rapporto naturale-artificiale e sul parallelismo tra sistema informatico e sistema biologico, tanto che lo stesso artista, che ingloba sul suo corpo le macchine robotiche, rappresenta l'utopia del postumano.¹⁰

Gli studi appena citati, nella diversità di metodologie e intenti, sono accomunati dall'analisi delle relazioni corpo-biologia-natura-macchina-informatica ben evidenti e forse preponderanti nell'operato di Antúnez Roca. In questo dibattito teorico si inserisce lo stesso artista tramite l'elaborazione di una teoria sulla sua metodologia di lavoro, la *Sistematurgia*, elaborata esplicitamente nei primi anni del nuovo millennio sebbene i suoi principi base siano già operativi nella progettazione di *Afàsia* (1998), come si evince dalle sue stesse parole:

Desidero costruire un racconto interattivo controllato da un esperto. In ogni presentazione di *Epizoo* bramavo di essere l'utente del gioco e di portarlo al limite. [...] Ho intenzione di agire da solo e di essere solo io a controllare il medium. Il fatto di non dipendere quasi da nessuno mi ha dato buoni risultati in *Epizoo*. Ho l'idea di interagire con macchine e immagini sulla scena.¹¹

Il termine *Sistematurgia* deriva dalla contrazione di 'sistema' e 'drammaturgia' e descrive la progettazione e l'esecuzione dei protocolli di interazione tra performer e macchine. I motivi che sottendono questa metodologia sono esposti dallo stesso Antúnez Roca:

L'apparizione della computazione ha prodotto l'emergere di situazioni interessanti, sincronie impossibili, comunicazioni onnipresenti, geografie sconosciute. La computazione consente di gestire la complessità di infinite forme. Da molto tempo ho preso atto di ciò e ho sviluppato interfacce, programmi e dispositivi che esplorano questo territorio. Tuttavia, mentre cerco di completare questa mappa immaginaria, appaiono nuove forme e nuovi usi che non avevo previsto. La mappa cresce. Questa topografia oggi la chiamo sistematurgia.¹²

La sistematurgia si compone di tre campi: 1) interfaccia, che racchiude l'utente e i dispositivi, in genere sensori, che, comunicando con il computer, permettono di creare l'interazione tra l'umano e la macchina; 2) computazione, che comprende computer, dispositivi informatici e software; 3) medium, o meglio media di rappresentazione che include gli elementi che rendono visibile il processo d'interazione tra interfaccia e computazione, come video, suono, disegno, animazione, robot, luci.

La nozione di sistematurgia è stata illustrata in diversi testi e pubblicazioni, in conferenze e in performance come *Protomembrana* (2006).¹³ Se nei testi la spiegazione della sistematurgia segue le linee discorsivo-argomentative che concernono questi prodotti e se nella performance la spiegazione teorica deriva da una dimostrazione pratica dei concetti stessi, l'ultima esposizione del concetto, in ordine di tempo, è forse la più singolare, ma certo la più utile ai fini di questo articolo.

Nel 2014 Marcel·lí realizza presso il centro Arts Santa Mònica di Barcellona un'esposizione/retrospettiva sul suo lavoro, intitolata proprio *Sistematurgia. Accions, dispositius i dibuixos*. La mostra è articolata in cinque ambiti. Nel primo, *Escenario*, sono riproposte alcune performance, da *Epizoo*, passando per *Afàsia*, *Protomembrana*, *Hipermembrana*, fino a *Psuedo*. Nell'ambito *Procesos* si incontrano l'installazione *DMD Europa* e una serie di disegni che illustrano il processo creativo dell'artista. L'ambito *Instalaciones* racco-



glie una serie di installazioni interattive tra cui la famosa *JoAn, l'home de carn*. L'ambito *Dispositivos* raccoglie robot, interfacce e altri dispositivi utilizzati nel corso degli anni. In uno spazio espositivo di documentazione inoltre sono mostrati alcuni manifesti e il documentario *El Dibuxant*. La mostra riunisce dunque tutti gli elementi che da un lato illustrano e dall'altro mettono in pratica i principi pratici della sistematurgia. Il quinto ambito, il murale SADDi (contrazione del nome dell'esposizione), può essere pensato come una sintesi degli altri. La maggior parte dell'esposizione occupa il secondo piano dell'edificio che la ospita. Il murale è realizzato sulle pareti delle scale che conducono al piano della mostra e quindi introduce il pubblico alla visita, e illustra visivamente i tre comparti della sistematurgia e l'articolazione degli elementi che la compongono. SADDi è la realizzazione concreta di quella mappa immaginaria che l'artista aveva iniziato a figurarsi qualche anno prima. L'intero murale è la raffigurazione di un serpente con due teste, una per ogni estremità. Il corpo del serpente è suddiviso in zone, ognuna delle quali illustra una parte della sistematurgia. Ai tre campi propri della sistematurgia, si aggiunge nel murale anche una parte dedicata alla creazione, a ciò che precede gli elementi veri e propri che danno vita nella pratica alle performance. Dopo la bocca del serpente, nella parte bassa dell'edificio, si incontra il primo comparto, dedicato alle interfacce, che presenta i disegni delle interfacce inventate dall'artista (*dreskeleton, guncam, joystick*, tappeti e pulsanti) e, a seguire, i disegni che illustrano il comportamento delle stesse interfacce in azione. Segue il comparto della creazione, in cui sei personaggi dai tratti caricaturali e grotteschi, legati da un filo, rappresentano i diversi momenti del processo creativo. Il comparto seguente rappresenta la computazione che, a differenza dei precedenti, presenta un disegno astratto, sempre grottesco nello stile ma privo dei personaggi caricaturali. Gli elementi rappresentano i vari programmi che consentono il controllo delle diverse parti del progetto. Questa astrattezza delle immagini indica l'azione quasi impercettibile, a tratti invisibile, dei software che gestiscono la complessità dell'azione scenica e degli strumenti preposti a realizzarla. L'ultimo comparto racchiude il campo dei media di rappresentazione. Si ritorna alle figure caricaturali e si scorgono vere e proprie scene esemplari (ad esempio un cane che indossa un esoscheletro). Il murale si chiude nuovamente con la testa del serpente dalla cui bocca fuoriesce una caricatura dello stesso artista che conduce all'ingresso della mostra vera e propria.¹⁴ L'artista utilizza il disegno per trattare un argomento teorico, segnalando ancora una volta la centralità di questo codice linguistico nella sua attività.

3. Non solo tecnologie: il ruolo del disegno

Nell'operazione artistica di Antúnez Roca l'aspetto tecnologico è di sicuro centrale ma, da quanto visto finora, è chiaro che il disegno non solo collabora alla performance ma è preminente nel processo creativo.¹⁵

Questa preminenza è chiara a partire dal film-documentario del 2005 dall'emblematico titolo *El Dibuxant* (Il Disegnatore),¹⁶ opera che racconta la vita e il percorso artistico di Marcel·lí e allo stesso tempo mostra il suo particolare attaccamento al disegno. Il film comincia con Marcel·lí nell'atto di realizzare un murale, un gallo e una gallina con i volti dei suoi genitori. Tali disegni, filo conduttore del racconto, diventano un cartone animato che funge da elemento narrativo entro il quale si inseriscono vari video delle sue creazioni e testimonianze e racconti sulla sua attività.

Il film-documentario è accompagnato da un 'manifesto', una pratica consueta di Antúnez Roca che lo pone in connessione con le avanguardie storiche, un documento programmatico che presenta i suoi intenti artistici generali connessi all'opera specifica che sta realizzando:

Il lavoro con la tecnologia ha cambiato il mio modo di produzione. Ciò che nel mio periodo di lavoro collettivo era testo aperto, discussioni attorno a un tavolo, improvvisazioni d'azione e musica; ora è pianificazione, costruzione di prototipi, strumenti, tecnologia. Come far sì che le casualità fluiscano e il processo creativo continui a essere aperto fino alla fine? Per far ciò uso il disegno. L'alfabeto straordinario del disegno mi permette la materializzazione concettuale di qualsiasi cosa e la sua forma leggera consente qualsiasi cambio.¹⁷

Il disegno si pone a fondamento dell'atto creativo e ricopre tre valenze:

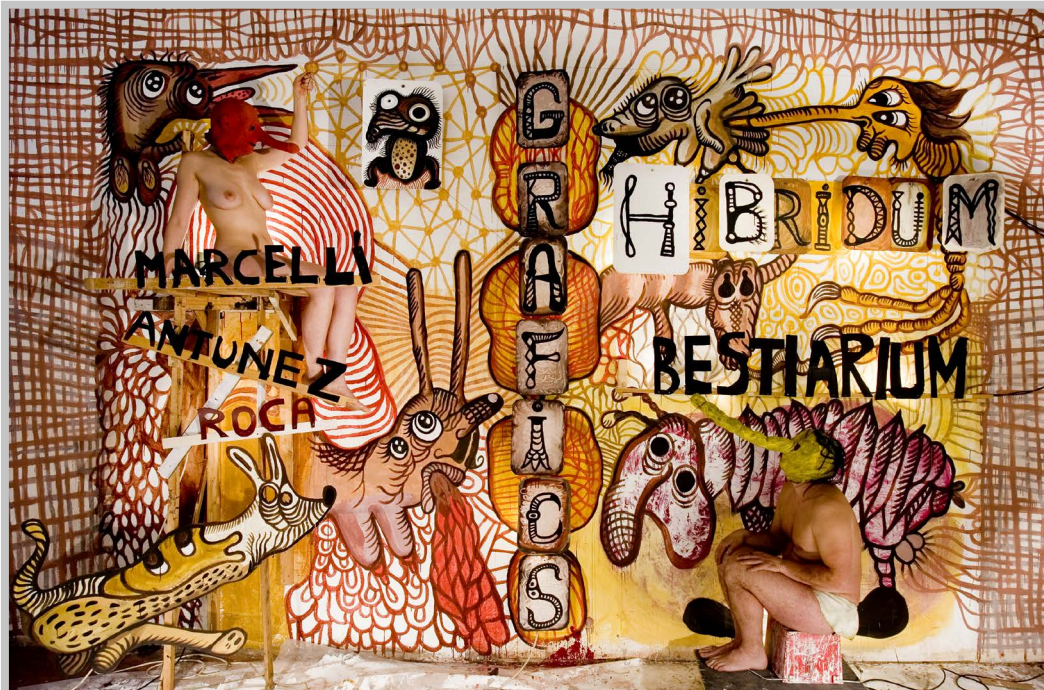
- 1) Concezione drammaturgica.
- 2) Elemento di sviluppo per l'Interaction Design.
- 3) Materiale scenico.

4. Il disegno come radice della scrittura drammaturgica

Le performance di Antúnez Roca nascono principalmente dal disegno e non dalla scrittura. Nei suoi taccuini l'artista, più che parole, annota la sua drammaturgia mediante schizzi, bozzetti, disegni veri e propri. Il disegno non è la pre-visualizzazione della scenografia, ma il principio generatore delle performance, cui la parola scritta può, eventualmente, accompagnarsi. Come osserva infatti David Armengol: «Il disegno è sempre stato presente nell'opera di Marcel·lí Antúnez, ma in un modo più intimo, procedurale e metodologico. Un aspetto che, nel corso della sua carriera, gli è servito come forma di scrittura alternativa a quella testuale».¹⁸ Costituendosi come drammaturgia per immagini, la 'scrittura' di Marcel·lí impiega un proprio 'alfabeto'.

A volte caricaturali, ironiche, grottesche, le figure sono volutamente deformate così da accentuare delle parti che l'artista vuole mettere in risalto. Emergono anche figure ricorrenti quali la bestia ibrida, metà uomo e metà animale, che da un lato rimanda ai bestiari medievali, composti da creature reali e immaginarie e dall'altro ad argomenti di natura scientifica come gli errori genetici che danno vita a esseri mostruosi. Il tema dell'ibrido però richiama lo stesso lavoro che l'artista conduce attraverso la relazione tra corpo organico e tecnologie robotiche. La bestia ibrida, infatti, riproduce in maniera grafica quei temi

Marcel·lí Antúnez Roca, *Hibridum Bestiarium* - Esposizione (2008)



che l'artista ha iniziato a sviluppare a partire da *Epizoo*, come si è visto, quando il corpo umano ha iniziato a inglobare su di sé anche componenti non umane come parti fondamentali della sua struttura. Ad esempio, nei quattro murali che compongono l'esposizione *Hibridum Bestiarium* (2008), il tema è proprio la bestia ibrida.

È l'artista stesso, quando parla del procedimento generativo del suo lavoro, a porre il disegno come base di partenza:

Per generare l'idea molte volte disegno, la penso sotto forma di disegno. Il disegno mi aiuta a visualizzare ciò che immagino, ciò che mi emoziona. Il disegno è come un alfabeto e come la scrittura può comprendere quasi tutto. Dunque cerco di disegnare seguendo alcuni parametri, per questo sviluppo dei quaderni che aiutano il mio lavoro a essere più libero, non sottoposto alla pressione formale. I disegni già presentano un'idea di messa in scena. Impiego il disegno come una forma di pensare, come se si scrivesse a mano, come fase iniziale dei miei progetti.¹⁹

Il disegno è equiparato alla scrittura ed è un modo di pensare ma anche di agire; una 'drammaturgia per disegni', che Marcel·lí chiama *Dibujos-Raíz* (Disegni-Radice), sottolineando proprio con la metafora della radice quanto il disegno sia l'elemento germinativo delle sue creazioni.

Gli intrecci tra drammaturgia e disegno sono evidenti nel progetto *Membrana*, che si compone di tre opere – *Protomembrana* (2006), *Hipermembrana* (2007), *Metamembrana* (2008) – e di un'eventuale quarta, *Duramáter* (2010-in corso).

Protomembrana è una lezione-performance. Attraverso alcuni racconti-favole, l'artista illustra la sua metodologia di lavoro, la sistematurgia. *Hipermembrana* è una performance in cui, attraverso diversi dispositivi tecnologici, l'artista elabora una propria interpretazione del mito. *Metamembrana* invece è un'installazione interattiva che ha come tema fondamentale il paesaggio panoramico. Le tre parti di *Membrana* sono state progettate nella loro forma drammaturgica attraverso i *Dibujos-Raíz*.

Nei disegni che hanno dato vita all'episodio *Cuento de los animales* di *Protomembrana*, come i quattro che raffigurano un toro, un maiale, una capra e un coniglio antropomorfi, ospitati tra l'altro nella mostra *Hibridum Bestiarium*, si leggono anche alcune annotazioni tecniche scritte a mano dall'artista, che serviranno per la loro trasformazione in animazioni da mettere sulla scena.

I disegni iniziali dell'artista dunque non sono pensati solo come bozzetti, alla stregua di appunti, ma come degli elementi per sviluppare la drammaturgia.

Lo stesso procedimento si ritrova in *Hipermembrana*. Tra *Protomembrana* e *Hipermembrana*, l'artista realizza dei laboratori intitolati *Membrana PDL* (Post Digital Laboratory), in cui trasmette agli studenti la sua esperienza con le tecnologie e crea occasioni in cui poter continuare le sperimentazioni.²⁰ Per dare inizio a questi laboratori, l'artista si serve nuovamente del disegno, selezionando dal

Marcel·lí Antúnez Roca. Dibujos-Raíz. *Protomembrana* (2006) - Toro, Maiale, Capra, Coniglio





suo archivio una serie di immagini e creando un opuscolo: «Questo documento interno influirà discretamente nei laboratori di *Membrana PDL*, però dove realmente si utilizzerà e risulterà utile sarà nella creazione dell'azione *Hipermembrana*». ²¹ I disegni di questo opuscolo seguono temi specifici, corpo, fluidi, protesi, e sono raccolti secondo capitoli illustrativi delle diverse tematiche: *Pliegues y orificios* (Pieghe e orifizi), che racconta del corpo visto dall'esterno e visto dall'interno con i suoi liquidi; *máscara sensora* (maschera sensoriale), che racconta di come si possa liberare il corpo cancellando l'identità; *Flux-dress*, in cui si illustrano abiti che permettono di espellere liquidi sul corpo; *Arquisexura* (Architetture sessuali), in cui i vestiti sono architetture ma anche le parti del corpo diventano luoghi dell'abitare, come l'utero; *Orgía expandida* (orgia espansa), intesa in diversi sensi, sia sessuale che non, in cui si illustrano dispositivi che permettono di compiere azioni collettive. ²² Queste tematiche formeranno realmente il nucleo drammaturgico di *Hipermembrana*, coniugandosi con il mito del Minotauro, con l'Inferno di Dante e con alcune forme di vita microscopiche.

In *Metamembrana*, la visione panoramica di un paesaggio diventa il tema cardine. In questo caso il ruolo determinante del disegno nella costruzione dell'installazione è insito nella tematica stessa. Infatti, in *Metamembrana* lo spettatore può accedere a sette episodi interattivi ma l'elemento che permette l'accesso è appunto il paesaggio panoramico, il *Pantopos*, come lo chiama l'artista. Anche in questo caso il nodo drammaturgico deriva da un *Dibujo-Raíz*, che raffigura il paesaggio panoramico delle stesse dimensioni che avrà nell'installazione. La visione panoramica è però solo un pretesto per entrare nel mondo dell'artista. Il panorama diventa dinamico e mutante grazie all'ibridazione tra animazione e tecnologie interattive, e così lo spettatore può interagire con l'installazione componendo il paesaggio mediante sovrapposizioni d'immagini.

A conclusione del progetto *Membrana*, Marcel·lí vuole realizzare un quarto capitolo conclusivo, un film-documentario dal titolo *Membrana*, che negli anni successivi diventa *Duramáter*, un'opera autonoma. In realtà a oggi *Duramáter* è un progetto per un film non ancora realizzato, di cui esiste un trailer, ²³ figlio dei progetti appena visti. Per sviluppare il *concept* di *Duramáter*, nel 2009 Antúnez Roca procede attraverso la ricognizione di disegni già realizzati. Il progetto del film però non vede la luce ma si concretizza in un *Work Book* che raccoglie il materiale classificato, un vero e proprio libro illustrato, una sceneggiatura per disegni con più di quaranta personaggi che vanno a comporre i capitoli e in cui le parole accompagnano le immagini. Il progetto *Duramáter* e i suoi disegni fungeranno da base per lo sviluppo dei personaggi che prenderanno vita nelle performance *Cotrone* (2010) ²⁴ e *Pseudo* (2012), ²⁵ tanto che l'artista definisce queste due performance come le figlie di *Duramáter*. ²⁶ Tale libro dunque rappresenta l'ulteriore conferma che, pur nella diversità di linguaggi, la metodologia creativa dell'artista è la medesima e parte sempre dal disegno.

5. L'arte del disegno nell'Interaction Design

Un secondo livello in cui interviene il disegno è nella progettazione, sia dei singoli dispositivi scenici, sia dell'interattività della scena (Interaction Design).

Questo secondo livello si lega al precedente per due ragioni. La prima è che nello sviluppo di una performance di sperimentazione tecnologica, è inevitabile la riflessione sui dispositivi necessari e su come organizzarli in funzione dell'idea drammaturgica. Per-

tanto, la realizzazione dei disegni 'drammaturgici', i *Dibujos-Raíz*, è accompagnata simultaneamente da disegni più 'pragmatici' quali progetti o modelli. Qui però interviene la seconda connessione, poiché questi ultimi disegni non sono abbozzi che schizzano quel tanto che basta per indicare le istruzioni. Diversamente, sono opere finite, diremmo autonome in quei tratti tra il grottesco e l'ironico, simili ai disegni per la scena; quell'attitudine caricaturale, che accentua alcune parti in una figura dalle sembianze umane e ne rimpicciolisce altre.

L'insieme di questi 'diagrammi', come li chiama l'artista, può essere suddiviso in due categorie. Da un lato, i disegni di singole macchine o dispositivi come il caso del *muskeleton* di *Epizoo* o del dispositivo *Maties* della performance *Pseudo*

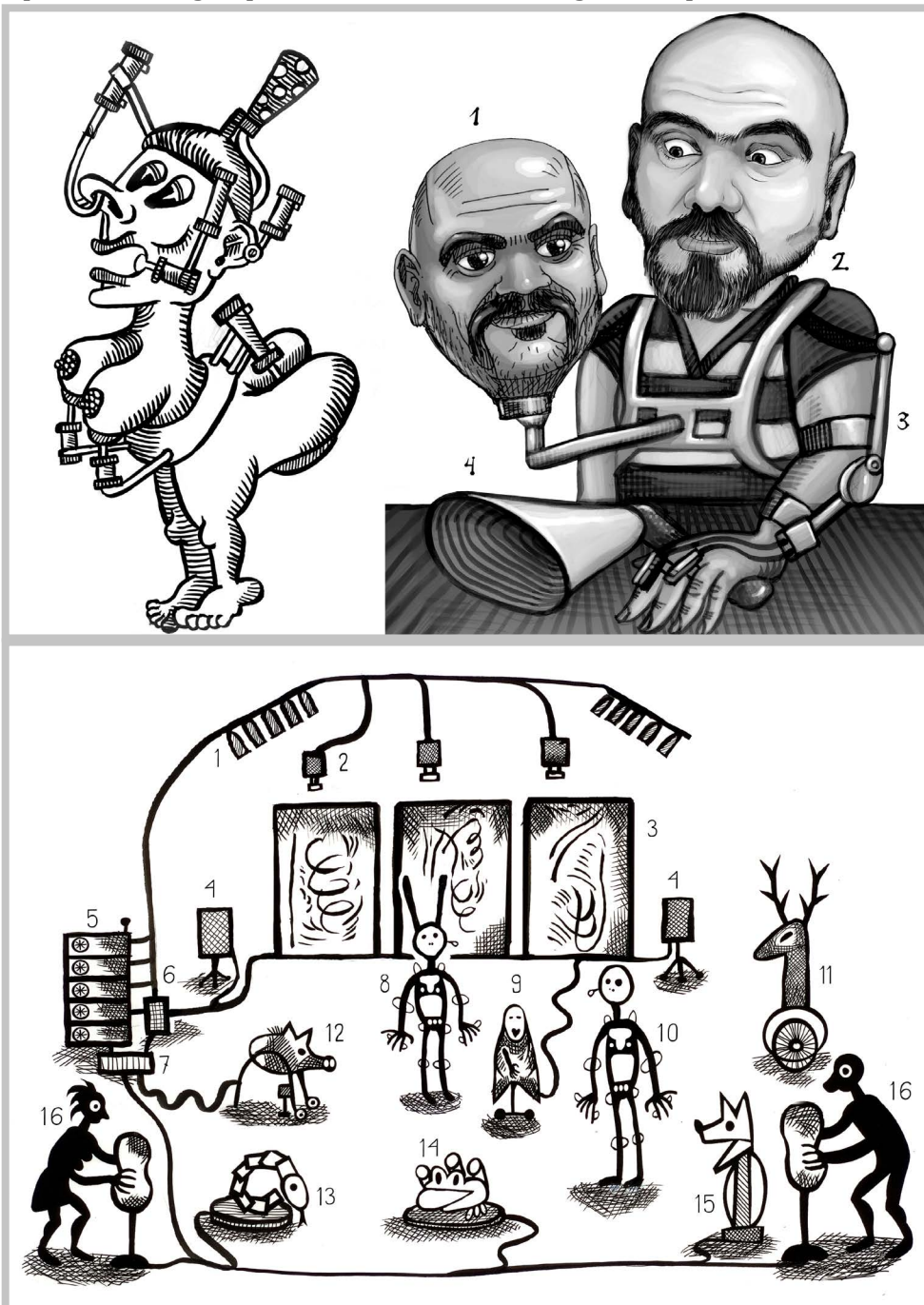
È evidente dalle due raffigurazioni che non si tratta solo di diagrammi tecnici. Le informazioni tecniche sono inglobate in un disegno dello stesso artista che indossa il *muskeleton* nel caso di *Epizoo*, oppure in una sua caricatura per il dispositivo *Maties*, una testa robotica modellata su Marcel·li che trae ispirazione dalle bambole dei ventriloqui.

Dall'altro lato si riconoscono i diagrammi dell'intero apparato scenico che raffigurano, oltre alle macchine, anche i performer e gli spettatori. Si tratta di diagrammi per il

funzionamento della scena e per descrivere le relazioni tra i diversi elementi, ma allo stesso tempo sembrano vignette caricaturali, quasi strisce a fumetti. Come esempio si riporta il diagramma della performance *Pol* (2002):

Pol fu uno degli spettacoli più complessi dell'artista sotto il profilo delle tecnologie interattive. Nel progetto vi erano due performer che indossavano due *dreskeleton*, che dovevano essere connessi senza fili ai computer e al nuovo software POL, creato proprio per l'occasione. Dell'insieme facevano parte: i *vodubots*, figure robotiche indipendenti, automi dall'apparenza zoomorfa; tre schermi che dovevano mostrare i panorami dell'azione e interagire con i performer; il pubblico che do-

Marcel·li Antúñez Roca, muskeleton di Epizoo (1994) e diagramma di Maties in Pseudo (2012)
Marcel·li Antúñez Roca, Diagramma di Pol (2002)



veva interagire in tempo reale con la scena. Nel suo personale stile, l'artista usa il disegno per creare un diagramma che visualizza la propria sistematurgia. Nel diagramma di *Pol* sono visibili, infatti, tutti e tre gli elementi ai quali si è accennato e le loro relazioni all'interno della performance: le interfacce (quelle che consentono al pubblico di interagire con la scena o il *dreskeleton*), il sistema computazionale (PC, server) e i media di rappresentazione (schermi).

6. Il disegno-animazione: elemento scenico vivo quanto il performer

Nell'ultimo livello il disegno diventa animazione e si trasforma in elemento scenico. Naturalmente esiste una continuità tra i precedenti disegni e quelli che poi sono utilizzati nell'azione scenica. Gli animali antropomorfi concepiti per *Protomembrana* diventano animazioni per la scena.

Questi disegni hanno già una forma. Quando li realizzo, penso già a come devono essere le cose nei disegni stessi. [...] Pertanto disegno per parti; disegno il corpo, disegno la testa, disegno lo sfondo, disegno gli oggetti che sono necessari per spie-



Marcel·lí Antúnez Roca, *Protomembrana* (2006) - Immagini per la scena - Toro, capra



gare la storia. Normalmente lavoro con l'inchiostro di china. Però non lavoro solo in bianco e nero ma anche con tutta la scala dei grigi. Con questa tecnica ho realizzato migliaia di disegni e ormai è una forma consolidata nel mio lavoro. Quando devo realizzare disegni per la scena lavoro con un formato di carta molto grande. Questi fogli vengono poi scannerizzati per parti e in seguito la figura è ricomposta e colorata con Photoshop. [...] In seguito si procede con una animazione in Flash, ma si può utilizzare pure After Effects. Si separano le parti che devono muoversi e partendo da lì si animano. Con questi software si può controllare tutta la catena di produzione. Per esempio, se in una scena non ti piace il colore del viso lo puoi cambiare facilmente. O puoi cambiare il colore dello sfondo. Tutto questo in corso d'opera. Dunque lavori in un intorno, dentro la complessità, abbastanza aperto.²⁷

Spesso le animazioni appaiono su schermi di proiezione, alle spalle dell'azione performativa. L'animazione proiettata però non è un decoro scenografico o illustrativo dei luoghi ma è elemento attivo che, assieme al corpo e alle macchine, assume il ruolo di performer, in un dialogo scenico equilibrato con gli altri elementi.

L'uso delle animazioni però segue un'evoluzione storica. Esiste il periodo che va da *Epizoo* a *Pol* (1994-2002) e quello che da *Transpèrmia* (2004) arriva sino a oggi. La pratica di utilizzo dei disegni in scena comincia nel 2004, quando l'artista entra in una fase di riflessione e di riorganizzazione del suo lavoro. Le prime performance presentano invece una forma di animazione differente:

In *Epizoo*, *Afàsia* e *Pol* le animazioni sono digitali però differenti da quelle usate in seguito. In *Epizoo* abbiamo utilizzato foto analogiche scannerizzate del mio corpo ma anche di altri elementi come base delle immagini, questa stessa tecnica di elaborazione 2D dell'immagine scannerizzata sarà la base di *Afàsia*. Tanto in una performance come nell'altra si usano programmi non specifici e adattati per la produzione delle animazioni interattive come Visual Basic C++. In *Pol* si è utilizzato Flash con tutte le caratteristiche per l'animazione.²⁸

In *Epizoo*, dietro al corpo dell'artista inserito nel *muskeleton*, si erge uno schermo verticale su cui è proiettata un'animazione grafica del suo corpo nudo. Nel corso della performance l'immagine si deforma sempre più, le parti del corpo si moltiplicano, l'insieme è sempre più scomposto, cambia colorazione sino a diventare quasi animazione di forme astratte.

In *Afàsia*, gli elementi narrativi principali sono le immagini retroproiettate e i suoni prodotti dai *Soundbots* (robot musicali). Lo schermo ospita due tipi di materiali, animazioni grafiche basate su fotografie o disegni e video interattivi. Nei diversi casi, il performer gestisce e manipola le immagini grazie al nuovo esoscheletro o attraverso la voce.

In *Pol* l'animazione si estende su tre schermi verticali che mostrano paesaggi e ambientazioni attivate delle azioni che i performer, con i loro *dreskeleton*, compiono sulla scena.

Sarà appunto con *Transpèrmia* che avviene un cambio netto della tipologia di animazioni sulla scena. Innanzitutto si tratta di immagini in bianco e nero ed inoltre è qui che Marcel·lí disegna dal vivo su una tavoletta grafica collegata a un computer. Nel capitolo finale, invece, entrano in gioco i *Dibujos-Raíz*, che l'artista converte in reali animazioni. Da questo momento il processo che dal disegno arriva all'animazione diventerà la base di tutte le performance future.

In *Protomembrana* questo procedimento è esemplare e i disegni diventano animazioni interattive i cui personaggi dialogano con il performer reale. Antúnez Roca diviene un

marionettista ma le sue marionette prendono vita nell'ambiente digitale, grazie all'animazione e alla programmazione. I loro fili, anch'essi divenuti digitali, sono incorporati nel *dreskeleton*, che permette di controllarle. Ad esempio, nella scena *Cuento de Martí*, Martí è un personaggio le cui azioni sono controllate da Antúnez Roca che, grazie ai diversi pulsanti della sua armatura e ai sensori presenti in scena, può azionarne le singole parti.



Marcel·lí Antúnez Roca, *Protomembrana* (2006) - *Cuento de Martí*

Inoltre, sempre in *Protomembrana*, l'artista sviluppa un dispositivo, già utilizzato in precedenza e chiamato *guncam*, che permette di catturare in tempo reale il volto di una persona e di sovrapporlo alla figura animata.

Ma uno degli esempi più chiari è rappresentato dai progetti *DMD (Dibujo Mural Dinámico)*: si tratta di dipinti in cui la dinamicità non mostra «l'agitazione del disegnatore nel suo lavoro ma lo stesso disegno in un trambusto che è variazione, sovrapposizione di figure precedentemente cancellate, palinsesto di segni per la rappresentazione». ²⁹ Nei due progetti dello stesso anno, 2007, *DMD Europa* e *43 Somni de la raó*, i video di animazione in stop-motion danno conto della dinamicità che l'artista vuole imprimere ai dipinti murali: «Lo stop-motion del processo di creazione mostra chiaramente un disegno già enunciato e che si ridisegna, un'immagine che si muove in avanti e indietro, un dettaglio che si pone e si corregge. Come nelle mie azioni, questo murale è il prodotto della sua messa in scena». ³⁰

Il disegno si contamina con la teatralità della performance. Sia che l'artista lo realizzi propriamente per un'azione scenica, sia che si tratti di un'opera pittorica più tradizionale come il murale, il disegno sottende sempre a un processo di creazione drammaturgica e di messa in scena. Il murale, come l'opera teatrale, attraversa una fase di prove fino a trovare una sua presunta stabilità sempre all'interno dei continui rimandi e scambi tra disegno, corpo dell'artista e azione performativa.

7. Conclusioni

Negli ultimi anni sembra che il percorso artistico di Antúnez Roca stia subendo una modifica radicale, paragonabile al cambiamento occorso agli inizi degli anni Novanta quando decise di lavorare autonomamente e con le nuove tecnologie. Nelle ultime realizzazioni, infatti, si assiste a un certo distacco dai modi tecnologici che lo hanno contraddistinto, a favore di un recupero delle esperienze di gruppo e di strada fatte negli anni Ottanta, anche se resta fondamentale il ruolo del disegno. Si prendano ad esempio l'installazione del 2015 *Alsaxy* e la performance del 2017 *Tracapello*.

Alsaxy è un'installazione interattiva realizzata a Strasburgo in cui gli abitanti del quartiere Hautepierre, indossando particolari costumi, hanno allestito una serie di azioni pubbliche, per lo più parate di strada, che sono state riprese per passare poi nell'installazione finale. Si tratta di una procedura che richiama la fase creativa della performance *Hipermembrana*, in cui l'artista era giunto alla versione finale attraverso tre laboratori, *Hipermembrana PDL*, svoltisi nelle città Ladines, Celrà e Torino, in cui dei gruppi locali erano coinvolti nella realizzazione di azioni che venivano filmate per comporre la banca dati video della performance finale. Mentre in *Hipermembrana* le azioni erano realizzate unicamente per la ripresa video, in *Alsaxy* le azioni sono sì riprese per l'installazione ma nello stesso tempo sono azioni pubbliche autonome. L'autonomia dell'azione pubblica è ancora più visibile in *Tracapello*, realizzato dall'artista a Valencia per il festival Intramurs. *Tracapello* è una vera e propria parata di strada realizzata grazie alla partecipazione di un centinaio di volontari, tutti vestiti da insetti, che sfilano insieme a una serie di carri per le vie della città accompagnati da un'orchestra.

Sono eventi lontani dalle performance meccatroniche, in cui l'artista recupera l'esperienza de *La Fura dels Baus* e in cui il pubblico è coinvolto senza utilizzare interfacce tecnologiche. Non è però l'abbandono del proprio percorso quanto piuttosto una trasformazione e una riflessione sui principi tecnologici e filosofici che hanno contraddistinto le performance precedenti; e anche in questo caso interviene il disegno.

La peculiarità di queste azioni è nei costumi delle persone e nei carri. I performer indossano costumi animaleschi realizzando così quel bestiario ibrido che era apparso nei disegni degli anni precedenti. Adesso quegli uomini-animali trovano una loro forma reale grazie all'innesco del disegno sul corpo del performer.



Marcel·lí Antúnez Roca, *Tracapello* (2017)

Se l'ibrido postumano era stato realizzato in passato grazie all'uso di protesi robotiche connesse al computer, adesso l'umanità della persona è superata nella ibridazione con la bestia. Il disegno diventa lo strumento per creare i costumi che modificano i corpi nella realtà.

L'operato di Antúnez Roca in tutte le sue varianti, dalle performance meccatroniche alle parate di strada, rientra in quella fase del teatro che Hans-Thies Lehmann definisce post-drammatico; quel teatro che non viene dopo il teatro di parola o si concretizza come un teatro senza parola, ma piuttosto che utilizza i vari segni teatrali, cioè tutti gli elementi compresa la parola, in modo differente rispetto al teatro di tradizione borghese, basato sulla gerarchia istituita dal testo drammatico. È un teatro dunque non gerarchico, senza sintesi, che procede per aperture e frammenti e quindi avverso alla compiutezza, in cui la presenza del corpo del performer è preponderante, in cui teatro è più processo che risultato.³¹ Il lavoro performativo di Antúnez Roca richiama molti di questi tratti e in particolare, come si è avuto modo di constatare, si osserva la prevalenza dell'aspetto visivo:

All'interno dell'uso paratattico e de-gerarchizzato dei segni, [...] si crea la possibilità nel teatro post-drammatico, dopo la dissoluzione della gerarchia logocentrica, di assegnare il ruolo dominante ad altri elementi che non siano il logos drammatico e il



linguaggio. Ciò riguarda la dimensione visuale più che quella uditiva. Spesso al posto di una drammaturgia regolata dal testo, subentra una *drammaturgia di tipo visuale* [...]. La drammaturgia visuale non è organizzata in modo esclusivamente visuale, ma è piuttosto una drammaturgia che non si sottomette al testo e può manifestare liberamente la propria logica.³²

Tale logica è quella che si è cercato di individuare in queste pagine, illustrando il lavoro di Antúnez Roca. Nelle performance coabitano differenti segni teatrali che però sottono tutti alla mano dell'artista, ai suoi disegni, che scrivono la narrazione e organizzano tutti gli elementi, che da scrittura drammaturgica si tramutano in ambienti e personaggi di una narrazione multiforme e disarmante, guidata da Marcel·lí, marionettista tecnologico, che li impiega insieme a sistemi digitali e macchine robotiche per costruire una scena polimorfica, polisemica e a tratti disarmante.

¹ Il presente lavoro è frutto di un periodo di ricerca condotto a Barcellona (Spagna) tra ottobre 2016 e marzo 2017. Tra gli elementi determinanti, oltre allo studio teorico, si pongono l'aver preso parte al workshop *Systorgy*, tenuto dallo stesso artista, in cui si è lavorato con gli elementi delle sue produzioni, la frequentazione del suo studio e le diverse conversazioni intrattenute con lui che sono confluite in un'intervista.

² Per la biografia artistica di Antúnez Roca cfr. www.marceliantunez.com/; M. ANTÚNEZ ROCA, 'De la creación colectiva de *La Fura dels Baus* a la sistematurgia de *Protomembrana/Notas del Dibuxant*', *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 31, No. 1, 2006, pp. 63-81; ID., 'L'attore, dall'animazione teatrale alla scena digitale. Intervista e nota introduttiva di Federica Mazzocchi', *Acting Archives Review*, I, 1, 2011, pp. 229-266; ID., *Sistematurgia. Acciones, dispositivos y dibujos*, Barcellona, Arts Santa Mònica e Ediciones Polígrafa, 2016 (il libro è disponibile anche in lingua inglese e catalana); T. MAZALI, F. MAZZOCCHI, A. PIZZO (a cura di), *Marcel·lí Antúnez Roca e la performatività digitale*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011; A. PIZZO, 'The Kaleidoscopic Career of Marcel·lí Antúnez Roca', *The Scenographer*, 2015, <<https://www.thescenographer.org/wp-content/uploads/2017/08/The-Kaleidoscopic-Career-of-Marcel%E2%80%A2AC-Ant%C3%BAnez-Roca.pdf>> [accessed 16 July 2018].

³ Cfr. C. GIANNETTI, 'Natura (et ars) non facit saltus', in M. ANTÚNEZ ROCA, *Performances, objetos y dibujos/Performances, objects & drawings*, Sabadell, MECAD—Media Centre d'Art i Disseny, 1998, pp. 7-23.

⁴ Cfr. T. MACRÌ, *Il corpo postorganico: Sconfinamenti della performance*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

⁵ Cfr. S. DIXON, 'Metal Performance. Humanizing Robots, Returning to Nature, and Camping about', *The Drama Review*, Vol.48, No. 4, 2004, pp. 15-46; ID., *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge MA, The MIT Press, 2007.

⁶ Cfr. G. GIANNACHI, *Virtual Theatres: An Introduction*, London, Routledge, 2004.

⁷ Cfr. A. PIZZO, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Venezia, Marsilio, 2003.

⁸ Cfr. A. PIZZO, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University Press, 2013.

⁹ Cfr. S. WILSON, *Information arts: intersections of art, science, and technology*, Cambridge MA, The MIT Press, 2002.

¹⁰ Cfr. A. M. MONTEVERDI, *Nuovi media, nuovo teatro*, Milano, Franco Angeli, 2011.

¹¹ M. ANTÚNEZ ROCA, *Sistematurgia. Acciones, dispositivos y dibujos*, p. 34.

¹² Ivi, p. 80.

¹³ Per una trattazione dettagliata della sistematurgia cfr. M. ANTÚNEZ ROCA, *Sistematurgia*, 2005, in <http://marceliantunez.com/texts/sistematurgia/> [accessed 16 July 2018].; ID., *Sistematurgia. Acciones, dispositivos y di-*

bujos; ID., 'Piccolo trattato di Sistematurgia', in A. M. MONTEVERDI, *Nuovi media, nuovo teatro*, pp. 233-239; ID., 'Materia sistematurgica', in T. MAZALI, F. MAZZOCCHI, A. PIZZO (a cura di), *Marcel·lí Antúnez Roca e la performatività digitale*, pp. 13-32; A. PIZZO, 'Sistematurgia. La quarta parete e lo schermo', *Mimesis Journal*, Vol. 1, No. 2, 2012, pp. 124-146.

¹⁴Cfr. M. ANTÚNEZ ROCA, *Sistematurgia. Acciones, dispositivos y dibujos*.

¹⁵Che il disegno sia un tratto caratteristico dell'operare artistico di Antúnez Roca non deve in realtà sorprendere più di tanto se si pensa che la formazione dell'artista avviene presso l'accademia di belle arti di Barcellona nel periodo che precede e in parte coincide con i primi anni de La Fura dels Baus.

¹⁶M. ANTÚNEZ ROCA, *El Dibuijant*, 2005. Film disponibile in <<http://marceliantunez.com/work/el-dibuixant/#!-gal/0/>> [accessed 22 May 2018]

¹⁷M. ANTÚNEZ ROCA, *Notas al Dibuijant*, Barcelona, 2006, in <<http://marceliantunez.com/texts/el-dibuixant/el-dibuixant.pdf>>; [accessed 22 May 2018]

¹⁸Il testo di D. ARMENGOL, *En tierra de nadie*, proviene dal catalogo del 2009 dell'installazione *Metamembrana* e qui citato dalla sezione testi del sito dell'artista: <<http://marceliantunez.com/texts/en-tierra-de-nadie/en-tierra-de-nadie.pdf>> [accessed 22 May 2018]

¹⁹M. ANTÚNEZ ROCA, intervista personale, Barcellona, marzo 2017.

²⁰Antúnez Roca realizza tra ottobre e dicembre del 2006 quattro laboratori *Membrana PDL* nelle città di Barcellona (2-6 ottobre), Vitoria (8-11 novembre), L'Aquila (12-16 dicembre), LLeida (18-22 dicembre).

²¹M. ANTÚNEZ ROCA, *Sistematurgia. Acciones, dispositivos y dibujos*, p. 84.

²²Cfr. Ivi, pp. 82-84.

²³Il teaser di *Duramáter* è disponibile in <<http://marceliantunez.com/work/Duramater/#!gal/0/>> [accessed 23 May 2018]

²⁴Per un'analisi della performance *Cotrone* si veda oltre al sito dell'artista anche T. MAZALI, F. MAZZOCCHI, A. PIZZO (a cura di), *Marcel·lí Antúnez Roca e la performatività digitale*; A. PIZZO, 'Attori e personaggi virtuali', *Acting Archives Review*, I, 1, 2011, pp. 83-118.

²⁵Per un'analisi della performance *Pseudo* si veda oltre al sito dell'artista anche A. PIZZO, 'Giocare con la tecnologia: *Pseudo* di Marcel·lí Antúnez Roca', in A. AMENDOLA, V. DEL GAUDIO (a cura di), *Teatro e immaginari digitali. Saggi di sociologia dello spettacolo multimediale*, Gechi Edizioni, Salerno, 2018, pp. 179-189.

²⁶Cfr. M. ANTÚNEZ ROCA, *Sistematurgia. Acciones, dispositivos y dibujos*, p. 105.

²⁷M. ANTÚNEZ ROCA, intervista personale, Barcellona, marzo 2017.

²⁸*Ibidem*.

²⁹P. SALABERT, *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida. Marcel·lí Antúnez Roca: cara y contracara*, Murcia, Cendeac, 2009, p. 51.

³⁰M. ANTÚNEZ ROCA, *Sistematurgia. Acciones, dispositivos y dibujos*, pp. 96-98.

³¹Cfr. H. T. LEHMANN, 'Segni del teatro post-drammatico', tr. it. M. I. Runco, in V. VALENTINI (a cura di), *Biblioteca Teatrale. Il teatro di fine millennio*, Roma, Bulzoni, aprile-dicembre 2005, pp. 23-47.

³²Ivi, pp. 35-36.



CHIARA SAVETTIERI

«Le goût pour Michel-Ange renaîtra». Stendhal et la postérité de l'œuvre d'art

This article aims to tackle a specific aspect of Stendhal's works on visual arts, taking into account the "Histoire de la peinture en Italie" (1817) and some other texts. In particular, the author highlights Beyle's historicist approach that leads him to make the reader aware of the different "visual habits" and cultural codes of his contemporaries as they look at works of art of the past, rooted in radically different cultural contexts. Stendhal often points out the gap separating the modern age from the past epochs and hence the need to get closer to the mindset of the ancient public in front of works of the past in order to understand them in depth.

1. Introduction

C'est désormais un lieu commun de l'histoire de l'art de même que de la critique littéraire, la nécessité d'étudier non seulement le public auquel une production artistique s'adresse - ce qui permet de mieux en comprendre ce que Jauss¹ définissait l'«horizon d'attente» de l'œuvre - mais aussi sa postérité, voire sa fortune critique,² qui évalue la façon par laquelle une œuvre a été connue, perçue et jugée à travers les siècles. Si la 'réception' est désormais une partie intégrante de l'histoire de l'art, des recherches sont encore à faire sur les origines d'une telle approche. Je ne me réfère pas, bien sûr, aux bien connues théorisations du XXe siècle,³ mais à la présence d'une idée de réception dans la critique et l'histoire de l'art des siècles précédents.

Dans cet article, je me propose de montrer que l'un des caractères originaux de Stendhal est justement l'importance qu'il a attribuée aux problèmes de la réception de l'œuvre d'art ou de l'artiste. En effet, l'un des leitmotifs de son *Histoire de la peinture en Italie* (1817), mais aussi d'autres textes consacrés aux arts visuels, est l'attention qu'il prête au contexte et au public pour lequel une œuvre est produite, à l'écart qu'il y a entre le public contemporain de l'œuvre et le public des époques suivantes, notamment le public de son temps, qui non seulement a perdu certaines habitudes perceptives, mais qui, la société ayant changé, a d'autres idéaux et d'autres valeurs. Enfin je vais illustrer le rôle que les thèmes de la réception et de la postérité de l'œuvre jouent chez Stendhal.

2. Stendhal entre histoire de l'art et histoire de la critique d'art

Les spécialistes de Henry Beyle connaissent bien les critiques qui ont été portées sur l'auteur de *l'Histoire de la peinture en Italie*, texte qui autrefois est apparu comme une sorte de collage d'extrait⁴ d'autres auteurs célèbres tel Luigi Lanzi.

{savettieri_stendhal_s_fig1| Frontespizio de *l'Histoire de la peinture en Italie*, 1817}

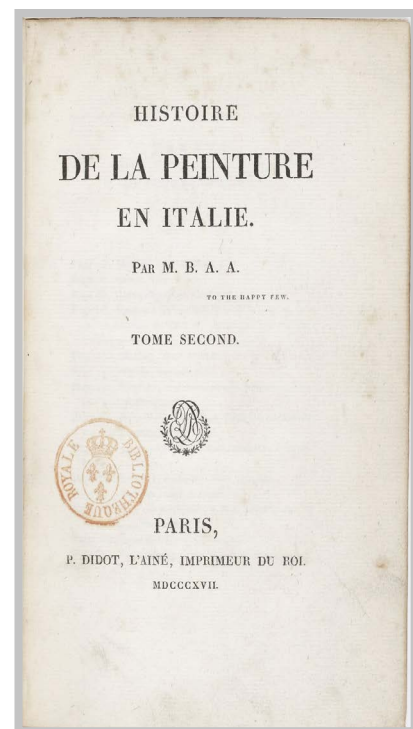
Par ailleurs une première approche de *l'Histoire de la peinture*, pleine de comparaisons et rapprochements apparemment déplacés ou incompréhensibles, de sauts du passé au présent, laisse le lecteur désorienté: un livre « déconcertant » comme le définit V. Del Litto.⁵ Une évaluation plus objective et historiquement fondée a été commencée par David Wakefield,⁶ continuée par Enrico Fubini⁷ et surtout par les travaux d'Elaine Williamson,⁸ qui a démontré l'intense activité administrative de Beyle liée au patrimoine sous

le Premier Empire, lorsque il fut chargé des affaires de Hollande et, après, de la vérification des inventaires des œuvres appartenant à la Couronne et du suivi de la rédaction de l'inventaire général du Musée Napoléon. Bien évidemment tout cela a eu des conséquences non seulement sur sa culture visuelle et sur sa connaissance de textes historico-artistiques assez hétérogènes, mais aussi sur la façon d'organiser *l'Histoire de la peinture*: «L'aisance avec laquelle il réunit en un seul rapport, en une seule lettre des extraits de documents divers, préfigure, en effet, la composition 'en mosaïque' de *l'Histoire de la peinture en Italie* et des autres ouvrages 'à plagiats'». ⁹ En 2007 Daniela Gallo, sur la base de la correspondance de Beyle, reconstruisant la genèse tourmentée de *l'Histoire de la peinture en Italie*, remarquait que l'objectif poursuivi par l'écrivain était de chercher une formule «ni trop érudite, ni trop didactique», de faire face en même temps à la «superficialité» des parisiens auxquels il s'adressait, et à «l'érudition stérile» du contexte romain. ¹⁰ Un ouvrage essentiel pour la réévaluation de Stendhal en tant qu'historien de l'art, dans une large perspective européenne et à travers une analyse historique du contexte culturel et éditorial de l'époque, est le volume collectif *Stendhal, historien de l'art*, dirigé par Daniela Gallo. ¹¹ De son côté C. W. Thompson, dans ses *Explorations stendhaliennes* (2013), a donné une contribution importante au thème de la «fraternité des arts» chez Stendhal, au rôle qu'il a joué dans le débat contemporain sur l'art, et à la fortune critique et à la circulation de *l'Histoire de la peinture en Italie*. ¹²

Or, comme l'a remarqué Pascal Griener dans ce dernier ouvrage, Stendhal avec ce texte visait d'un côté à la gloire littéraire et de l'autre côté à un succès commercial. C'est pour ce dernier but que la dédicace aux «happy few» en réalité «promet le statut d'amateur raffiné à toute personne qui acquiert l'ouvrage»: ¹³ d'ici le caractère composite du livre, qui – éliminant toute approche érudite – cherche à donner beaucoup d'informations et d'idées en peu de pages, à rendre compte de tous les types d'écrits sur l'art en les utilisant comme dans une sorte de palimpseste, et à éveiller l'attention du lecteur avec des boutades, des juxtapositions étonnantes et parfois même cryptiques.

Pourtant, les sauts d'une époque à l'autre, d'un contexte historique à l'autre, ne sont pas toujours un jeu littéraire ou un procédé rhétorique juste pour éveiller l'attention; ni à mon avis ne peuvent s'expliquer que par la pratique du palimpseste. Ces sauts en effet sont l'expression d'une nécessité qu'on retrouve dans plusieurs textes stendhaliens consacrés à l'art:

Il faudrait vingt pages pour parler dignement de cette admirable école de Bologne, qui, je ne sais pas pourquoi, est en défaveur chez les amateurs actuels. Quand la mort a fait commencer la postérité pour un grand homme, que lui importent ces alternatives d'un demi-siècle, pendant lesquelles tantôt il est à la mode, tantôt on ne le comprend pas? Le Dante, adoré aujourd'hui en Italie, passait pour un barbare ennuyeux il n'y a pas cinquante ans, et rien ne prouve qu'en 2000 il ne sera pas négligé de nouveau pendant un siècle ou deux. ¹⁴



Frontespizio de *l'Histoire de la peinture en Italie*, 1817



Cette réflexion de Stendhal – et on en trouve des milliers de semblables dans *l'Histoire de la peinture* – démontre clairement l'importance du problème de la réception d'une école artistique ou d'un écrivain, et la forte conscience de la fortune critique que les artistes subissent à travers les siècles; mais elle révèle aussi la conviction chez Stendhal que si les jugements critiques changent comme la mode, les grands hommes restent toujours 'grands'.

Ces sauts du passé au présent, parfois brutaux, constituent une procédure qui marque l'approche stendhalienne de l'art. Parfois on a même l'impression qu'il se complaît dans ce jeu qui met en relation des époques et des phénomènes très distants. En effet, dans *l'Histoire de la peinture en Italie*, le parcours chronologique du Moyen âge jusqu'à Michel-Ange mené par Stendhal est continûment interrompu par ces sauts d'une époque passée à une successive, par ces références ou allusions au siècle de l'auteur:¹⁵

Où ne fût Michel-Ange dans l'art d'effrayer le vulgaire et de donner aux grandes âmes le sentiment du sublime, s'il avait lu trente pages de la Logique de Tracy? Pour Léonard, il entrevoyait ces vérités si simples et si fécondes; il ne manque à sa gloire que d'avoir imprimé.¹⁶

Il manqua seulement à Léonard, pour être aussi grand par ses ouvrages que par son talent, de connaître une observation; mais qui appartient à une société plus avancée que celle du quinzième siècle. C'est qu'un homme ne peut courir la chance d'être grand qu'en sacrifiant sa vie entière à un seul genre; ou plutôt, car connaître n'est rien, il lui manqua une passion profonde pour un art quelconque [...]. De nos jours Voltaire a présenté le même phénomène.¹⁷

L'auteur est presque obsédé par une sorte d'inévitable nécessité d'envisager les phénomènes culturels dans une perspective temporelle à long terme, une perspective véritablement historiciste qui arrive jusqu'à son présent: ce qui a été apprécié autrefois ne le sera pas pour toujours, ne l'est pas aujourd'hui, le sera peut-être demain; les appréciations critiques sur les artistes changent au fil des siècles car c'est le public qui change, ses valeurs, ses idées, ses habitudes.

Une sorte d'esthétique de la réception se dessine: toutes les fois qu'il traite d'une époque artistique ou d'une œuvre il ne peut pas s'empêcher de se demander comment elle est perçue de son temps, et souvent la réponse est que le beau du passé est inactuel: «Le beau moderne est fondé sur cette dissemblance générale qui sépare la vie de salon de la vie du forum».¹⁸

De cette façon Stendhal impose à ses lecteurs une sorte de gymnastique mentale et une pluralité de points de vue qui pourra les aider lorsque leurs yeux seront confrontés avec les œuvres picturales anciennes. Plus que fournir un abrégé aride de l'histoire de la peinture italienne, Beyle vise à donner aux lecteurs les instruments méthodologiques adaptés à comprendre les œuvres d'un passé qui est assez éloigné de l'époque moderne.

3. L'héritage du XVIIIe siècle

D'où vient-elle cette continuelle mise en perspective temporelle, cette envie de relativiser toute beauté du présent comme du passé, ce rôle premier que Stendhal attribue au spectateur, à ses codes, à ses habitudes de vision? On peut faire remonter cette ap-



proche à l'habitude stendhalienne à confronter, comparer, réunir et synthétiser textes et documents différents dans ses rapports administratifs: une pratique qui a facilité le développement d'une perspective relativiste et la capacité de saisir des liaisons entre des domaines apparemment lointains, qu'il cherche à transmettre à ses lecteurs pour susciter chez eux une certaine conscience historique, mais sans aucun appareil érudit. Mais, à mon avis, il y a aussi d'autres raisons, liées à l'héritage culturel de l'époque des Lumières.

Or, le spectateur, ce qu'il ressent face à l'œuvre, occupe une place fondamentale dans l'esthétique du XVIIIe siècle; mais ce spectateur est notamment considéré comme un sujet indéterminé comme un type universel, absolu, non comme un sujet historique. Il est vrai que l'idée de la relativité des jugements esthétiques est bien forte au XVIIIe siècle, lorsque s'installe une esthétique du sentiment: pensons à l'Abbé Du Bos, un auteur dont Stendhal tient sûrement compte. Cependant, la constatation de la diversité des jugements esthétiques chez Du Bos ne débouche pas sur un relativisme esthétique car l'abbé soutient toujours l'existence d'un bon goût absolu qui peut être corrompu dans certaines situations.¹⁹ En revanche, chez Stendhal, le spectateur et l'œuvre sont vus selon une perspective résolument historiciste. Si l'œuvre est le fruit d'un contexte social, politique, religieux et culturel bien précis, le spectateur aussi fait partie intégrante de ce milieu et en est forcément influencé: œuvre et public partagent donc les mêmes conditions concrètes et la première, si elle est un chef-d'œuvre, ne peut qu'exprimer les valeurs dans lesquels ce public se reconnaît. Chez Stendhal à l'historicisation du beau correspond une historicisation du public: dans *l'Histoire de la peinture en Italie* l'histoire de la production artistique et de sa réception contemporaine et suivante sont très liées et tendent presque à coïncider.

L'approche stendhalienne ne pourrait pas exister sans le présupposé d'une assimilation de la pensée de Winckelmann que, comme Letizia Cagiani de Azevedo²⁰ et Daniela Gallo²¹ l'ont démontré, il connaissait bien. C'est grâce à Winckelmann que la notion de «contexte» est entrée dans l'Histoire de l'art. Le beau idéal grec est d'abord pour lui le fruit d'un concours de circonstances heureuses: climatiques, religieuses, politiques, culturelles. Winckelmann, en se détachant des classicismes précédents, par exemple de celui de Bellori, plonge la beauté idéale dans un contexte historique concret. Justement parce que résultat de circonstances spécifiques et à jamais disparues, le beau idéal est pour le Winckelmann de *L'Histoire de l'art des anciens* non seulement totalement inactuel, mais aussi irréalisable dans la modernité.²² En France, la notion de contexte sera reprise avec force et courage par Quatremère de Quincy, qui en l'appliquant aux écoles artistiques italiennes, l'utilisera contre la politique des saisies en Italie dans les célèbres *Lettres à Miranda*.²³ Fidèle à l'esprit winckelmannien, Quatremère élèvera sa voix contre l'idéologie révolutionnaire qui considérerait les Français comme le nouveau peuple grec: pour lui la Grèce ancienne ne pourra jamais revivre et se réincarner dans un peuple moderne parce que son excellence vient de conditions historiques précises qui ne se répéteraient plus.²⁴

Or, la perspective de Stendhal est apparemment aux antipodes de celle de Winckelmann car si ce dernier soutenait que le beau idéal avait existé une seule fois dans l'Histoire, dans la Grèce de Périclès, Henri Beyle multiplie le beau idéal en plusieurs types de beautés (le beau idéal antique, le beau idéal catholique, le beau idéal moderne, le beau idéal des Pays du Nord etc.). Cependant Stendhal reprend justement de l'allemand l'idée d'un lien indissoluble entre la production artistique et son contexte social, culturel, religieux et politique. En effet il radicalise la position de Winckelmann, en historicisant la beauté idéale: chaque société peut avoir sa beauté idéale qui en reflétera les caractères.



Stendhal non seulement a étendu à chaque peuple et à chaque période de l'histoire de l'art le modèle winckelmannien art-contexte, mais il s'en est servi aussi par rapport au public et à la réception de l'œuvre, en faisant ainsi pénétrer dans l'esthétique du spectateur du XVIIIe siècle la variable historique. Ce n'est pas seulement la production artistique qui relève de certaines conditions sociales, politiques, culturelles, mais aussi le public et son jugement. L'art et le public sont strictement liés parce que l'un et l'autre sont soumis à la loi du temps et sont la résultante d'un contexte précis.

Les nobles romains qui firent travailler les Raphael, les Guide, les Dominiquin, les Guerchin, les Carraches, les Poussin, les Michel-Ange de Caravage, pouvaient apprécier les talents. Ce n'étaient point les princes modernes engourdis au fond de leur palais par l'impossibilité de toute noble ambition, mais des gens qui venaient seulement de perdre leur puissance, qui en avaient l'orgueil, qui, songeant à la reconquérir dans le secret de leur cœur, savaient apprécier les entreprises difficiles, et estimer tout ce qui est grand.²⁵

C'est pourquoi, en traitant d'un artiste du passé, Stendhal se sent presque obligé d'imaginer ce qu'il en serait aujourd'hui, comment il serait jugé par un public tout-à-fait différent.

4. La longue perspective de l'histoire: postérité et originalité

La société change, l'art change, le public change: alors un artiste peut-il prétendre à quelque forme de survivance dans l'avenir, à une forme d'immortalité? C'est un problème que, comme Yves Ansel²⁶ l'a montré, Stendhal se pose aussi par rapport à son œuvre propre. Comment ne pas tomber dans l'oubli? Comment être l'interprète de son époque, comme l'a été Michel-Ange, et en même temps survivre aux inévitables changements du goût imposés par l'Histoire? Les deux buts apparaissent en effet en contradiction: si on est de son temps, on ne peut pas répondre aux besoins d'une société différente. Et pourtant certaines réflexions de Stendhal laissent penser qu'il existe des artistes immortels tels que Michel-Ange, Corrège, David. Ce dernier par exemple, – explique Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, – mérite l'immortalité parce que:

Il s'aperçut que le genre niais de l'ancienne école française ne convenait plus au goût sévère d'un peuple qui commençait à développer la soif des actions énergiques. M. David apprit à la peinture à désertter les traces des Lebrun et des Mignard et à oser montrer Brutus et Horaces.²⁷

Bien sûr ces artistes ont connu et connaîtrons des moments d'oubli ou de dépréciation, mais ce qui les rend immortels, c'est leur extraordinaire originalité, le fait d'avoir marqué un changement profond par leur art, et surtout de n'avoir imité personne:

Michel-Ange connut les Grecs, comme le Dante le Virgile. Ils admirèrent comme ils le devaient, mais ne copièrent point; aussi l'on parle d'eux après des siècles. Ils resteront le poète et le sculpteur de la religion catholique, apostolique et romaine.²⁸

Tout grand artiste, nous dit Stendhal, ne peut qu'être intolérant envers les autres tant il est plongé dans son idéal personnel et original.

Le véritable artiste au cœur énergique et agissant est essentiellement non tolérant. Avec la puissance, il serait affreux despote...²⁹

Je conclus que, dans les autres, nous ne pouvons estimer que nous-mêmes... Désormais les jugements des artistes sur les ouvrages de leurs rivaux ne seront pour moi que des commentaires de leur propre style.³⁰

Tout en faisant dépendre l'artiste de son milieu, Stendhal lui accorde toute la liberté de déployer son originalité:

Au quinzième siècle on était plus sensible; les convenances n'écrasaient pas la vie; on n'avait pas toujours les grands maîtres à imiter... Les Giorgion, les Corrège, les Cantarini, ces hommes rares qu'étouffe aujourd'hui le grand principe du siècle, être comme un autre, portèrent cette habitude, fille de l'amour, de sentir une foule de nuances, et d'en faire dépendre son malheur ou sa félicité, dans l'art qui fait leur gloire... C'est à force d'être eux-mêmes qu'ils sont devenus grands.³¹

Le grand artiste n'est donc pas seulement un reflet de son temps, mais aussi un acteur autonome et original: marqué par son époque, il marque également son époque.

Michel-Ange «homme de son temps», comme le définit Stendhal, artiste qui a créé un «beau idéal catholique»,³² une manière terrible et virile, a exprimé la vision qu'on avait de Dieu au XVI^e siècle. Michel-Ange comme le Dante, qui l'inspira, «laissèrent au vulgaire la grossière imitation des dehors. Ils pénétrèrent au principe: *Faire ce qui plaira le plus à mon siècle*».³³ Le miracle de la Sixtine vient d'une heureuse et unique circonstance: c'était un ouvrage qui «à suivre les idées qu'on avait alors de la divinité, demandait précisément le style auquel le portait son caractère».³⁴ Le chef d'œuvre naît de la rencontre entre un génie original et la société de son temps. C'est parce que Michel-Ange a satisfait profondément les besoins du public de son siècle, qu'il ne peut pas être apprécié par d'autres sociétés ne partageant plus les croyances religieuses du XVI^e siècle. C'est pourquoi sa manière ne pouvait pas être appréciée à l'époque de Stendhal: «Tout l'ensemble du quinzième siècle éloigna donc Michel-Ange des sentiments nobles et rassurants dont l'expression fait la beauté du dix-neuvième».³⁵ Cependant Beyle prévoit une résurrection du goût pour le maître toscan: le XIX^e siècle ira bientôt à la recherche de sensations fortes, ce qui provoquera un retour du goût pour Michel-Ange.



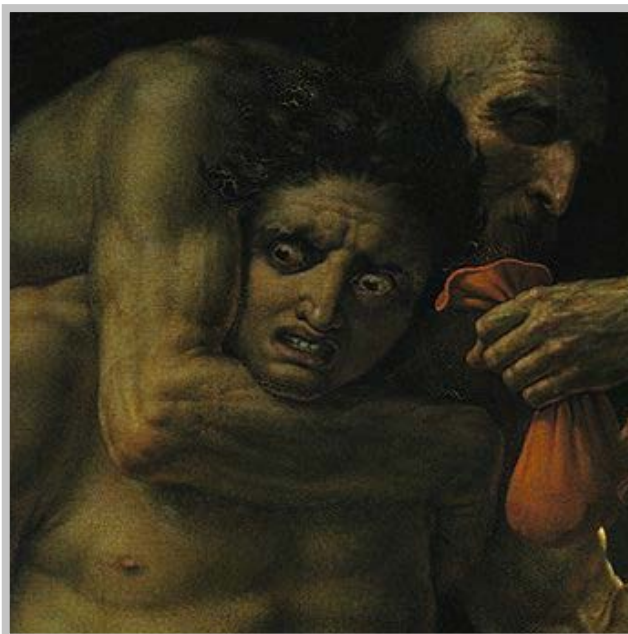
Tommaso Piroli (1752-1824) disegno dal *Giudizio Universale* di Michelangelo, New York, Metropolitan Museum



Mais quand le talent de se moquer de tout est devenu vulgaire, quand les générations entières ont usé leur vie à faire les mêmes choses frivoles...on peut prédire une révolution dans les esprits... Les grandes âmes reprendront leur rang ; les émotions fortes seront de nouveau cherchées; on ne redoutera plus leur prétendue grossièreté...³⁶

Il est difficile de ne pas voir ce que cherche le dix-neuvième siècle; une soif croissante d'émotions fortes est son vrai caractère... La soif d'énergie nous ramènera aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange³⁷

Stendhal prédit que ce retour commencera par l'Angleterre, le pays de Shakespeare et Milton. En réalité il devait être bien au courant du retour d'intérêt pour Michel-Ange qui s'était déjà produit en Angleterre à partir de Reynolds, Blake, Füssli et James Barry,³⁸ tandis qu'en France l'artiste, depuis Fréart de Chambray,³⁹ n'avait pas une bonne réputation, même si un peintre comme Anne-Louis Girodet dans son *Déluge* (1806) s'était inspiré du maître toscan dans une perspective anti-classiciste:⁴⁰ la prévision est en réalité un constat.



A.-L. Girodet, *Scène de Déluge*, dettaglio, 1806, Paris, Musée du Louvre

On peut tirer un autre exemple de cette approche stendhalienne de *Racine et Shakespeare*, lorsque l'auteur affirme que la nouvelle tragédie française, dont il souhaite la création, «ressemblerait beaucoup à celle de Shakespeare. Mais ce serait uniquement parce que nos circonstances sont les mêmes que celles de l'Angleterre de 1590».⁴¹ De fait, l'idée que des circonstances semblables produisent des effets semblables, et donc des goûts semblables, remonte aux débuts de l'anthropologie au XVIIIe siècle, qui avait une approche comparatiste:⁴² ces pionniers des études anthropologiques, tel par exemple Octavien Guasco, se proposaient d'étudier les mœurs des «sauvages modernes» à l'aune des peuples anciens et, vice-versa, d'étudier ces derniers à la lumière des pratiques et des habitudes des «sauvages» modernes. Au cœur de cette démarche, se trouvait l'idée que l'homme se comporte de la même manière lors des différentes étapes de son évolution: une idée chère à Quatremère de Quincy dans son *Jupiter Olympien* (1815). Que Stendhal ait partagé cette conception est démontré par certaines déclarations contenues dans ses écrits, par exemple:

A la Révolution, l'énergie du quatorzième siècle ne se retrouva que dans le Bocage de la Vendée, où n'avait pas pénétré la politesse de la cour⁴³

Les Italiens du XIIIe siècle ont un analogue vivant: la race des Afghans, au royaume de Caubul⁴⁴

Ces mœurs passionnées, dont l'amour et la religion font la base, existent encore dans



un petit coin du monde; on peut les observer dans la nature; mais il faut aller aux îles Açores.⁴⁵

Mais à la différence des premiers anthropologues, Stendhal applique l'approche comparatiste à toute l'Histoire et pas seulement au cas spécifique des sauvages modernes comparés aux anciens. C'est ainsi que la constatation, cachée dans une note de *l'Histoire de la Peinture*, «les mêmes circonstances donnent les mêmes mœurs»,⁴⁶ est pour Stendhal une loi de l'Histoire mais aussi, les mœurs étant strictement liées à la production artistique, de l'Histoire de l'Art. Or, ce comparatisme est très présent dans les problématiques liées à la postérité de l'œuvre d'art: on peut en mesurer la portée justement dans les pages consacrées à la résurrection du goût pour Michel-Ange. Pourquoi cette résurrection partirait-elle de l'Angleterre? Justement parce que dans ce pays il y a des circonstances sociales et culturelles qui permettent l'appréciation d'un art capable de susciter de fortes émotions et donc un retour à Michel-Ange. Ce sont ces conditions qui ont rendu la poésie anglaise «plus enthousiaste, plus grave, plus passionnée»: c'est ainsi qu'elle présente «ces caractères qui animèrent les poèmes énergiques des premiers et rudes inventeurs, où on est allé chercher des hommes semblables parmi les sauvages et les barbares». En recourant à ces sujets, les poètes anglais ont su exprimer des passions fortes. Les tendances de la poésie anglaise contemporaine sont pour Stendhal un symptôme de ce que le XIXe siècle va chercher: «une peinture exacte et enflammée du cœur humain». Bien que – souligne Stendhal – la peinture de Michel-Ange ait toute une autre fonction expressive, liée à la religion de son temps, et que l'expression des passions humaines ne soit pas du tout son but, son style si terrible et sublime, si original et mâle, va cependant répondre à la «soif d'énergie» du XIXe siècle. L'exemple de Michel-Ange montre comment fonctionne le «flux et reflux» de la fortune critique d'un artiste.

Récapitulons les points essentiels du thème de la réception de l'œuvre d'art chez Stendhal: 1) la production artistique est et doit être l'expression «des vertus d'une société»;⁴⁷ liée à un contexte historique bien précis, elle s'adresse à un public qui relève du même milieu: c'est pourquoi Stendhal encourage ses contemporains à créer des œuvres qui plaisent à la société de son temps, et à abandonner l'idée d'imiter des modèles appartenant à d'autres époques; 2) la relation de l'artiste à son contexte est biunivoque: le contexte influence l'artiste, mais celui-ci peut en exprimer les «vertus» de façon tout à fait originale; 3) c'est cette originalité qui le rend immortel.

Ce dernier point demande encore quelques précisions. Stendhal critique vivement ceux qui imitent un style ou un artiste, et invite plutôt à être soi-même. Il y a des artistes qu'il n'aime pas trop, mais dont il reconnaît le droit à l'immortalité grâce à leur originalité: c'est le cas, comme on l'a déjà évoqué, de David qui avec son originalité coupa résolument les ponts avec le rococo.⁴⁸ Stendhal est bien conscient que la grandeur et le mérite d'un artiste dépassent le jugement personnel, mais aussi des changements de goût qui caractérisent l'Histoire. Et parfois, l'Histoire se venge contre ceux qui adressent aux grands génies du passé des critiques mal placées:

Un sculpteur français, M. Falconet, a fait un livre contre elle [la statue de Marc Aurèle], et en passant injurie Michel-Ange. Diderot promettait l'immortalité à M. Falconet, qui en faisait fi; il y a soixante ans de cela. Avez-vous jamais entendu parler de M. Falconet?⁴⁹



Le génie reste un génie même lorsque pendant des siècles il n'est pas reconnu comme un grand maître:

Quand la mort a fait commencer la postérité pour un grand homme, que lui importent ces alternatives d'un demi-siècle, pendant lesquelles tantôt il est à la mode, tantôt on ne le comprend pas? Le Dante, adoré aujourd'hui en Italie, passait pour un barbare ennuyeux il n'y a pas cinquante ans, et rien ne prouve qu'en 2000 il ne sera pas négligé de nouveau pendant un siècle ou deux.⁵⁰

Comment alors se repérer pour apprécier les maîtres appartenant à un âge, ou à un contexte tout à fait différent du nôtre? L'éducation de l'œil, comme l'a définie Hélène de Jacquelot⁵¹, est pour Stendhal la solution. Il sait parfaitement par exemple que non seulement chaque époque a ses habitudes perceptives qui varient au fil de siècles, mais aussi chaque peuple, chaque pays:

Un peintre malais, avec son coloris du plus beau cuivre, qui prétendrait à la sympathie de l'Européen, ne serait-il pas ridicule? Il ne pourrait plaire que comme singulier. On aimerait en lui les marques de génie, mais d'un génie qui ne peut toucher. Voilà les tableaux de Rubens, ou la musique d'Haendel à Naples. Ce n'est qu'après que la lente habitude aura ôté l'étonnement que la sympathie pourra naître. Les couleurs, la lumière, l'air, tout est différent en des climats si divers; et je ne trouve pas en Angleterre une seule tête qui rappelle les Madones de Jules Romain.⁵²

Pour apprécier ce qui n'appartient pas à notre milieu, il faut s'y habituer, et cela vaut aussi pour les techniques qui varient au fil des siècles. Stendhal est conscient par exemple qu'à son époque on n'est pas habitué à la technique de la fresque et qu'afin que les contemporains puissent arriver à apprécier celles de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine, il est nécessaire de se familiariser avec cette technique à travers la contemplation de fresques dont le style est plus accessible aux yeux du public du XIXe siècle:

Je ferais un volume de 200 pages si je cédaï à la tentation d'indiquer même en peu de mots les beautés de la Chapelle Sixtine. Qui sent ces choses-là aujourd'hui? Il faut d'abord que l'étranger accoutume ses yeux à voir la fresque, en allant étudier l'Aurore du Guide au Palais Rospigliosi...⁵³

Dans *l'Histoire de la peinture*, Beyle prévient le lecteur que pour arriver à apprécier les artistes du XVe siècle il faut d'abord connaître la peinture antérieure pour en comprendre les nouveautés. Mais la clé de la bonne appréciation des chefs-d'œuvre est la connaissance du contexte historique dans lequel ils ont été créés.

Pour bien comprendre la plupart des tableaux des grands maîtres, il faut se figurer l'atmosphère morale au milieu duquel vivaient Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, le Titien, le Corrège et tous les grands peintres qui ont paru avant l'école de Bologne. Eux-mêmes étaient imbus d'une foule de préjugés oubliés aujourd'hui, et qui régnaient avec force surtout chez les vieillards riches et dévots qui leur commandaient des tableaux... En suivant dans tous leurs détails les mœurs et les croyances du XIIIe et du XVIe siècle, on verrait le pourquoi de plusieurs choses ridicules que l'on remarque dans les tableaux des grands peintres. La religion chrétienne permettait alors toutes les passions, toutes les vengeances, et n'exigeait qu'une chose: c'est qu'on crût en elle.⁵⁴



Si Stendhal apprécie la Sixtine ce n'est pas seulement parce qu'il s'est habitué aux fresques, et parce que, connaissant la peinture antérieure, il peut apprécier toute l'originalité de Michel-Ange, mais aussi parce qu'il interprète sa peinture à la lumière des croyances religieuses du XVI^e siècle, parce qu'il reconnaît dans la Sixtine la création d'un «beau idéal catholique»: enfin parce qu'il s'aperçoit que dans ce chef-d'œuvre l'artiste se fait interprète de son temps. Selon la méthode stendhalienne, la connaissance du contexte, indispensable pour la compréhension d'un artiste, permet de relativiser tout jugement qui n'ait pas un fondement historique. L'obsession stendhalienne pour la mise en perspective temporelle vient de la conscience du profond décalage entre la société du XIX^e siècle et les précédentes, ce qui est une étape fondamentale de la modernité et de l'historicisme: c'est la prémisse nécessaire pour arriver à évaluer l'art du passé selon son contexte historique et donc à l'apprécier même s'il est éloigné des valeurs contemporaines. La postérité de l'œuvre d'art dépend donc en partie de la capacité du public futur de se plonger dans une autre époque, oubliant ses habitudes, et de reconnaître le fil indissoluble qui lie un artiste à la société de son temps.

¹ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

² Sur l'argument voir PH. JUNOD, *La perception esthétique comme variable historique*, dans PH. JUNOD, *Chemins de traverse. Essais sur l'Histoire des arts*, Infolio, Gollion, 2007, pp. 491-496.

³ A part Jauss, un autre auteur de référence fondamentale est H. G. GADAMER, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976. Voir aussi le numéro spécial de la revue *Histoire de l'art* (35-36, octobre 1996) consacré aux thématiques de l'histoire de la réception dans l'histoire de l'art.

⁴ Surtout P. ARBELET, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Paris, Calmann-Lévy, 1914.

⁵ V. DEL LITTO, 'Présentation, in Stendhal', *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Folio Gallimard, 1996, p. 22, dorénavant HPI.

⁶ D. WAKEFIELD, *Stendhal and the Arts*, Londres, Phaidon, 1973, pp. 1, 12-13.

⁷ E. FUBINI, 'Stendhal e la musica tra illuminismo e romanticismo', in *Stendhal e Milano*, Firenze, Olschki, 1982, II, pp. 627-637.

⁸ E. WILLIAMSON, 'Stendhal Administrateur et "artiste". De la rédaction administrative à la création littéraire', dans E. WILLIAMSON, (éd.), *Stendhal et la Hollande. Correspondance administrative inédite 1810-1812*, Institute of Romance Studies, University of London School of Advanced Studies, 1996, pp. XXXIX-LXI; E. WILLIAMSON, 'Stendhal sous l'Empire' dans STENDHAL, *Correspondance générale*, II, 1810-1816, par V. DEL LITTO, E. WILLIAMSON, J. HOUBERT, M.-E. SLATKINE, Paris, Champion, 1998, pp. IX-XIX.

⁹ E. WILLIAMSON, 'Stendhal Administrateur et "artiste"', p. XII.

¹⁰ D. GALLO, 'Arts et Lettres. Le regard de l'épistolier', dans M. REID, E. WILLIAMSON (éds.), *Lire la correspondance de Stendhal*, Paris, Champion, 2007, pp. 129-144, les citations sont aux pages 141 et 143.

¹¹ D. GALLO (Ed.), *Stendhal, historien de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012. Pour une synthèse de la fortune critique de Stendhal historien de l'art, voir D. GALLO, 'Introduction', in D. GALLO (éd.), *Stendhal, historien de l'art*, pp. 7-12.

¹² C.W. THOMPSON, *Explorations stendhaliennes. D' 'Armance' à la "Fraternité des Arts"*, Paris, Hermann, 2013, voir surtout le chapitre 'Sur la diffusion de l'*Histoire de la peinture en Italie*', pp. 301-312.

¹³ P. GRIENER, 'Stendhal historien de l'art 'inactuel' après l'Empire. L'Histoire de la peinture en Italie de 1817 et son contexte historiographique', in D. GALLO (éd.), *Stendhal, historien de l'art*, pp. 15-29, ici cité p. 19, voit aussi P. GRIENER, 'L'historien de l'art, le musée et son public. L'*Histoire de la peinture en Italie* (1817), de Stendhal, ou la crise des normes', *Retour d'y voir*, 6/7/8. 2013, pp. 393-405 où l'auteur reprend les mêmes propos du premier essai.

¹⁴ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Folio Gallimard, 1987, p. 163.

¹⁵ Sur la vision historique de Stendhal voir X. BOURDENET, 'Histoire de la peinture en Italie: logique de l'histoire?', *L'année stendhalienne*, n. 6, Paris, 2007, pp. 101-117; Y. ANSEL, *Stendhal, le temps et l'Histoire*, Tou-

- louse, 2000.
- ¹⁶HPI, p. 155.
- ¹⁷Ivi, p. 226.
- ¹⁸Ivi, p. 341.
- ¹⁹Voir M.-M. MUNCH, *Le pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature: du singulier au pluriel*, chapitre I, *L'émotion esthétique*, Centre de recherche littérature et spiritualité, Faculté des Lettres, Université de Metz.
- ²⁰L. NORCI CAGIANI DE AZEVEDO, 'Riducule? "Ce bavard de Winckelmann né dans mon fief"', *L'année Stendhal*, 3, 1999, pp. 157-174.
- ²¹D. GALLO, 'La leçon de l'antique', *L'année stendhalienne*, n. 6, Paris, 2007, pp. 9-24.
- ²²Voir E. POMMIER, 'Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire', dans E. POMMIER, *Winckelmann inventeur de l'Histoire de l'art*, Paris, Gallimard 2003, pp. 150-174; E. DECULTOT, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, Presse Universitaire de France, 2000.
- ²³E. POMMIER, *L'art de la Liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991; E. POMMIER, 'La Révolution et le destin des œuvres d'art', introduction à A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, 1796, Paris, 1989.
- ²⁴Voir A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations sur les Arts du dessin en France*, Paris, 1791, pp. 37-38.
- ²⁵HPI, p. 67.
- ²⁶Y. ANSEL, *Stendhal, le temps et l'Histoire*, p. 295 et suiv.
- ²⁷STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, 1823, préface.
- ²⁸STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Folio Gallimard, p. 84; sur l'originalité de Michel-Ange cfr. aussi STENDHAL, *Ecoles italiennes de peinture*, Paris, 1932, édition rédigée par H. MARTINEAU, I, p. 43.
- ²⁹HPI, p. 233
- ³⁰Ivi, p. 235.
- ³¹HPI, p. 162.
- ³²STENDHAL, *Ecoles italiennes de peinture*, Paris, Le Divan, 1932, I, p. 114.
- ³³HPI, p. 446.
- ³⁴HPI, p. 362.
- ³⁵HPI, p. 379.
- ³⁶Ivi, p. 476.
- ³⁷HPI, p. 478.
- ³⁸M. H. DUFF, 'Michelangelo and the Sublime in Romantic Art Criticism', *Journal of the history of ideas*, 1995, pp. 217-234; B. SAINT-GIRONS, 'Michel-Ange et Raphael: les enjeux d'une confrontation (1662-1824)', dans *Les fins de la peinture*, dir. par R. DEMORIS, Paris, 1990, pp. 173-196.
- ³⁹J. THUILLIER, 'Polémiques autour de Michel-Ange au XVIIe siècle', *Bulletin de la société d'étude du XVIIe siècle*, juillet-octobre, 1957, pp. 353-391.
- ⁴⁰Voir C. SAVETTIERI, *Tutto è disperazione in questo dipinto. Interpretazione del Déluge di Anne-Louis Girodet*, ETS, Pisa, 2017.
- ⁴¹STENDHAL, *Racine*, p. 51.
- ⁴²A.SARCHI, 'Quatremère de Quincy e Octavien Guasco: abozzo per una genesi dello *Jupiter olympien*', *Ricerca di storia dell'Arte*, n. 64, p.79-88; C. SAVETTIERI, 'L'art ne reproduisait pas seulement, mais il créait des Dieux: Quatremère de Quincy entre archéologie, histoire de l'art et approche anthropologique', dans *Histoire de l'Art et Anthropologie*, actes du Colloque International, Paris, 2009, <http://actesbranly.revues.org/363>.
- ⁴³HPI, p. 475, note.
- ⁴⁴Ivi, p. 41, note.
- ⁴⁵Ivi, p. 42, note.
- ⁴⁶HPI, p. 312, note.
- ⁴⁷HPI, p. 102.
- ⁴⁸Voir STENDHAL, *Salons*, éd. par S. GUÉGAN et M. REID, Paris, Gallimard, 2000, pp. 95, 156.
- ⁴⁹STENDHAL, *Promenades dans Rome*, p. 143.
- ⁵⁰STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, p. 163.
- ⁵¹H. DE JACQUELOT, 'Images stendhaliennes', *Letteratura e Arte*, n. 6, 2008, pp. 99-109.
- ⁵²HPI, p. 257.
- ⁵³A. CONSTANTIN / STENDHAL, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, éd. Etablie et présentée par SANDRA TERONI et HÉLÈNE DE JACQUELOT, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2013. Sur la collaboration entre Stendhal et le peintre Constantin voir H. DE JACQUELOT, 'Constantin, Stendhal, Viessesux une relation triangulaire (documents inédits)', *Revue internationale d'études stendhaliennes*, n. 9-10/2005/2006, 2007,



pp. 179-194; S. TERONI, 'Une écriture à quatre mains' dans A. CONSTANTIN / STENDHAL, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, pp. 13-38; H. DE JACQUELOT, 'Constantin, Stendhal et Raphaël', dans A. CONSTANTIN / STENDHAL, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, pp. 39-50.

⁵⁴STENDHAL, *Promenades dans Rome*, p. 57.



EKPHRASIS



GIUSEPPE PALAZZOLO

Eco a colori e in bianco e nero

The article analyzes the visual dimension within the narrative universe of Umberto Eco, also in the light of non-fiction oeuvre. The objects of the investigation are the function of 'seminal images' in the elaboration of novels, the reflection on the rhetorical mechanisms of hypotyposis and ekphrasis, the relationship between image and memory and in particular the role of iconographic inserts in two illustrated novels, *The mysterious flame of Queen Loana* and *The Prague Cemetery*. In this way it's pointed out the persistent presence of the Apocalypse theme, where the dynamic of vision and the mechanisms of revelation in post-modern age converge.

1. In principio era l'immagine

All'origine della scrittura di Umberto Eco c'è l'immagine. Lo ha rivelato lo stesso autore, in un preciso autocommento sulla preistoria della propria attitudine narrativa:

Ho iniziato a scrivere romanzi così. Prendevo un quaderno, e scrivevo un frontespizio. Il titolo era di tipo salgariano, perché quelle (insieme a Verne, a Bousсенard, a Jacolliot, alle annate 1911-1921 del *Giornale illustrato dei viaggi e delle avventure di terra e di mare*, scoperte in una cassa in cantina) erano le mie fonti. Quindi titoli come *Gli scorridori del Labrador* o *Lo sciabecco fantasma*. Poi scrivevo in basso il nome dell'editore, che era Tipografia Matenna (audace ircocervo composto da "matita + penna"). Quindi procedevo a collocare ogni dieci pagine una illustrazione, sul tipo di quelle di Della Valle o Amato per le edizioni di Salgari. La scelta dell'illustrazione determinava la storia che avrei poi dovuto costruire.¹

Di questa produzione giovanile – l'autore fissa l'età del proprio apprendistato da romanziere «tra gli otto e i quindici anni» – è sopravvissuta ai vari traslochi solo un'opera «di genere incerto», dal titolo *In nome del "Calendario"*, diario del mago Pirimpimpino che «descriveva (e disegnava) l'isola su cui regnava»: nell'archivio dello scrittore è nascosto dunque un quaderno dalle sottili righe orizzontali e dai grandi margini verticali viola in cui «il testo si alternava a disegni e il racconto (che non rispondeva alle regole di alcun genere) sfociava nell'enciclopedia – col senno di poi si vede come le audacie infantili possono determinare le debolezze dell'età adulta».² L'autore ammicca al lettore e retrocede agli anni della prima formazione la scoperta della funzione generativa affidata alle immagini. Costruisce così un'ipotesi genetica di lunga durata per la propria scrittura finzionale, che trova conferma nei romanzi.

I miei tre romanzi sono nati tutti da un'idea seminale che era poco più di una immagine: è quella che mi ha preso, e mi ha fatto venire il desiderio di andare avanti. *Il nome della rosa* è nato quando sono stato colpito dall'immagine dell'assassinio di un monaco in una biblioteca [...]. Forse partivo da alcune emozioni che avevo provato a sedici anni, durante un corso di esercizi spirituali in un monastero benedettino, dove

passteggiavo tra chiostri gotici e romanici e poi entravo in una biblioteca ombrosa dove, su un leggio, avevo trovato aperti gli *Acta Sanctorum* [...]. Ma si vede che sin da allora, mentre sfogliai quell'in-folio aperto verticalmente davanti a me, in un silenzio sovrano, tra lame di luce che entravano da vetrate opache quasi scanalate nelle pareti che terminavano in sestri acuti, avevo avuto un momento di inquietudine.³

Dopo aver messo a fuoco l'immagine iniziale, bisogna costruire attorno ad essa la storia, 'ammobiliare' un mondo: e così «il resto è nato a poco a poco, per dar senso a quell'immagine», insieme con la decisione di ambientare la narrazione nell'amato Medioevo, «leggendo, rivedendo delle immagini, riaprendo armadi dove si erano accumulate da venticinque anni le mie schede medievali, stese per tutt'altre ragioni».⁴

2. Il nome della rosa

La dimensione visuale non si limita al momento aurorale della scrittura, ma la accompagna costantemente, anche se nel primo romanzo rimane spesso confinata ai materiali preparatori e di supporto, ai diagrammi, alle mappe e ai ritratti dei personaggi che l'autore ha disegnato nel corso della stesura del libro. Come ha rivelato in un'intervista, tracciare le mappe dei luoghi era un modo «per prendere confidenza con l'ambiente che stavo immaginando. Avevo bisogno di sapere quanto ci avrebbero messo due personaggi per andare da un luogo a un altro. E questo definiva anche la durata dei dialoghi che non ero così certo di saper realizzare».⁵ Allo stesso modo la raffigurazione dei monaci dell'abbazia rispondeva al «bisogno di riconoscere i miei personaggi, mentre li facevo parlare o agire, altrimenti non avrei saputo cosa fargli dire».⁶

All'inizio della sua cronaca la voce narrante si prende carico di quest'attenzione per la fisionomia dei personaggi, palesandola attraverso la formula retorica della preterizione:⁷ «nelle pagine che seguono non vorrò indulgere a descrizioni di persone – se non quando l'espressione di un volto, o di un gesto, non appariranno come segni di un muto ma eloquente linguaggio – perché, come dice Boezio, nulla è più fugace della forma esteriore».⁸ Si tratta di una strategia testuale pienamente consapevole e perseguita con deliberato proposito, tanto che Eco scrive nelle *Postille*:

Adso è stato molto importante per me. Sin dall'inizio volevo raccontare tutta la storia (con i suoi misteri, i suoi eventi politici, le sue ambiguità) con la voce di qualcuno che passa attraverso gli avvenimenti, li registra tutti con la *fedeltà fotografica* di un adolescente, ma non li capisce (e non li capirà a fondo neppure da vecchio, tanto che poi sceglie una fuga nel nulla divino che non era quella che gli aveva insegnato il suo maestro). Far capire tutto attraverso le parole di qualcuno che non capisce nulla.⁹

La funzione del narratore diventa così la personale soluzione dell'autore al dilemma del postmoderno, e cioè, in estrema sintesi, il recupero dell'intreccio, e nello stesso tempo del godimento del testo, ma in una logica problematica e non consolatoria. Sul gioco



Umberto Eco, *Disegno preparatorio al Nome della rosa*, collezione privata; parte della documentazione pubblicata in U. ECO, A. GNOLI, 'Così ho dato il nome alla rosa', *La Domenica di Repubblica*, 9 luglio 2006, pp. 41-45



delle citazioni, sul *double coding* e sulla complessità delle articolazioni delle varie istanze enunciative molto è stato scritto e detto; è stata meno rilevata, mi sembra, la dimensione visuale della voce narrante e la sua corrispondenza con il compito, affidatogli dall'autore, di 'fotografare' la realtà senza comprenderla. Adso adempie diligentemente a questa funzione. Nell'episodio della fuga del cavallo Brunello, dove Guglielmo dà la prima prova della propria abilità di *detection*, il novizio viene ripreso bonariamente dal suo maestro per la sua incapacità di collegare i segni in un disegno coerente, di 'leggere' le immagini con cui la realtà si rivela: «è tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro. Alano delle Isole diceva che *omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum*».¹⁰

Ma è nelle pagine successive che il dispositivo diegetico è messo alla prova in un virtuosistico gioco di rimandi e di negoziazioni tra media e codici diversi. Si prenda in considerazione la lunga descrizione del portale della chiesa:

Abituati finalmente gli occhi alla penombra, di colpo il muto discorso della pietra istoriata, accessibile com'era immediatamente alla vista e alla fantasia di chiunque (perché *pictura est laicorum literatura*), folgorò il mio sguardo e mi immerse in una visione di cui ancor oggi a stento la mia lingua riesce a dire. / Vidi un trono posto nel cielo e uno assiso sul trono.¹¹

La descrizione continua per oltre quattro pagine, ed è un mirabile esempio di *ekphrasis*. I critici più attenti¹² hanno riconosciuto nel portale dell'abbazia di Moissac un possibile referente, ma tutto il brano si può considerare una riscrittura di *Apocalisse 4*. Nei suoi studi sul libro giovanneo Eco si è concentrato sul complesso rapporto tra parola e immagine, riconoscendovi il punto di confluenza tra la visualità della cultura greca e l'oralità della tradizione ebraica. Nelle *Noterelle su Beato*, un saggio incluso nella raccolta *Dall'albero al labirinto* (2007), ma rielaborazione di due interventi precedenti datati 1973 e 1996, Eco condensa le sue ricerche sulle 'traduzioni' visive dell'*Apocalisse* di Giovanni:

La cultura medievale trova difficoltà a tradurre in immagini i testi biblici perché essa nasce dalla cultura greca, che è eminentemente visuale. Ogni epifania del sacro, nella Grecia classica, si realizza sotto il segno della forma di immagine e – per ovvie ragioni – di immagine fissa [...]. Al contrario, la cultura ebraica era eminentemente orale. Nel *Timeo* platonico il Demiurgo crea l'universo avvalendosi di immagini geometriche, mentre nella Bibbia è attraverso un atto della parola che Dio crea il mondo. I greci vedevano i loro dei, Mosè di Dio *intende* solo la voce.¹³

Eco ricorda che le immagini dell'*Apocalisse* di Giovanni – e del modello sulle cui spalle si erge, *Ezechiele 1, 10* – scaturiscono da una visione, e quindi sono da intendersi, nel loro andamento onirico e impreciso, come la manifestazione di «evento *cinematografico*, in cui le immagini si dispongono in successione».¹⁴ *L'impasse* del Beato di Liébana, che commenta il testo interpretandolo in una teoria di immagini spazializzate e immobilizzate, viene superata dall'autore del *Nome della rosa* trasformando il narratore da osservatore che descrive le raffigurazioni del portale a protagonista di una visione.¹⁵ Si ripercorre a ritroso, così, la catena della tradizione delle varie trasfigurazioni mediali, per fare ritorno all'esperienza originaria dell'autore biblico. L'approccio visivo della descrizione, testimoniato da precisi segnali lessicali – la regolare scansione di «vidi... vidi... vidi...», anche in poliptoto («come visti in trasparenza») – si tramuta quasi impercettibilmente in un ap-prodo visionario. I riferimenti alla contingenza degli elementi fisici del portale si fanno



più radi, fino a sparire del tutto, mentre le immagini si animano, anche grazie al procedimento dell'elenco, e alla dimensione visiva si sovrappone quella uditiva:

Ma, mentre l'anima mia, rapita da quel concerto di bellezze terrene e di maestosi segnali soprannaturali, stava per esplodere in un cantico di gioia, l'occhio, accompagnando il ritmo proporzionato dei rosoni fioriti ai piedi dei vegliardi, cadde sulle figure che, intrecciate, facevano tutt'uno con il pilastro centrale che sosteneva il timpano [...]. E mentre ritraevo l'occhio affascinato da quella enigmatica polifonia di membra sante e lacerti infernali, vidi a lato del portale, [...] altre visioni orribili a vedersi [...]. E tramortito (quasi) da quella visione, incerto ormai se mi trovassi in un luogo amico o nella valle del giudizio finale, sbigottii, e a stento trattenni il pianto, e mi parve di udire (o udii davvero?) quella voce e vidi quelle visioni che avevano accompagnato la mia fanciullezza di novizio [...] e Colui che era assiso vibrò la sua falce e la terra fu mietuta. // Fu allora che compresi che d'altro non parlava la visione, se non di quanto stava avvenendo nell'abbazia [...]

Peculiare esperienza dell'incarnazione dello sguardo nel testo, l'ekphrasis si colloca al centro di un ampio dibattito e oggetto di una solida linea di ricerca della critica letteraria di cui Cometa ha fornito una tassonomia precisa, che raccoglie anche i contributi di Eco sul tema.¹⁶ L'esempio preso in esame condensa le tre modalità in cui si estrinseca il patto efrastico tra narratore e lettore, richiamando così semiotiche diverse in dipendenza dei differenti statuti di realtà implicati: dal grado zero della denotazione, mera didascalia di un'immagine reale, si passa ai procedimenti di dinamizzazione attraverso cui l'ekphrasis descrive le immagini come se si animassero davanti agli occhi, fino a proiettare lo spettatore – e il suo sguardo – al loro interno. Si giunge così al livello più sofisticato dell'ekphrasis, che Eco ha definito «descrizione con richiamo alle esperienze personali e culturali del destinatario» e «descrizione con richiamo ad esperienze percettive del destinatario» e che Cometa ha sintetizzato come «forme di integrazione», perché chiama in causa la capacità di integrare la descrizione – o la stessa visione – con l'ausilio dell'immaginazione, degli altri sensi (l'udito, in questo caso), o con il riferimento alle conoscenze artistiche e culturali dell'osservatore.

Non passi inosservata, inoltre, la funzione metanarrativa svolta dall'ekphrasis – «Fu allora che compresi che d'altro non parlava la visione, se non di quanto stava avvenendo nell'abbazia» – e che prefigura lo svolgimento del romanzo, illustrando una chiave per risolvere i delitti dell'abbazia. Il testo sembra obbedire alla lunga tradizione della modernità che, almeno da Schlegel in poi, concepisce il romanzo anche come teoria dello stesso, ma allo stesso tempo se ne prende gioco: l'immagine in cui la narrazione si rispecchia, infatti, si rivelerà fallace, l'Apocalisse non è lo schema che soggiace ai delitti dell'abbazia, come creduto inizialmente da Guglielmo. Anche se condurrà al colpevole, il disegno è errato: l'assassino, infatti, ha adeguato la propria trama delittuosa alle deduzioni investigative del detective, in modo da celare il vero movente. Si può notare, così, un'ulteriore analogia funzionale tra il libro di Giovanni e gli unici supporti iconici presenti nel romanzo, la mappa dell'abbazia in apertura del testo e quella dell'Edificio a p. 323. Anche la mappa dell'Edificio funziona in maniera simile: guida Guglielmo e Adso – e il lettore – all'interno della biblioteca ma poi si rivela inutile, perché i luoghi descritti vengono distrutti dall'incendio. È la lezione che Guglielmo, usando le parole di Wittgenstein, consegna ad Adso: «l'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso. Er muoz gelîchesame die Leiter abewerfen, sô Er an ir ufgestigen



ist...». ¹⁷ Nelle *Postille* Eco spiega che il labirinto della biblioteca è di tipo manieristico, cioè una struttura con molti vicoli ciechi e una sola uscita, mentre «il mondo in cui Guglielmo si accorge di vivere è già strutturato a rizoma: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato». ¹⁸ Naturalmente, per questo labirinto senza centro e senza periferia, in cui ogni strada può connettersi con ogni altra, manca la mappa. ¹⁹

3. *Il pendolo di Foucault*

Se l'immagine seminale da cui prende le mosse *Il nome della rosa* è poco più di un pretesto, seppur necessario per avviare un movimento della scrittura che, fedele all'originaria impronta visuale, potrebbe essere accostato all'allargamento di campo, invece nel caso dei due romanzi successivi la dinamica suggerita dalle immagini si traduce in un arduo montaggio. *Il pendolo di Foucault*, infatti, si sviluppa dall'accostamento di due immagini: il Pendolo, naturalmente, e la visione dell'autore che suona la tromba a un funerale di partigiani, «una storia vera» raccontata sempre «in situazioni di grande tenerezza». Nella ricostruzione dell'autore, lo sviluppo della trama non è altro che il filo narrativo che collega le due immagini: «il problema era solo: come si arriva dal pendolo alla tromba? La risposta a questa domanda mi ha preso otto anni, ed è il romanzo». ²⁰ Fin dall'apertura il romanzo denuncia una dimensione visiva – «Fu allora che vidi il Pendolo» – confermata da un apparato iconico funzionale a guidare il lettore attraverso la complessa elaborazione del Piano per il dominio del mondo. L'immagine dell'albero sefirotico, i mappamondi e le Rotule da Tritemio hanno il compito di potenziare l'impressione di veridicità della costruzione finzionale. Il ricorrere di due immagini simili, provenienti dalla stessa fonte, la *Clavis Steganographiae* di Tritemio (p. 110 e a p. 423) suggerisce una corrispondenza pendolare tra due momenti tipici del plot narrativo: l'iniziale elaborazione del Piano dei Templari da parte del colonello Ardenti e la decodifica del misterioso documento da parte di Lia. Si tratta due interpretazioni diametralmente opposte, la semiosi libera e farneticante dei 'diabolici' e la rigorosa ermeneutica della donna, improntata ai criteri della corretta filologia.

4. *L'isola del giorno prima*

Il romanzo successivo, *L'isola del giorno prima*, parrebbe marcare una battuta d'arresto all'interno del fertile commercio tra parola e immagine. Non contiene illustrazioni, e l'autore ha dichiarato di aver espressamente vietato agli editori stranieri di accludere al testo un disegno della nave, perché voleva «che il lettore si confondesse, e non riuscisse più a orientarsi nel piccolo labirinto di quella nave che riservava sempre nuove sorprese». ²¹ In realtà, fin dall'immagine seminale che sollecita la scrittura – un uomo su una nave che guarda un'isola – il romanzo trova nella visualità la sua cifra dominante. Gli elementi strutturanti questo dominio scopico possono essere semplicemente richiamati, rinviando ad altre indagini ²² il compito di approfondire questa fertile pista ermeneutica: l'ambientazione secentista, in primo luogo, è la scena ideale per questo visibile parlare; il protagonista, poi, afflitto da una malattia agli occhi, si interroga sulla consistenza della propria percezione visiva, e sul suo essere oggetto scopico da parte del suo doppio, Ferrante; quindi giocano un ruolo significativo gli specchi e le protesi della vista, come

gli occhiali messi a disposizione da padre Caspar, la «Persona Vitrea», cioè la maschera subacquea, grazie alla quale Roberto può vedere in un elemento che non gli appartiene, disciplinando l'intero corpo in funzione della vista, e infine il cannocchiale, emblema di un'epoca, e la lente d'ingrandimento. È sottoposta al regime del visuale anche la formazione del protagonista, dalla scoperta del teatro della memoria e delle mnemotecniche fino alla rivelazione della potenza conoscitiva della metafora grazie alla lezione di padre Emanuele (Tesauro) e del suo *Cannocchiale aristotelico*: «Ecco figliolo: se tu avessi detto semplicemente che i prati sono ameni altro non avresti fatto che rappresentarmene il verdeggiare – di cui già so – ma se tu dici che i Prati ridono mi farai vedere la terra come un Uomo Animato [...]. E questo è ufficio della Figura eccelsa fra tutte, la Metafora». ²³ A suggello e conferma dei dispositivi retorici messi in atto in connessione con la dimensione visuale – il ritratto, la descrizione topografica («quale amante prudente si sentiva egli, che aveva affidato il corpo amato agli archi dei seni e dei golfi, i capelli al fluire delle correnti per i meandri degli arcipelaghi», p. 122) – l'autore ha confessato, in margine a un convegno dedicato alla sua opera, che

l'idea chiave del romanzo è nata [...] dalla proposta di realizzare una grande ipotiposi. [...] Aggiungo ancora una nota a piè di pagina: tra le varie forme di ipotiposi ho praticato moltissimo l'e/frasi. Tutta la descrizione di Casale, ad esempio, non è che lo scanning minuzioso di una stampa dell'assedio di Casale che avevo trovato a Torino [...]. Chi vuole divertirsi, può trovare nel romanzo almeno tre de la Tour, un Philippe de Champaigne, un Vermeer, e via dicendo. E in fondo anche l'e/frasi è una forma di ipotiposi, è un'ipotiposi aiutata o assistita, dato che non si fa altro che raccontare quello che si vede. ²⁴

5. Baudolino

Il lettore che volesse avere davanti agli occhi le immagini con cui dialogano le parole di *Baudolino*, il romanzo con cui Eco torna al Medioevo, dovrebbe aprire le ricche pagine illustrate della *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*. Troverebbe così non solo la storia della lettera del Prete Gianni, il falso documento attorno a cui si costruisce la narrazione romanzesca, ²⁵ ma anche le illustrazioni di blemmi, sciapodi e monocoli, che compaiono nella seconda parte del romanzo, nonché la comparazione tra le raffigurazioni di un unicorno e di un rinoceronte. Ragionando sulla testimonianza di Marco Polo, Eco mette in luce la frizione generata tra le immagini suggerite dalla tradizione letteraria e la realtà dell'ungulato che il viaggiatore ha di fronte. ²⁶

E la lettura parallela potrebbe continuare mettendo a confronto il gustoso capitolo 11 del romanzo – *Baudolino costruisce un palazzo al Prete Giovanni* – e il capitolo 2 del volume illustrato dedicato alle *Terre della Bibbia*. Nel tentativo di immaginare la residenza del Prete Gianni, Baudolino e compagni si basano sul modello del Primo Tempio di Gerusalemme, fatto edificare da re Salomone. Il problema si pone

Maestro di Boucicault, *Livre des Merveilles*, Ms. Fr. 2810 ri-prodotto alle pp. 110-111 della *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*





quando si mettono a confronto la descrizione presente nel *Libro dei Re* e la visione di *Ezechiele*: sono destinati all'insuccesso tutti gli esperimenti, come quelli effettuati da Riccardo di San Vittore, di ricostruire l'edificio basandosi sulle misure presenti nel testo sacro. Interviene l'ebreo Salomon a ricordare l'origine orale delle visioni profetiche:

Voi cristiani non capite che il testo sacro nasce da una Voce. Il Signore, *ha-qadosh barúch hú*, che il Santo sia sempre benedetto, quando parla ai suoi profeti fa udire loro dei suoni, non mostra delle figure, come accade voi con le vostre pagine miniate. La voce certamente suscita immagini nel cuore del profeta, ma queste immagini non sono immobili, si liquefanno, cambiano forma a seconda della melodia di quella voce, e se volete ridurre a immagini le parole del Signore, che sia sempre il Santo benedetto, voi congelate quella voce, come se fosse acqua fresca che diventa ghiaccio, e non disseta più, ma addormenta le membra nel gelo della morte [...]. La visione è simile ai sogni, dove le cose si trasformano l'una nell'altra, non alle immagini delle vostre chiese, dove le cose rimangono sempre uguali a se stesse.²⁷

La necessità di una interpretazione letterale di Ezechiele – commenta Eco nella *Storia delle terre e dei luoghi leggendari* – nasceva dal principio esegetico – ricavato da Agostino – che riconosceva nelle espressioni scritturali troppo minuziose, come numeri o misure, un senso allegorico. Dovevano quindi essere considerate come un fatto, cioè delle indicazioni reali, anche se le ricostruzioni tentate crollavano miseramente.

Altri commentatori si erano rassegnati a parlare del Tempio solo in riferimento ai suoi significati mistici, e lì potevano sbizzarrirsi senza dover fare i conti con progetti architettonici realizzabili. Oppure si poteva dare libero sfogo alla fantasia, come facevano certi miniatori medievali che lo vedevano come una cattedrale gotica.²⁸

6. La misteriosa fiamma della regina Loana

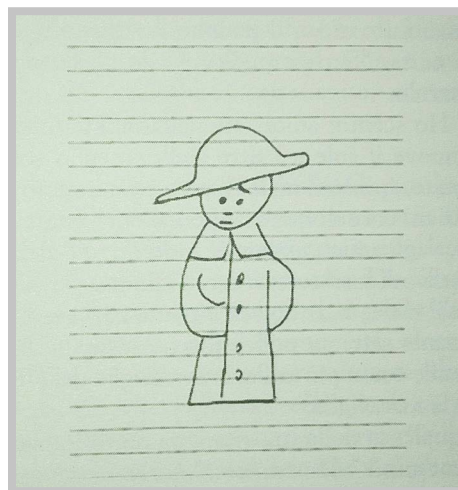
Leggere un libro mentre si hanno davanti agli occhi le immagini di un altro volume: è un'operazione simile a quella compiuta dal giovane Giambattista Bodoni, detto Yambo, il protagonista della *Misteriosa fiamma della regina Loana*. Per tentare di riappropriarsi della memoria 'autobiografica' perduta, fornito solo della memoria 'semantica', Yambo ritorna nella casa di campagna dove ritrova i libri e i giornalini letti da ragazzo, i quaderni di scuola, i dischi ascoltati durante il periodo della propria formazione, e tra *L'Isola del tesoro* e i romanzi di Salgari scopre anche le avventure di Sherlock Holmes nella raccolta dello *Strand Magazine*. Dal momento che da ragazzo non conosceva l'inglese, Yambo congettura di aver letto le traduzioni italiane; «però la massima parte delle edizioni italiane non erano illustrate, quindi forse leggevo in italiano e andavo poi a cercarmi le figure corrispondenti sullo *Strand*».²⁹

La misteriosa fiamma della regina Loana dichiara la propria natura di romanzo illustrato fin dal sottotitolo in copertina. Come ulteriore conferma compare nella prima pagina un riferimento a *Bruges-la-Morte* di George Rodenbach, primo esemplare di fototesto, in cui foto e testo sono nate insieme, dalla concorde volontà dell'autore. Il protagonista si muove nella nebbia dell'oblio, «non ricorda immagini, né odori né sapori», ma «solo parole».³⁰ Riconosce opere d'arte e personaggi famosi, ma non i genitori ritratti in foto; risponde alla richiesta di disegnare Napoleone tracciando un disegno dove sono condensati i segni caratteristici del generale francese, dal tricorno alla mano nel panciotto.

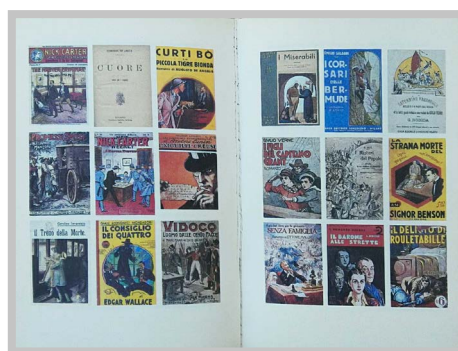
«Non male [...] ha disegnato il suo schema mentale di Napoleone», commenta Gratarolo, il medico che ha in cura lo smemorato protagonista, richiamando l'espressione usata dal semiologo nel suo *La struttura assente* per indicare l'influenza esercitata dai codici iconici nella rappresentazione della realtà. È solo un accenno alla presenza della questione dell'iconismo³¹ nel romanzo, che nei saggi viene ampiamente sviluppata, e che conferma la costante tendenza a usare i romanzi per 'mostrare' le teorie filosofiche dell'autore.³²

Per recuperare le immagini e i suoni della propria vita precedente, Yambo si rifugia nella propria casa di campagna, tra le Langhe e il Monferrato, scrigno della propria infanzia. A questo punto – è la seconda parte, intitolata *Una memoria di carta* – la narrazione si intesse delle illustrazioni di giornali, oggetti, fotografie, ma anche dei fumetti di Flash Gordon e di quelli che raccontano della misteriosa fiamma della regina Loana. Scorrono davanti agli occhi del lettore le immagini che destano i ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza del protagonista. Le strategie di impaginazione sono sostanzialmente due. Le immagini, prive di didascalie, intarsiano il testo nel punto in cui la scrittura evoca l'oggetto: appaiono così, in capo, al centro, ma più spesso alla fine della pagina, le riproduzioni della copertina aperta della Filotea di Giuseppe Riva, le illustrazioni dai romanzi di Verne, de *Il capitano Satana* di Jacolliot, le vignette dei fumetti, le pagine dell'abecedario, i manifesti della propaganda bellica, ma anche raffigurazioni di oggetti come il barattolo del Cacao Talmone o la scatola dell'Effervescente Brioschi. Un'altra scelta è quelle di riservare alle riproduzioni simmetricamente disposte un'intera pagina – e in alcuni casi anche due – realizzando così graficamente la strategia retorica dell'elenco coerente: la tavola dei supplizi dal *Nuovissimo Melzi*, le bustine e gli astucci di sigarette, i calendarietti da barbiere, le copertine di volumi vari (da Nick Carter ai *Promessi Sposi* illustrati da Tancredi Scarpelli, dai Gialli Mondadori ai *Misteri del Popolo* di Eugène Sue), le prime pagine del *Giornale Illustrato dei Viaggi*, le copertine della *Biblioteca dei miei Ragazzi* di Salani, i fumetti. Un'ulteriore variante di questa composizione grafica è la trascrizione dei testi delle canzoni dell'epoca in calce alla riproduzione delle copertine dei dischi su uno sfondo azzurrino.

In questa seconda parte le strategie adottate convergono verso una stretta sinergia tra parola e immagine tesa a confermare – attraverso il duplice, intermediale rimando al referente concreto – la veridicità dell'operazione di recupero memoriale. La voce narrante del *Nome della rosa* – Adso che registra gli avvenimenti con «fedeltà fotografica di un adolescente» senza comprenderli – viene rovesciata nella prospettiva di Yambo, che rivolge al passato il proprio sguardo colmo di storia ma privo di memoria. Eco combatte l'angoscia dell'influenza di Proust³³ ribaltando la tecnica della *mémoire involontaire*: si concentra sull'esterno, sugli oggetti, riprendendoli in mano con lo scrupolo e il metodo dell'archivista. I



disegno dell'autore, da *La misteriosa fiamma della regina Loana*, p. 26



montaggio d'autore di varie copertine, da *La misteriosa fiamma della regina Loana*, pp. 130-131

reperiti del passato vengono riattivati per guadagnare così una carica simbolica e sottrarsi alla sterile serialità e alla dinamica consumistica di ciclica creazione e distruzione, trasformandosi da 'oggetti' a 'cose'.³⁴ Nell'orizzonte della funzione mitopoietica dello sguardo feticista indagata da Fusillo,³⁵ l'illustrazione si configura come la membrana posta tra la superficie sfavillante degli oggetti, che la letteratura postmoderna e la Pop art espongono nella loro infinita riproducibilità, e l'abisso memoriale degli oggetti desueti.

Il rapporto di mutua implicazione tra parole e immagini prova a superare così la crisi di referenzialità verificatasi nel postmoderno. Nello spazio dell'iconotesto i segni iconici e verbali non si sommano, ma moltiplicano la propria valenza allegorica, diventando indizi che rimandano a una presenza invisibile e continuamente allusa.³⁶

Attraverso il filo della narrazione faticosamente ritesuto attorno, le immagini diventano ancelle di un processo aggregativo che cerca di tenere insieme non solo un individuo, ma la dimensione autobiografica di un'intera generazione. Eco ha ripetutamente affermato questa dimensione collettiva del romanzo, sottraendo il più possibile alla vicenda narrata il suo carattere esclusivamente autobiografico.³⁷

Un'unica foto, infatti, pare rimandare direttamente alla biografia dell'autore: collocata quasi a conclusione della seconda parte è preceduta da un'ampia descrizione, quasi una didascalia:

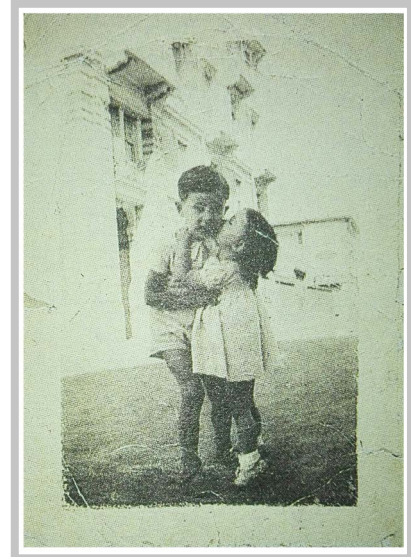


Foto da collezione privata dell'autore, da *La misteriosa fiamma della regina Loana*, p. 273

Una sola foto mi ha veramente commosso: era un'istantanea ingrandita, lo si vedeva dalla sfocatura, e rappresentava un bambino che si chinava un poco imbarazzato mentre una fanciullina più piccola si alzava su un paio di scarpine bianche, gli metteva le braccia al collo e lo baciava sulla guancia. Così la mamma o il papà ci avevano sorpresi, mentre Ada spontaneamente, stanca di stare in posa, mi gratificava di sororale affetto.

Sapevo che quello ero io e quella era lei, non potevo non intenerirmi a quella vista, ma era come se lo avessi visto in un film, e mi intenerissi da estraneo, di fronte a una rappresentazione artistica dell'amore fraterno. Come commuoversi di fronte all'Angelus di Millet, al *Bacio* dell'Hayez o a *Ofelia* che galleggia preraffaellita su una coltre di giunchiglie, ninfee e asfodeli.

Nel commento successivo si fa spazio il sospetto che tra la parola e l'immagine possa svilupparsi una contesa intorno alla questione della memoria:

Erano asfodeli? Che ne so, ancora una volta è la parola che manifesta il suo potere, non l'immagine. La gente racconta che abbiamo due emisferi nel cervello, il sinistro che presiede ai rapporti razionali e al linguaggio verbale, il destro che si occupa delle emozioni e dell'universo visivo. Forse mi si era paralizzato l'emisfero destro. Eppure no, perché eccomi a morire di consunzione nella ricerca di qualche cosa, e la ricerca è una passione, non un piatto che si mangia freddo come la vendetta.³⁸

Michele Cometa, chiamando in causa quest'immagine del romanzo all'interno della



sua analisi del fototesto, invita a riflettere sulla centralità del tema della 'sfocatura' nella valutazione delle memorie familiari, e quindi sul conflitto che si viene a consumare tra scrittura e fotografia attorno alla questione dell'elaborazione post-traumatica della memoria.³⁹

Nella terza e ultima parte, Οἱ νόστοι, il protagonista recupera la propria memoria personale in seguito a un secondo ictus, rievoca gli avvenimenti drammatici della Resistenza e riesce a mettere a fuoco l'evento che ha segnato il proprio ingresso nell'età adulta: la discesa nel Vallone coperto dalla nebbia come guida di un gruppo di cosacchi che voleva unirsi ai partigiani, l'uccisione – compiuta da Gragnola, maestro di un'etica anarchica imbevuta di gnosticismo – dei due prigionieri tedeschi, e infine la morte dello stesso Gragnola per mano dei fascisti delle Brigate Nere. La sezione, intessuta di commosse risonanze fenogliane, si apre con un richiamo alla riflessione echiana sull'ipotiposi: «è come essere in treno e vedere approssimarsi segnali nel buio e poi dal buio vederli inghiottiti, e svanire».⁴⁰ Il riferimento è a un poemetto di Blaise Cendrars, *Prose du Transsiberien* (1913), e in particolari a due versi – «Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons / Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie» – che sono molto cari all'autore fin dai tempi del saggio *Il modo di formare come impegno sulla realtà*,⁴¹ in cui li cita in risposta a Elemire Zolla e al suo *Eclissi dell'intellettuale*. *Les sémaphores sous la pluie* è poi il medesimo titolo per due saggi diversi⁴² che analizzano la complessa fenomenologia dell'ipotiposi e la possibilità di rappresentare lo spazio con le parole. Mentre nel 1962 Eco difendeva i versi di Cendrars dall'accusa di essere «un tragico esempio di gusto macabro» che usa un veicolo «orridamente tecnologico» per una metafora amorosa, agli inizi degli Anni Zero si chiede se «chi è nato nell'epoca dei treni rapidi coi finestrini ermeticamente chiusi» possa ancora apprezzare con l'adeguata intensità quei versi.

Come si reagisce a un'ipotiposi che sollecita il ricordo di qualcosa che non si è mai visto? Direi, facendo finta di averlo visto, e proprio in base agli elementi che l'espressione ipotipotica ci provvede. I due versi appaiono in un contesto in cui si parla di un treno che va, per giorni e giorni e per pianure sterminate, i semafori (nominati) in qualche modo ci rinviano a occhi che scintillano nel buio, e l'accento agli orizzonti ce li fa immaginare perduti in una lontananza che il moto del treno non può che ingrandire, momento per momento... D'altra parte anche chi conosca solo i rapidi di oggi, ha scorto dal finestrino luci che si scomparivano nella notte. Ed ecco che l'esperienza da ricordare tentativamente si profila: l'ipotiposi può anche *creare* il ricordo di cui necessita per potersi realizzare.⁴³

A conclusione della sua analisi sulla capacità della parola di mostrare ciò che non è verbale, Eco riconosce nelle varie tecniche dell'ipotiposi la comune necessità che il lettore collabori alla sua realizzazione, poiché si tratta di un «un fenomeno semantico-pragmatico, esempio principe di cooperazione interpretativa».⁴⁴ E chiama in causa ancora una volta il quarto capitolo dell'*Apocalisse* come esempio di ipotiposi 'mancata', non per l'insufficienza dell'autore, ma per l'incapacità dei lettori a collaborare per attivare l'immagine descritta. Lo prova la già citata difficoltà sperimentata dai miniatori mozarabici nell'illustrare il testo e nel rappresentarne il movimento originario.

L'ultimo capitolo della *Misteriosa fiamma della regina Loana* tenta di declinare nuovamente il motivo dell'*Apocalisse* in un orizzonte postmoderno. Lo fa mettendo in campo contemporaneamente le due strategie della 'distruzione' e della 'persistenza' del senso

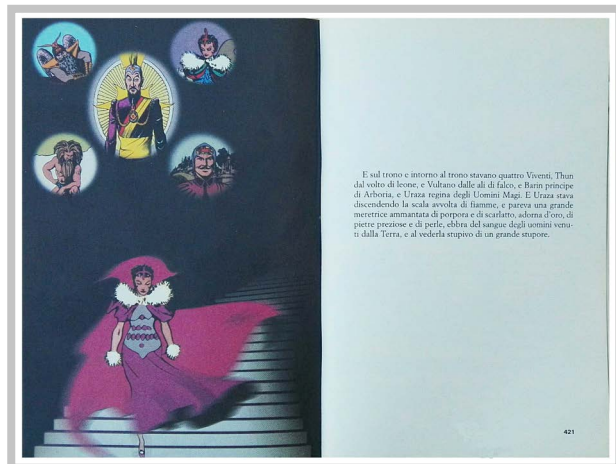
originario di rivelazione individuate da Mirko Lino come modalità operanti nel gran bacino del postmoderno.⁴⁵ Gli elementi del testo biblico vengono scomposti, citati, rovesciati. Assiso sul trono è infatti Ming, signore di Mongo, mentre i quattro Viventi che stanno «sul trono e intorno al trono» sono «Thun dal volto di leone, e Vultano dalle ali di falco, e Barin principe di Arboria, e Uraza regina degli Uomini Magi».⁴⁶

L'illustrazione – che occupa sempre un'intera pagina a fianco della narrazione – è una 'traduzione' cioè «la materializzazione visiva di quanto un testo verbale dava ad immaginare».⁴⁷ Colora la visione come un fumetto, perché i fumetti coloravano l'immaginario di Yambo adolescente nel cui sguardo il narratore tenta disperatamente di riconoscersi.⁴⁸ Dietro la calcolata regia dell'autore la sinergia dell'apparato iconico e di quello verbale potenzia la fastosa fantasmagoria in technicolor dei personaggi che scendono dalla bianca scalinata del liceo, ma nello stesso tempo rivela una scarsa fiducia nell'ipotiposi, nella capacità ostensiva della parola oppure nella disponibilità a collaborare del lettore.

Eppure, all'interno di questo riuso dei moduli apocalittici secondo procedimenti ludici e parodici, il dispositivo conserva l'originale funzione rivelatrice. L'Apocalisse è l'attesa di un'immagine, quella del volto di Lila, l'amore perduto del protagonista, che alla fine non si mostra. La fine dei tempi, del *chronos*, è la rivelazione del *kairòs*, del 'tempo opportuno': «dovrò cogliere l'Occasione»,⁴⁹ dice il narratore, prima che un leggero *fumifugium* veli l'entrata della scalinata e il sole si oscuri, sottraendo per sempre allo sguardo il volto agognato, l'*Ersatz* di una ricerca di senso⁵⁰ mai appagata, l'immagine che non può essere detta né raffigurata.

7. Il cimitero di Praga

Dopo la saturazione dei colori della *Misteriosa fiamma della regina Loana*, l'indagine sulla dimensione visuale nell'opera narrativa di Eco si può concludere sul bianco e nero delle illustrazioni del *Cimitero di Praga*. Il sesto romanzo ruota attorno al tema della falsificazione e presenta una complessa tessitura di voci narranti – il notaio e falsario Simone Simonini, il misterioso abate Dalla Piccola, nonché il Narratore anonimo eterodiegetico – identificate attraverso l'uso di tre diversi caratteri tipografici. Il ricco corredo iconografico, composto da incisioni provenienti dalla letteratura popolare ottocentesca, in massima parte appartenenti alla biblioteca dell'autore, non ha uno scopo meramente esornativo, ma svolge una funzione ancipite. Da una parte continua e completa l'opera di falsificazione del protagonista con le stesse modalità operative: come infatti Simonini imbastisce i suoi falsi copiando testi già esistenti, mescolando plagi e riscritture provenienti da generi diversi, allo stesso modo l'autore correda la narrazione con illustrazioni che, attraverso didascalie richiamanti lacerti del testo, sembrano creazioni originali mentre sono prelievi da giornali e romanzi dell'epoca.⁵¹ In secondo luogo la presenza delle illustrazioni



Elaborazione d'autore da Alex Raymond, *Flash Gordon*, da *La misteriosa fiamma della regina Loana*, pp. 420-421



– e la loro origine remota – rassicura il lettore e lo predispone a leggere la storia come se fosse un *feuilleton*. In maniera abbastanza palese, il romanzo dialoga con il modello manzoniano, ma lo fa anche alla luce della riflessione echiana sulla letteratura d'appendice e dell'idea che il romanzo popolare abbia fornito l'archetipo letterario alla sindrome del complotto.⁵² L'apparato iconico, insieme con il teatro catottrico delle voci narranti, contribuisce a svelare, con gli stessi strumenti della finzione narrativa, la falsificazione⁵³ tragicamente reale di quei testi che hanno generato il triste parto dei *Protocolli dei Savi di Sion*. E seguendo la lezione manzoniana del *Discorso sul romanzo storico*, provvede a distinguere, nelle *Inutili precisazioni erudite* poste in conclusione, l'unico personaggio d'invenzione, Simone Simonini, da tutti gli altri personaggi storici, che «sono realmente esistiti e hanno fatto e detto le cose che fanno e dicono in questo romanzo».⁵⁴ Sulla soglia del testo compare l'ultima illustrazione, la copertina della prima edizione dei *Protocolli degli Anziani di Sion*, contenuta nel volume *Il grandioso nell'infimo* di Sergej Nilus. Di fronte al dilemma sulla rappresentabilità della Shoah⁵⁵ l'autore sceglie il percorso dell'archeologia, lasciando Auschwitz sullo sfondo, *punctum* inquietante e dolente di un'apocalisse per la quale non ci sono immagini né parole.

¹ U. ECO, *Come scrivo*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2013 [2002], pp. 325-326.

² Ivi, p. 326.

³ Ivi, pp. 330-331.

⁴ Ivi, pp. 331-332.

⁵ U. ECO, A. GNOLI, 'Così ho dato il nome alla rosa', *La Domenica di Repubblica*, 9 luglio 2006, pp. 41-45: 42.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A proposito di questa strategia retorica, l'autore chiarisce nelle *Postille* come l'abbia usata per evitare il rischio del salgarismo: «lo stile narrativo di Adso è fondato su quella figura di pensiero che si chiama preterizione [...]. Si dice di non voler parlare di qualcosa che tutti conoscono benissimo, e nel dirlo si parla di quella cosa. Questo è un poco il modo in cui Adso accenna a persone ed eventi come ben noti, e tuttavia ne parla». (U. ECO, *Postille al Nome della rosa*, ora in ID., *Il nome della rosa* [1980], Milano, Bompiani, 1983, p. 519).

⁸ U. ECO, *Il nome della rosa*, p. 22

⁹ U. ECO, *Postille al Nome della rosa*, p. 518. Corsivi miei.

¹⁰ U. ECO, *Il nome della rosa*, p. 31

¹¹ Ivi, pp. 48-49.

¹² Suggestisce il riferimento Costantino Marno nelle sue note a U. ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani per la scuola, 1990, p. 511.

¹³ U. ECO, *Noterelle su Beato*, in ID., *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 240-242. Corsivi dell'autore. Il testo è corredata da tre illustrazioni in bianco e nero che riproducono le miniature del Beato di Ferdinando e Sancha di Madrid, del Beato di San Millán e del Beato di San Severo.

¹⁴ U. ECO, *Noterelle su Beato*, p. 243.

¹⁵ Mario Andreose ha rivelato che il commento all'Apocalisse di Beato è proprio l'antefatto che introduce alla stesura del romanzo e alla sua originaria destinazione per i tipi di Franco Maria Ricci: «L'idea di *Il nome della rosa* arriva da lì, era naturale per lui pensare di farne una cosa di nicchia, magari nella collana che Borges dirigeva per Fmr.» (S. CHIAPPONI, 'Nel nome di Eco', *la Repubblica*, 1 novembre 2017).

¹⁶ Si rimanda a M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, in particolare al cap. 'Descrizioni', pp. 11-166; per Eco si rinvia a *Les sémaphores sous la pluie*, in ID., *Sulla letteratura*, pp. 191-214, che sarà analizzato più avanti. Si concentrano sugli aspetti più strettamente linguistici del tema C. SEGRE, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003 e P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

¹⁷ U. ECO, *Il nome della rosa*, p. 495.



- ¹⁸U. ECO, *Postille al Nome della rosa*, p. 525.
- ¹⁹Sulla presenza del tema del labirinto nel romanzo di Eco si sono concentrati numerosi studi, anche recenti: lo hanno affrontato, con risultati e approcci in parte differenti, F. FORCHETTI, *Il segno e la rosa*, Roma, Castelvechi, 2005, in particolare pp. 21-70; M. TRAINITO, *Umberto Eco: Odissea nella biblioteca di Babele*, Padova, Il Prato, 2011, pp. 73-100. Mette a confronto lo schema della biblioteca e la mappa del complesso abbaziale, ricavandone sottili allegorie, G. VERRI, 'Annotazioni sulla voce narrante e sulle illustrazioni del *Nome della rosa* di Umberto Eco', *Critica letteraria*, XXXIX, 152, 2011, pp. 579-587.
- ²⁰U. ECO, *Come scrivo*, p. 333
- ²¹Ivi, p. 339.
- ²²È un'accurata ricognizione sul tema il contributo di S. STEFANELLI, 'L'immagine verbale nel romanzo *L'isola del giorno prima*', in F. MUSARRA ET ALII (a cura di), *Eco in fabula. Umberto Eco nelle scienze umane*. Atti del Convegno internazionale (Lovanio, 24-27 febbraio 1999), Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 407-424.
- ²³U. ECO, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 84-85.
- ²⁴U. ECO, *Reazioni*, in F. MUSARRA ET ALII (a cura di), *Eco in fabula*, pp. 438-439. In un altro intervento, Eco segnala esplicitamente un esempio di ekphrasis occulta di ritratti di Georges De La Tour presenti nel romanzo: «Roberto ora vedeva Ferrante seduto nel buio davanti allo specchio che, per chi vi stava a lato, rifletteva solo la candela posta di fronte. A contemplare due luminelli, l'uno scimmia dell'altro, l'occhio si fissa, la mente ne è infatuata, sorgono visioni. Spostando di poco il capo Ferrante vedeva Lilia, il viso di cera vergine, così madido di luce da assorbire ogni altro raggio, e da lasciarle fluire i capelli biondi come una massa scura raccolta a fuso dietro le spalle, il petto appena visibile sotto una leggera veste a mezzo scollo... » (*U. Eco, Les sémaphores sous la pluie*, <http://www.golemindispensabile.it/index.php?_idno=7450> [accessed 29 september 2009]).
- ²⁵Per la stessa ammissione dell'autore, la lettera riesce a far «“quagliare” una serie di ricordi ed esperienze di lettura. Nel 1960 avevo curato per Bompiani l'edizione italiana (*Le terre leggendarie*) di Lands Beyond di Ley e Sprague Du Camp. C'era naturalmente il capitolo sul Regno del Prete Gianni e un altro sulle tribù disperse di Israele. In copertina era stato messo (da una incisione credo quattrocentesca, con finta colorazione *au pochoir*) uno sciapode. Anni dopo avevo comperato una mappa a colori da un Ortelius smembrato, quella che rappresenta appunto le terre del Prete Gianni, e me l'ero appesa nello studio» (U. Eco, *Come scrivo*, pp. 342-343). Si tratta dell'illustrazione riprodotta a p. 133 della *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani, 2013. Il volume completa la rassegna dei libri illustrati curati da Eco, che comincia con il dittico *Storia della bellezza* (2004) e *Storia della bruttezza* (2007), e continua con la *Vertigine della lista* (2009).
- ²⁶«Polo sapeva che secondo la leggenda l'unicorno è una bestia, ovviamente con un lungo corno sulla fronte, bianca e gentile, e che è attratto dalle vergini [...]. Poteva Marco Polo non cercare unicorni? Li cerca, e li trova, perché è indotto a guardare le cose con gli occhi della tradizione. Ma una volta che ha guardato, e visto, in base alla cultura passata, ecco che si mette a riflettere da testimone veritiero, che sa criticare gli stereotipi dell'esotismo [...]. Quelli che lui aveva visto erano dei rinoceronti, e così confessa che gli unicorni hanno “pelo di bufali e piedi come leonfanti”, il loro corno è nero e grosso, la lingua è spinosa, la testa è quella di un cinghiale» (cfr. U. Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, pp. 109-112).
- ²⁷U. Eco, *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 131-132.
- ²⁸U. Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, p. 50.
- ²⁹U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2004, p. 151.
- ³⁰Ivi, p. 29.
- ³¹Eco ha partecipato al dibattito sull'iconismo con una posizione intermedia tra i sostenitori del naturalismo del segno iconico e quanti lo consideravano come un elemento caratterizzato da un'identità fortemente convenzionalizzata. Nella *Struttura assente* (1968), infatti, l'autore è convinto dell'esistenza di un rapporto di reciproca influenza tra modelli culturali ed esperienze percettive, tale che il segno iconico si possa considerare contemporaneamente motivato e convenzionale. La natura ibrida e dalla varia categorizzazione del segno iconico viene messa a fuoco, in una direzione profondamente coerente seppur articolata al suo interno, nelle opere successive, dal *Trattato di semiotica generale* (1975) fino a *Kant e l'ornitorinco* (1997), dove, oltre a precisare il modello di 'tipo cognitivo' e il rapporto di similitudine stabilito tra la rappresentazione e l'oggetto concreto, riflette analiticamente sulle modalità percettive. Una precisa e chiara sintesi di questo percorso è fornita da P. POLIDORO, *Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo*, Roma, Aracne, 2012.
- ³²Mentre Anna Maria Lorusso teorizza esplicitamente la separazione tra il percorso semiotico e quello letterario, attribuendola allo stesso autore (A. M. LORUSSO, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semio-*



- tici, Roma, Carocci, 2008, p. 10), Claudio Paolucci individua nell'opera di Eco una continua tensione tra il 'dire' delle opere teoriche e il 'mostrare' dei romanzi (C. PAOLUCCI, *Umberto Eco. Tra Ordine e Avventura*, Milano, Feltrinelli, 2017). Procede nella stessa direzione di analisi dell'intenso rapporto che corre tra attività speculativa e scrittura narrativa il mio *Umberto Eco. Epifanie, ossessioni, gnosi*, Lentini (SR), Due-tredue, 2017.
- ³³I percorsi di distanziamento dall'ombra di Proust sono indagati con particolare precisione da U. MUSARRA SCHROEDER, 'Dimenticanza e memoria nella «Misteriosa fiamma della regina Loana»', in A. DOLFI (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 455-478.
- ³⁴Remo Bodei, prendendo in esame un variegato repertorio che comprende anche il romanzo di Eco, distingue gli 'oggetti orfani', privi di una carica simbolica, dalle 'cose', che rientrano all'interno dell'orizzonte valoriale del soggetto e che manifestano «sia le tracce dei processi naturali e sociali che lo hanno prodotto, sia le idee, i pregiudizi, le inclinazioni e i gusti di un'intera società»: R. BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 34.
- ³⁵Lo studio di Massimo Fusillo sugli oggetti-feticcio nella letteratura interpella il romanzo di Eco su numerosi punti: la discrasia fra il linguaggio e le cose, l'attenzione riservata alle dinamiche soggettive della percezione che procede per dettagli perché incapace di cogliere la totalità se non in maniera fulminea e improvvisa, il tentativo vano di sottrarre l'esistenza al suo effimero attraverso la conservazione di ogni piccola traccia di vissuto consegnata agli oggetti e alla loro riproduzione fotografica. Cfr. M. FUSILLO, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- ³⁶Cfr. J. BAETENS, H. VAN GELDER, 'Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990)', in D. MEAUX (a cura di), *Photographic and Romanesque*, numero monografico di *Etudes romanesques*, X, 2006, pp. 265-266.
- ³⁷Eco tiene molto a confermare questo carattere generazionale, e non meramente autobiografico, della propria narrazione: «Ho sempre detto che il mio nuovo romanzo non è un'autobiografia mia, è un'autobiografia della mia generazione. Citavo le canzoni che ricordavo io, però stavo proprio pensando di fare un libro che raccontasse la vicenda di una generazione» (U. ECO, '«Alla ricerca della misteriosa fiamma»: Un colloquio con sul suo quinto romanzo', a cura di T. Stauder, *Italienisch*, 1, 2006, p. 6).
- ³⁸U. ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, p. 273.
- ³⁹Per un approfondimento della questione rimando a M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA E R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.
- ⁴⁰U. ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, p. 300.
- ⁴¹Il saggio, pubblicato inizialmente sul quinto numero della rivista *Menabò*, è stato poi incluso in *Opera aperta* a partire dall'edizione del 1967. In questa prima versione Eco traduce "semaphores" con "semafori", e poi darà conto della traduzione corretta ("segnali") e del proprio errore negli interventi successivi.
- ⁴²Il primo saggio in ordine di pubblicazione è inserito in *Sulla letteratura*, pp. 191-214, ed è la versione di una comunicazione tenuta al Centro di Studi Semiotici e Cognitivi dell'Università di San Marino il 29 settembre 1996. L'intervento successivo, pubblicato sul sito www.golemindispensabile.it, è datato 1 luglio 2002. Naturalmente tra i due testi ci sono molte parti in comune e in questa sede non è possibile rendere conto delle differenze; basti considerare che la tassonomia delle tecniche dell'ipotiposi è significativamente più ampia nella versione on-line (9 contro 5) e corredata da un numero maggiore di esempi, citati in maniera più ampia.
- ⁴³U. ECO, *Les sémaphores sous la pluie*, in ID., *Sulla letteratura*, p. 210 (corsivo dell'autore). Identiche parole ricorrono anche nella versione on-line.
- ⁴⁴http://www.golemindispensabile.it/index.php?_idnodo=7450 [accessed 29 september 2009].
- ⁴⁵Il saggio a cui si fa riferimento (M. LINO, *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2015), presenta non poche tangenze con la presentazione del tema apocalittico nel romanzo e chiano, per la sua attenzione alla dimensione visuale e cinematografica e per le strategie di riuso simbolico messe in atto nel romanzo e analizzate nel saggio. Non si può dimenticare, d'altra parte, che Eco sia stato precursore, con il suo *Apocalittici ed integrati* (1964), dell'analisi della cultura di massa - fumetti e prodotti televisivi - e del rapporto tra mito e immagine all'interno di uno scenario che vedeva in Zolla e nei profeti della catastrofe uno dei bersagli polemici.
- ⁴⁶U. ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, p. 421.
- ⁴⁷U. ECO, *Les sémaphores sous la pluie*, p. 214.
- ⁴⁸Scrive Patrizia Violi: «in Loana l'apparato iconico opera piuttosto per accumulo estensivo di colori e di forme; il cromatismo dinamico proprio dei fumetti di quell'epoca "colora" letteralmente tutto il testo verbale e ne per-



vade il ritmo interno» (P. VIOLI, 'Eco e l'autore', *La Rivista dei libri*, 7-8, 2005, pp. 12-14).

⁴⁹U. ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, p. 445.

⁵⁰Eco confessa esplicitamente in un'intervista la matrice religiosa di questa ricerca: «Se vuole conoscerne il fondo autobiografico, è la ricerca di qualcuno che nella gioventù aveva la fede e poi l'ha perduta; cioè, gli viene a mancare il centro della sua vita» (T. STAUDER, '«Alla ricerca della misteriosa fiamma»: Un colloquio con Umberto Eco sul suo quinto romanzo', p. 12).

⁵¹Sul procedimento di costruire nuovi documenti utilizzando materiali in parte già noti e quindi dalla maggiore credibilità, spostando «sul piano editoriale quello che avviene comunemente nell'arte della falsificazione» si è intrattenuto anche D. M. PEGORARI, *Il fazzoletto di Desdemona. La letteratura della recessione da Umberto Eco ai TQ*, Milano, Bompiani, 2014, in particolare p. 197.

⁵²Nel romanzo è Simonini ad avanzare l'ipotesi ermeneutica: «Di fronte alla messa in scena di Dumas (venerando io quel grande autore) mi domandavo se il Vate non avesse scoperto, nel raccontare di un solo complotto, la Forma Universale di ogni complotto possibile» (U. ECO, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010, p. 95). Dopo una prima edizione del 1976, gli studi di Eco sul romanzo popolare sono stati ripubblicati in U. ECO, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 2001; a cui si può aggiungere almeno *Elogio del "Montecristo"*, in Id., *Sugli specchi ed altri saggi* [1985], Milano, Bompiani, 2001, pp. 147-158.

⁵³Per un'accurata analisi dell'intreccio dei documenti storici e degli elementi finzionali si rimanda a F. FISTETTI, 'Storia e invenzione ne Il cimitero di Praga di Umberto Eco', *Studi novecenteschi*, LXXXVIII, 2, 2014, pp. 413-440.

⁵⁴U. ECO, *Il cimitero di Praga*, p. 515.

⁵⁵Sulla questione della possibilità (e della necessità, dell'opportunità, delle forme e delle strutture) della rappresentazione della Shoah, la letteratura critica è ampia e ha coinvolto studiosi di varia estrazione, approdando talvolta anche alla superficie del dibattito pubblico. Si segnalano soltanto, perché a vario titolo in dialogo con il presente saggio, A. MINUZ, *La Shoah e la cultura visuale*, Roma, Bulzoni, 2010; G. VITIELLO, *La Shoah e l'immagine del sublime. Carnefici, vittime, spettatori*, <<http://www.arabeschi.it/la-shoah-e-l-immagine-del-sublime/>> [accessed 26 June 2018].



IN FORMA DI | generi e forme

MARCO MAGGI

Architettura letteraria
Una conversazione con Matteo Pericoli

Con l'aria di disegnare architetture e profili di città, Matteo Pericoli conduce da vent'anni un'indagine profonda e affascinante sul senso dei luoghi e dell'abitare. L'autore stesso la definisce una «ricerca dello spazio attraverso il disegno del dettaglio».



Manhattan Unfurled The East Side Financial District (detail)

All'origine fu *Manhattan Unfurled* (2001), lo skyline della City di New York srotolato su due nastri di carta della lunghezza di dodici metri ciascuno; quindi il rovesciamento di prospettiva con *Manhattan Within* (2003), la città vista dall'interno di Central Park. Seguirono *London Unfurled* (2011) e prima, in forma di 'capriccio', niente meno che *World Unfurled* (2008). Nel frattempo la sperimentazione sulla forma panoramica era stata affiancata da una ricerca sulle 'vedute', con *The City Out My Window: 63 Views on New York* (2009).

Con l'inizio di questo decennio Matteo Pericoli ha orientato sempre più la sua ricerca sulle relazioni tra architettura e letteratura. Lo strumento d'indagine è sempre lo stesso, la sua matita, al più ora affiancata dai modelli in tre dimensioni costruiti nell'ambito di un Laboratorio di Architettura Letteraria proposto con successo nei dipartimenti di architettura e nei corsi di *creative writing* delle università di mezzo mondo, da Ferrara a Taipei, da Gerusalemme a New York.

Abbiamo incontrato Matteo Pericoli a margine dell'edizione del Laboratorio di Architettura Letteraria svoltasi alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino tra il 16 e il 19 novembre 2017.

D: Il Laboratorio di Architettura Letteraria si presenta come un'«esplorazione transdisciplinare di narrazione e spazio». I partecipanti sono invitati a costruire con colla e cartoncino un modello architettonico capace di restituire a un potenziale visitatore l'esperienza percettiva, cognitiva ed emotiva ricavata dalla lettura di un testo narrativo. Da quale percorso è nato questo progetto?

R: Volendo fingere di rendere in maniera lineare un percorso che è stato in realtà tortuoso e spezzato, costellato di sorprese e casualità più che guidato da un disegno consapevole, direi che all'origine fu la tesi di laurea in architettura con Volfrango Frankl e



Domenico Malagr Ricci, che erano stati collaboratori di Mario Ridolfi. Lavorando con loro avevo avuto il sentore che l'architettura fosse qualcosa di diverso dalle cose che avevo ascoltato nei corsi universitari a Milano. Tra l'altro, loro, anche per ragioni anagrafiche, disegnavano tantissimo, facevano tutto a mano, in un momento in cui – si era all'inizio degli anni Novanta – si stava affermando la tendenza a fare tutto al computer.

Fu grazie a queste persone che mi venne la curiosità di andare a vedere le architetture dell'ultimo Michelucci, dalle quali compresi un principio che ho cercato poi di applicare all'architettura letteraria: l'intuizione, cioè, che il materiale da costruzione non sono tanto soffitti e pareti, bensì il vuoto; che l'architettura è in primo luogo modellazione dello spazio.

Fu su questa spinta che mi decisi ad andare a New York, dove finii per lavorare nello studio di Richard Meier (dove peraltro scoprii, con un certo sentimento di rivincita, che là si faceva tutto a mano!).

Qui però mi accorsi anche che ciò che mi interessava veramente fare era narrare col disegno. Volevo esplorare la dimensione della linea, che è l'elemento grafico più vicino alla parola, alla narrazione, per provare a dare una forma all'affetto che provavo per quella città. *New York Unfurled* è nato così, poi sono venuti tutti gli altri.

Anche il fatto di dover parlare, pensare e leggere in un'altra lingua ha forse favorito quel processo di 'sganciamento' dal linguaggio che mi ha condotto ad apprezzare la lettura in maniera diversa, a partire dall'esperienza sinestetica di percepire altro oltre alle parole. Come quando, passeggiando in una piazza con qualcuno, anche se sei concentrato su ciò che stai raccontando, quando arrivi dall'altra parte ti sei formato un'idea di quel luogo.

D: Poi ti sei trasferito a Torino.

R: Nel 2009 iniziai a tenere un corso alla Scuola Holden intitolato *La linea del racconto*. Facevo disegnare agli allievi della scuola di scrittura la loro finestra, quindi chiedevo loro di descriverla con le parole. Mostravo loro le opere di Saul Steinberg per indicare il territorio di confine fra scritto e disegnato che volevo che esplorassero. L'anno dopo quelli della Scuola mi chiesero vagamente di fare 'qualcosa di più'. Fu così che nacque l'idea dell'architettura letteraria. Vedevo tutti questi ragazzi che parlavano di architettura dei romanzi, di funzionamento delle storie, e volevo dire loro: «Io in teoria sono un architetto, o comunque un appassionato di questa cosa che è lo spazio: perché non mi fate vedere, invece di parlarne, come funziona la narrazione, perché non proviamo a capire insieme perché, come si dice, le storie stanno o non stanno in piedi?». Il primo laboratorio fu sconvolgente, erano tutti studenti di scrittura, dunque nessuno sapeva costruire un modellino, c'erano cartoni dappertutto, ma le idee erano così incredibilmente avanzate, sofisticate, erano idee che non mi ero nemmeno lontanamente sognato durante gli studi di architettura. Fu allora che intuì che l'architettura letteraria non era un'idea ma un possibile cammino di scoperta.

D: Quali contributi può portare il tuo laboratorio alla comprensione di che cos'è un testo letterario?



LabLitArch_Ian-McEwan_On-Chesil-Beach, LabLitArch_Jeffrey-Eugenides_Middlesex



R: La cosa forse più interessante di un'operazione come questa è che accende la luce su cosa succede nella parte destra del cervello mentre leggiamo. Pensiamo alla lettura come a un'attività confinata nell'emisfero sinistro, quello del linguaggio, ma in realtà qualcosa succede anche dall'altra parte. Il laboratorio consente di gettare luce su questa zona in penombra. Però al tempo stesso vorrei che la 'magia' avvenisse in maniera non scientifica. All'inizio, dopo i sorprendenti risultati delle prime edizioni, ero stato io a chiedere a dei neuroscienziati che si occupavano della percezione dello spazio di aiutarmi a comprendere cosa accadeva nel laboratorio. Ora, pur continuando a leggere su questi argomenti, preferisco cercare risposte dal laboratorio stesso, che ripropongo sempre quasi identico, sia perché spero di riprodurre ogni volta la sorpresa della prima volta, sia per misurare eventuali scarti, che sono grandi elementi di apprendimento. Soprattutto, credo che le risposte più profonde, più ancora che dallo studiare o anche dal progettare le architetture letterarie, vengano dal disegnarle con la matita e realizzarle col cartone: lì si vede subito come funziona una storia, se sta o non sta in piedi...



LabLitArch_@_Hebrew-University-of-Jerusalem

D: L'unico precetto dell'Architettura Letteraria, come spieghi ai partecipanti al laboratorio, è di essere 'letterari' e non 'letterali'. Cosa intendi dire?

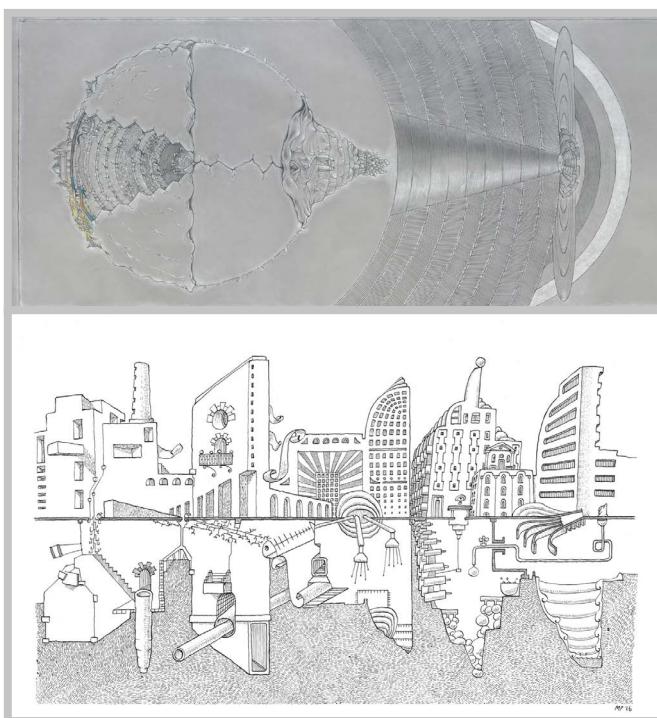
R: Se 'costruisci' *Gita al faro* di Virginia Woolf e fai il modellino di un faro sei fuori strada. Hai usato quello che l'autrice ti ha suggerito e ti sei fermato lì. Ma cosa significa la gita al faro, cosa è successo prima, la morte della nonna, l'assenza, il motivo per cui tu vai al faro... Tutto questo è assente. Se il faro lo inserisci alla fine, perché è coerente con la costruzione, allora può funzionare; però ci deve essere tutto il resto... Nella *Gita al faro* il faro può essere una soluzione architettonica diversa, il faro può anche essere un buco.

D: Di recente hai esplorato un altro aspetto delle relazioni tra letteratura e spazialità, con l'illustrazione delle architetture d'invenzione di due classici della letteratura italiana: i mondi ultraterreni di Dante per un'edizione scolastica della *Commedia* commentata da Robert Hollander e le utopie urbane di Italo Calvino per una traduzione brasiliana delle *Città invisibili*. Ti sei cimentato anche con le immagini di copertina di alcuni libri. Quali lezioni hai tratto da quest'altra diramazione del tuo progetto di ricerca letteraria attraverso lo spazio e il disegno? Come declini, in questo caso, il tuo precetto di essere letterari e non letterali?

R: È una domanda buffa, perché, nel caso dell'illustrazione, il precetto di essere letterari e non letterali non vale. A mio parere l'illustrazione dev'essere un servizio al testo, è lui che 'comanda', quindi va fatta con dedizione e 'altruismo'. È una cosa diversa dall'architettura letteraria. Sono, per così dire, due sport diversi: l'illustrazione è una specie di tiro al bersaglio, devi centrare l'obiettivo; l'architettura letteraria, invece, è come il tennis: l'obiettivo è rinviare la palla entro uno spazio che è delimitato, ma che al contempo offre soluzioni diverse. Nel caso di Dante e Calvino, ho cercato di sottolineare tutti i passi

in cui era chiaramente descritto come funzionano le loro architetture. Di lì in poi ho dovuto cercare soluzioni a problemi architettonici che né Dante né Calvino avevano dovuto affrontare, in quanto le loro architetture sono fatte di parole e non di tratti. Erano comunque sempre soluzioni fornite a problemi 'tecnici'.

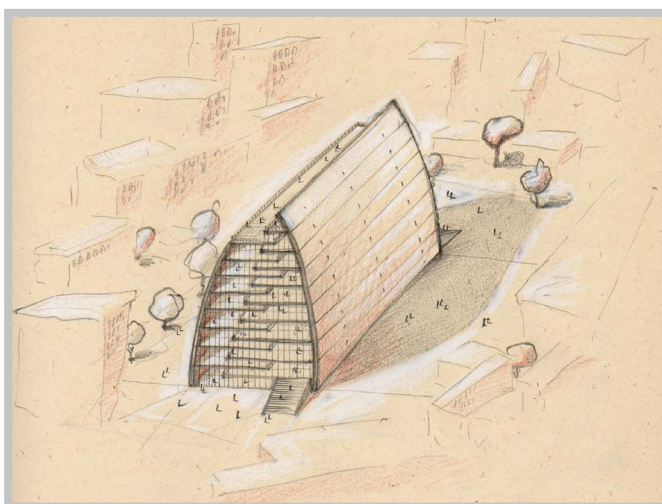
D: L'ultima domanda è rivolta al lettore. Uno spiraglio sui 'tuoi' autori è offerto dalle Literary Architecture Series pubblicate su 'Paris Daily Review', 'La Stampa', 'Pagina99': in ordine sparso, Fenoglio, Faulkner, Dostoevskij, Tanizaki, Carrère, Ernaux, Conrad, Calvino, Vonnegut, Ferrante, Saer, Dürrenmatt... Quali sono i tuoi favoriti? E soprattutto, che tipo di lettore sei? Come ti poni di fronte a un'opera letteraria?



Divina_Commedia (direzione di riproduzione opzionale), Città_Invisibili-Zemrude

R: Tutte queste letture sono state in qualche modo sorprendenti. In realtà per sei anni avevo chiacchierato tanto ma non avevo fatto nulla, nel senso di costruire architetture letterarie. Poi il direttore de 'La Stampa', Maurizio Molinari, mi lanciò la sfida. La prima fu *Gli anni* di Annie Ernaux. *La chiave* di Tanizaki è un'architettura perfetta. *Mattatoio n. 5* di Vonnegut è una lettura che tutti dovrebbero fare, non ha niente a che vedere con le etichette che gli hanno appiccicato, la fantascienza, l'umorismo... È uno sforzo immane condotto con una leggerezza inimmaginabile, per me è quasi eroico. Credo che sarei più pronto a ricostruire domani la cupola del Brunelleschi – con qualcuno che mi aiuta! – piuttosto che scrivere una cosa così.

Nel corso di questi anni la lettura è diventata per me una sorta di viaggio esplorativo. Mi faccio prendere per mano, se lo scrittore o la scrittrice lo vogliono, oppure mi affido al mio desiderio di esplorare la storia alla ricerca di sorprese narrative, spesso soffermandomi a osservare i dettagli, così essenziali nell'architettura come anche nella narrazione; alle volte mi trovo a gioire e godere di quello in cui mi imbatto, ogni



Literary_Architecture_Series-Jun'ichirō-Tanizaki_La-chiave

tanto a intristirmi per le potenzialità mancate, o per dettagli progettati male.



CRISTINA COLET

*Suso e Anna. Scritture, performance, corrispondenze.
A proposito di Nella città l'inferno di Renato Castellani (1958)*

...and the *Wild Wild Women* by Renato Castellani represented a case of collaboration between the screenplay and the performance as the result of the deep knowledge and friendship that connected the screenwriter, Suso Cecchi D'Amico, and the performer, Anna Magnani, that is flown into Egle's character. The proposal is going to analyze some scenes of the two scripts, stored in the Castellani's archive collection at the National Museum of Cinema, where this collaboration emerges and promoting and strengthening Magnani's performance.

Come si fa a definire il [suo] fascino? Non era bella, spesso cupa come il suo cane lupo color dell'ebano. Aveva sempre le occhiaie, un colorito terreo e i capelli neri come non si può immaginare, della consistenza di una matassa di seta pesante. Le gambe erano magre e leggermente storte, era piccolina e forte di fianchi. Aveva un décolleté splendido, come pure lo erano le mani e i piedi. Dovunque entrasse in scena, non guardavi altri che lei.¹

Le parole di Suso Cecchi D'Amico poste in esergo offrono un ritratto di Anna Magnani in cui la lucida obiettività di talune affermazioni («non era bella [...] le gambe erano magre e leggermente storte [...]») viene del tutto sopravanzata dal tono poetico e immaginifico della descrizione («spesso cupa come il suo cane lupo color dell'ebano [...]»), e dal suo chiudersi sull'improvviso emergere di tratti di splendore («aveva un décolleté splendido, come pure lo erano le mani e i piedi [...]»), sino alla resa incondizionata di fronte al suo fascino («Dovunque entrasse in scena, non guardavi altri che lei»). Un ritratto delineato da parte di qualcuno che proprio scrivendo per lei, in qualche modo 'di lei', aveva sviluppato con l'attrice e la donna un rapporto di profonda intesa e amicizia, durato molti anni e rievocato in numerose occasioni. Un'amicizia fatta di fiducia, in particolare da parte della Magnani nei confronti di Suso, che confidava nella scrittura della sceneggiatrice, avvertendola rispettosa della sua personalità più che dello stereotipato personaggio 'Magnani' e, soprattutto, delle sue qualità di attrice, spesso previste, anticipate, ma mai imposte nei ruoli scritti per lei; una collaborazione che inizia con *L'Onorevole Angelina* (L. Zampa, 1947) e prosegue con *Bellissima* (L. Visconti, 1951), *Camicie rosse* (G. Alessandrini, 1952), l'episodio *Anna Magnani* (L. Visconti, 1953) in *Siamo donne*, *Nella città l'inferno*, di cui si parlerà in questo contributo, e che si conclude con *Risate di gioia* (M. Monicelli, 1960). Ma se sono note le tappe di un rapporto che conosce una fase calante proprio in concomitanza con l'ultimo film di Monicelli, e che si nutre del sodalizio artistico ma anche di quello umano (con la Magnani che coinvolge l'amica nelle sue crisi sentimentali, nelle incomprensioni con i registi, nelle sue partenze – quella per l'America –, nelle sue 'ruzzee' notturne), non sempre sono state osservate nel dettaglio le relazioni tra la scrittura dell'una per l'altra, e la performance dell'attrice.

I film maggiori, costruiti a più livelli su di lei, certamente sono stati studiati sia nella dimensione registica che in quella propria della performance della Magnani (i titoli viscontiani in primis), ma il rapporto con la sceneggiatura, e in particolare con la scrittura di



D'Amico, è stato perlopiù trascurato, forse anche in ragione della presenza di più apporti e pluralità di firme nella maggior parte dei film citati.

Eppure, non solo Suso progressivamente mette a punto per la Magnani una scrittura che l'attrice stessa riconosce come fertile, ma inoltre questa scrittura fa parte di un più ampio lavoro di costruzione di ruoli femminili che via via definisce una precisa direzione di intervento nel cinema italiano, ponendo attenzione su tipologie di donna che recepiscono o subiscono le modificazioni storiche e sociali, divenendone portavoce o sintomo, zona sensibile, critica, rivelatrice. Un lavoro di straordinario valore e importanza, che ha attraversato congiunture storiche, generi, registi, corpi e contesti molto differenti, in un caso unico nella storia del cinema italiano, ancora poco approfondito. Un lavoro, inoltre, condotto con precisa consapevolezza dalla sceneggiatrice, che in diverse testimonianze ha rivelato un intento non generico, ma invece mirato e in qualche modo militante nel lavorare sui ruoli femminili in quanto ricettori sociali, morali e storici. E da questo punto di vista è eloquente quanto D'Amico afferma a proposito del personaggio di Livia Serpieri in *Senso* (co-sceneggiato per Visconti), in un suo intervento su 'Cinema': «La donna [...] è piuttosto una creatura incerta, esponente di un mondo che non ha saputo darle una moralità chiara, dei doveri precisi, e disordinatamente desiderosa di amore, di dedizione».²

Nel lavoro con la Magnani, questa puntuale attenzione alla definizione di ruoli che sono anche e soprattutto ruoli di donna, pur attraverso l'attrice, si evidenzia nella misura in cui la scrittura di sceneggiatura supera lo stereotipo legato al personaggio, rielaborandolo con una precisa consapevolezza della personalità e della persona Magnani, della donna Magnani, ben conosciuta, osservata, frequentata tra cinema e vita, come già si indicava in apertura; talvolta decostruendo lo stereotipo con particolare pregnanza e sottigliezza, anche attraverso strutture metacinematografiche complesse, come accade con Visconti in *Bellissima* e nell'episodio di *Siamo donne*, in entrambi i casi mettendo in discussione i soggetti di Zavattini. Ma, nell'ottica di illuminare qualche aspetto della scrittura di Suso per la Magnani e anche della peculiare relazione tra il testo di sceneggiatura e la performance dell'attrice, la sua risposta, e le corrispondenze che si stabiliscono tra l'una e l'altra, un luogo esemplare di verifica può essere rintracciato nella sceneggiatura di *Nella città l'inferno*: film che Renato Castellani realizza nel 1958 a partire dall'adattamento del romanzo-testimianza di Isa Mari, Roma, Via delle Mantellate, uscito in prima edizione nel 1953, su cui ci si soffermerà più avanti.

Nella città l'inferno è luogo esemplare e privilegiato di verifica per più ragioni: innanzitutto per le condizioni di realizzazione della sceneggiatura, che vedono Suso Cecchi D'Amico come firma unica insieme al regista, il quale le concede completa libertà in una scrittura che già nel romanzo è tutta femminile, a cominciare dall'autrice e dall'ambientazione nel carcere delle Mantellate. Un caso esemplare anche a detta della stessa Magnani, che così ricorda:

Il personaggio di *Nella città l'inferno* è il primo, vero, grosso personaggio che io ho avuto nelle mie mani con mille sfaccettature di donna: dalla cattiveria, alla bontà, al sentimento. È un personaggio che a me ha affascinato, quello lì. Io credo che poi si veda che m'è piaciuto talmente da come l'ho fatto.³

Del resto, nel gioco di corrispondenza delle testimonianze è la sceneggiatrice a sottolineare una precisa intenzionalità nello scrivere per la Magnani: «Volevamo fare un film con la Magnani utilizzata in modo diverso»,⁴ o ancora: «[...] la cosa era scritta su di lei. Il film non è male per niente. L'ho rivisto e sono rimasta proprio contenta».⁵

Una reciproca soddisfazione, dunque, tra la sceneggiatrice e l'attrice, che si ritrovano nel risultato, grazie al magistero dell'una per l'altra vissuto in una corrispondenza rara.

Il presente contributo intende soffermarsi in particolare sul personaggio di Egle/Magnani del film di Castellani, partendo dai testi di sceneggiatura: una prima stesura (incompleta), in cui il personaggio in questione è ancora in nuce, ravvisabile in due diversi ruoli, e soprattutto la versione definitiva. Entrambe le stesure sono conservate nel Fondo Castellani del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Il fondo, che si è iniziato a esplorare in occasione di un convegno dedicato al regista,⁶ permette di esaminare nel dettaglio il lavoro di scrittura del personaggio di Egle che Suso Cecchi D'Amico ha confezionato sulla Magnani, indicando non solo gli atteggiamenti, le posture e la gestualità tipica dei suoi personaggi, ma anche lo stile delle battute di dialogo. Vale la pena inoltre ricordare che, rispetto alla sceneggiatura pubblicata nel 2003 dal Circolo del Cinema,⁷ quella definitiva conservata al Museo Nazionale del Cinema presenta una suddivisione in scene e quadri che consente di individuare meglio le sottolineature che Suso Cecchi D'Amico intendeva conferire al personaggio di Egle, espresse da vere e proprie visualizzazioni, indicazioni sceniche e performative, come ha notato anche Mariapaola Pierini che, proprio in occasione del convegno citato, ha proposto un'ampia analisi comparata della recitazione di Anna Magnani e di Giulietta Masina.⁸

Qui ci soffermeremo, nello specifico, sull'ingresso del personaggio di Egle/Magnani e su come la sua presenza divenga il centro della scena, verso il quale convergono sia gli altri personaggi delle carcerate che l'attenzione del pubblico, a evidente conferma di quanto affermato da D'Amico: «[...] dovunque entrasse in scena non guardavi altri che lei».

1. Nella città l'inferno, un confronto tra scritture e performance:

Come ricorda Renato Castellani, la Magnani è entrata nella produzione di *Nella città l'inferno* con «la voracità di un leone»,⁹ offuscando il ruolo di Giulietta Masina che, sebbene fosse stata scritturata per prima, nel giro di pochi mesi si era vista ridurre considerevolmente la parte a vantaggio della Magnani. La presenza di Suso Cecchi D'Amico, che ben conosceva Castellani, è stata determinante nel far affievolire le tensioni emerse nel corso della lavorazione del film, nonché nell'apportare diversi cambiamenti rispetto al soggetto di partenza.

L'arrivo di Anna Magnani necessitava la «creazione di un personaggio più consistente»,¹⁰ comportando un intervento da parte di D'Amico già sulla prima stesura della sceneggiatura che, secondo Mariapaola Pierini, non solo ha ridimensionato il ruolo di Giulietta Masina ma è servito a: «affiancare e in qualche modo contrastare quello di Lina».¹¹ In quello che si può definire un lavoro a quattro mani, e che, come è già stato rimarcato



Anna Magnani e Suso Cecchi D'Amico, Fondo Gastone-Bosio, Archivio Museo dell'Attore, Genova

in apertura, con uno scambio 'dell'una per l'altra' segna un'eccezionale corrispondenza tra le due amiche (Suso e Anna) che la performance fa risaltare, Egle conquista maggiore spazio e, per richiesta della stessa Magnani, acquisisce più alto rilievo, a conferma della sua grandezza di performer.¹² In tal senso è stato necessario un lavoro di cucitura, da cui Suso Cecchi D'Amico nella seconda scrittura ha ricavato il personaggio di Egle mettendo insieme più ruoli,¹³ in particolare quello di Emma e della sigarettaia, consentendole un raggio d'azione più ampio e incisivo. Come ricordato, ne risulta un ruolo «scritto per lei e su di lei», Anna Magnani, per la quale «la parte si adatta in modo incredibile».¹⁴

Il personaggio della sigarettaia, già presente nella prima stesura, viene qui potenziato con maggiori tratti connotativi, caratterizzanti la figura di Egle: l'idioletto, le movenze, la gestualità, in cui il lavoro di performance della Magnani si inserisce senza improvvisazioni né cambiamenti, ma aderendovi totalmente.¹⁵ Il risultato di questo rimaneggiamento è una donna che presenta innumerevoli sfaccettature: «dalla cattiveria, alla bontà, al sentimento»,¹⁶ che consentono all'attrice di lavorare sulla complessità di Egle, dando corpo non a una popolana, come era accaduto in passato per altri ruoli che aveva interpretato, ma, per sua stessa ammissione, al personaggio che le è più riuscito,¹⁷ sia per la possibilità di offrirsi alla macchina da presa in una gamma di sentimenti diversi, sia per la fisicità e sensualità dirompenti che emergono fin dalle prime inquadrature.

In questo confronto e analisi tra scrittura e performance partiamo proprio da questo elemento, più trascurato nella prima stesura della sceneggiatura, ma che invece emerge fin dal romanzo di Isa Mari attraverso diversi riferimenti alla nudità del personaggio di Paola che ha ispirato quello di Egle: «Paola era scesa dal letto nuda e si muoveva indifferente per la cella, con la grazia flessuosa di una ballerina di classe», o ancora: «Paola buttò via l'asciugamano con gesto regale e corse a spengere la luce. [...] Paola mi voltava la schiena nuda».¹⁸ La nudità di Paola, indice di estrema naturalezza e spontaneità, è un elemento che sfugge in entrambe le versioni della sceneggiatura, ma che in parte ritroviamo nel film nella presentazione di Egle, quando viene colta al risveglio mentre giace sulla branda della cella in sottoveste nera.

Se nella precedente stesura si fa solo un accenno al fascino della sigarettaia (inizialmente pensata per essere interpretata da un'attrice più giovane),¹⁹ nella scrittura curata da D'Amico, invece, il lato sensuale di Egle riesce a emergere fin dalle prime scene.

Entriamo ora nel dettaglio dell'analisi e mettiamo a confronto le due versioni della sceneggiatura.

Nel primo caso la sigarettaia fa il suo ingresso nella scena 94 rivelando una bellezza che combina l'aria ironica a un atteggiamento sprezzante: «Una donna sui trenta, quarant'anni, arrestata per contrabbando di sigarette; bella a suo modo: molto bruna, con grandi occhi neri ironici e la bocca sempre atteggiata a disprez-

Fotogrammi tratti da Nella città l'inferno, presentazione ritardata di Egle che giace sdraiata sulla branda e che si mostra alla camera in una posa vulnerabile e sensuale





zo».²⁰ Ma veniamo alla versione definitiva in cui l'attenzione si focalizza fin da subito sulla misteriosa presenza della 'dormiente' che, solo dopo alcune scene, si apprende essere Egle, poiché è l'unica delle carcerate a essere ancora nel letto. In quest'ultimo caso la sua presentazione comincia nella scena 90 (che corrisponde alla 95 della prima versione) e prosegue nelle successive con una messa in scena a suo modo ritardata, come a voler svelare il personaggio pian piano, passando in rassegna parti del suo corpo che ne mettono in evidenza la sensualità:

Nella camerata, dove Lina e Ida sono state fatte entrare, vi sono undici posti. Le brande, che si ripiegano in due durante il giorno per lasciare più spazio, sono quasi tutte ancora tirate giù; i letti disfatti e in disordine. In uno c'è ancora distesa una donna che dorme e della quale non vediamo il viso.²¹

Il viso nascosto della dormiente fa sì che, al momento, sia messo in risalto il corpo, che per quasi tutta la durata del film sarà avvolto dalla sola sottoveste nera, inevitabile reminiscenza di Bellissima, a rimarcare la fisicità di Anna Magnani, evidenziata anche dalla sua gestualità tipica (il passaggio delle mani tra i capelli, la camminata).

Proseguendo nella scena 92, la scrittura indugia sulle spalle del personaggio, ancora privo di volto e di nome ma già ben connotato fisicamente: «Renata dà una spinta a Lina per mandarla verso una delle brande ancora ripiegate e che è accanto a quella dove vediamo di spalle la donna che dorme».²² E successivamente nella scena 94:

Adele ride sottovoce, a bocca chiusa, com'è sua caratteristica. Dondolando sulle gambe si dirige quindi verso la propria branda, passando davanti alla Maroni e al lettino dove c'è la donna che dorme e della quale non vediamo che le spalle nude.²³

In quest'ultima scena è il dettaglio delle spalle nude a colpire, ribadendo la differenza con le altre carcerate. È poi solo nella scena 109 che a quel corpo si attribuisce un nome e un soprannome, a connotarne il temperamento e l'abitudine a tirare tardi:

Nella sua branda Egle, detta anche Aripijemece, o l'Ommi, continua a dormire. Quello che non ha potuto il fracasso che c'è stato nella camerata fino a quel momento, lo può ora il fruscio lievissimo della pioggia contro la persiana e il vetro della finestra a bocca di lupo.²⁴

Infine nella scena 111 Egle è colta nel 'suo splendore' – per ritornare alle parole scritte in esergo –, sottolineato dalla sottoveste nera e della gestualità delle mani che passano tra i capelli, per scarmigliarli ulteriormente e rimarcare la componente ribelle del personaggio: «Egle non le dà ascolto. Egle si è seduta sulla branda. Indossa un sottabito nero. Ora si sta arruffando i capelli già ribelli».²⁵

Se nel romanzo di Mari la nudità di Paola a tratti è ostentata e presenta una descrizione fisica molto distante dalla corporeità della Magnani (qui infatti si fa cenno alla: «grazia flessuosa di una ballerina»), nel film il personaggio di Egle è caratterizzato da una forte energia erotica e da epifanie di splendore, che l'attrice conferisce al ruolo e che emergono nella descrizione iniziale; elementi che traspaiono anche dalla seconda stesura della sceneggiatura, in cui nelle scene a seguire (come ad esempio nella 136) Egle è ancora in sottoveste mentre fuma con voluttà:

Come veduta da Lina vediamo Egle che è in piedi vicino al tavolo, intenta a prepararsi delle sigarette con il tabacco che ricava da alcune cicche. Egle ha un'espressione molto diversa da quella che le abbiamo veduto la mattina. Appare più giovane, vivace. È proprio ben sveglia, insomma, e anche di buon umore. Ogni tanto fischietta. È sempre in sottoveste. Egle accende una sigaretta e ne aspira il fumo con voluttà. Si avvicina al cancello.²⁶

Con la presentazione di Egle in cui si ritarda a esibirne il volto si ribadisce che ella è soprattutto un corpo 'esplosivo', spesso al limite come le sue azioni, che dall'istante in cui appare in scena divora il film.

Alla spalla nuda già indicata in sceneggiatura, le riprese aggiungono l'ulteriore dettaglio del piede nudo, come a raccogliere e rilanciare l'attento sguardo della sceneggiatrice sul corpo della Magnani.

Nel personaggio di Egle si riscontrano molte caratteristiche proprie della Magnani dovute, come detto in apertura, al rapporto di reciproca stima che si instaura tra lei e D'Amico; tenendo conto di tutta la gamma gestuale e linguistica propria dell'attrice, e nella sua performance di una quasi totale aderenza al personaggio scritto e pensato dalla sceneggiatrice. Tipiche infatti sono le sue battute sulle quali, come ribadisce Pierini,²⁷ la Magnani non interviene modificandole, ma si affida completamente alla D'Amico che, dal canto suo, ne riprende lo stile, segno di una profonda osservazione e conoscenza, come nel caso della scena 138 e della successiva 139:

EGLE

Assù! (cercando di convincere)

Vie' che te racconto un sogno che ho fatto. (Ride) Così me dici se vuol dire quello che penso io. (Impaziente) E movite!

VOCE F.C. ASSUNTA

Sono a letto. Me lo dici domani.

EGLE

Te lo voglio dire adesso.

VOCI F.C. DONNE

Assù, non je dà, spago.

Non te ce mette' pure te co' quella matta.

FRUTTAROLA (a Egle, minacciosa)

Ma non c'è nessuno per farla azzittare!

EGLE (interrompendola violenta)



Fotogramma di *Nella città l'inferno*, Egle appoggiata alla cancellata della cella



Fotogramma di *Nella città l'inferno*



Ah Mobby Dicche, e levati! Può sta che uno non può affacciasse senza trovarsi questo bidone davanti agli occhi? (forte a dispetto) Assuuuuuuntaaa!

VOCE F.C. ASSUNTA

Domani.

EGLE

Ammazzate quanto sei.²⁸

La natura incalzante delle battute di Egle, l'idioletto tipico della sua romanità, così come l'atteggiamento da attaccabrighe e l'ironia, sono alcune delle caratteristiche, insieme all'aria scanzonata e beffarda, che emergono dai dialoghi tra lei e le altre carcerate, e che rendono il suo personaggio (il cui risveglio rappresenta per tutte uno dei pochi eventi nelle lunghe e ripetitive giornate trascorse in cella) centrale nell'intreccio della storia. Suso riprende qui una caratteristica del personaggio Magnani che è presente anche nel precedente *L'Onorevole Angelina*, conferendole quel magnetismo e carisma che fanno di lei (attraverso le battute e la collocazione nello spazio della scena a occupare una posizione predominante o centrale) un punto di riferimento verso cui convergono gli altri personaggi.²⁹ Egle domina la scena, animando con le sue parole e la risata fragorosa le giornate delle carcerate. Vera attrazione di ogni singola inquadratura, Anna Magnani caratterizza la performance in un crescendo di dinamismo verbale e gestuale, producendo un eccesso visivo che la macchina da presa fatica a contenere.

In Egle si ritrovano anche quelle 'spettinature' tipiche della gestualità dell'attrice, di cui parla Siro Ferrone in un'attenta analisi su *Bellissima*³⁰ e che, accanto agli «occhi fiammeggianti e a sguardi che cambiano repentinamente», sono qui usate da entrambe (Magnani e D'Amico) per rimarcare la presenza attoriale della Magnani in un film in principio pensato per altre (la Masina e, non ultime, le carcerate). L'incedere delle mani tra i capelli già ribelli – come ben evidenzia la sceneggiatura –, che diventano ancora più scarmigliati al loro passaggio, è uno dei gesti tipici di Magnani che diventerà proprio anche di Egle, a ribadire quell'attenta osservazione da parte dell'amica sceneggiatrice, che ben conosce «quella matassa di seta pesante» – per ritornare sulle parole di apertura di questo saggio –; e che rievoca anche l'ultima versione della sceneggiatura alla scena 111, che rimanda alla stessa gestualità: «[...] Ora si sta arruffando i capelli già ribelli».

Tutti dettagli, parti di un corpo che la D'Amico si impegna a scrivere come elemento primario del personaggio (coerentemente alla sua già citata dichiarazione), e che proprio sul corpo si sofferma quando le viene chiesto in che cosa consista il fascino della Magnani.

In conclusione i gesti, lo stile delle battute, l'idioletto che connotano il personaggio di Egle, riportati nella sceneggiatura del film sono frutto della profonda conoscenza e amicizia che ha legato negli anni Suso Cecchi D'Amico e Anna Magnani; legame che nel lavoro insieme per *Nella città l'inferno* emerge particolarmente, con la conseguenza che la performance di Magnani si inserisce negli spazi e nelle pause della scrittura di D'Amico, contribuendo con la sua presenza e fisicità a dare forma al personaggio di Egle, in un lavoro a quattro mani in cui l'una completa l'altra.

- ¹ S. CECCHI D'AMICO, *Storie di Cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, Milano, Garzanti, 1996, p. 126.
- ² S. CECCHI D'AMICO, 'La Scenarista. Dalla pagina allo schermo', *Cinema*, 136, 25 settembre 1954, p. 358.
- ³ M. PERSICA, *Anna Magnani, biografia di una donna*, Bologna, Odoya, 2016, p. 275.
- ⁴ S. CECCHI D'AMICO, da F. FRANZIONE (a cura di), *Scrivere con gli occhi. Lo sceneggiatore come cineasta. Il cinema di Susi Cecchi D'Amico*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2002, pag. 23.
- ⁵ S. CECCHI D'AMICO, 'Peccato che la Magnani non abbia voluto fare la trucibalda', in O. CALDIRON, M. HOCHKOFER (a cura di), *Scrivere il cinema*, Bari, Dedalo, 1988, p. 67.
- ⁶ G. CARLUCCIO, L. MALAVASI, F. VILLA, (a cura di), *Il cinema di Renato Castellani*, Roma, Carocci editore, 2015.
- ⁷ S. CECCHI D'AMICO, 'Nella città l'inferno: sceneggiatura originale dell'omonimo film di Renato Castellani', in *Cinema Sceneggiature originali e materiali di studio*, Mantova, Assessorato alla Cultura, Circolo del Cinema di Mantova, Provincia Mantova, Casa del Mantegna, 2003.
- ⁸ M. PIERINI, 'Idioma e idioletto: Magnani e Masina in Nella città l'inferno', in G. CARLUCCIO, L. MALAVASI, F. VILLA, (a cura di), *Il cinema di Renato Castellani*, cit., p. 189-197.
- ⁹ S. TRASSATI, *Renato Castellani*, Firenze, Il Castoro cinema, La Nuova Italia, 1984, p. 77.
- ¹⁰ M. PIERINI, 'Idioma e idioletto: Magnani e Masina in Nella città l'inferno', in G. CARLUCCIO, L. MALAVASI, F. VILLA, (a cura di), *Il cinema di Renato Castellani*, cit., p. 193.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² P. CARRANO, *Anna Magnani*, Milano, Bompiani, 2013, p. 259.
- ¹³ M. Pierini, 'Idioma e idioletto: Magnani e Masina in Nella città l'inferno', in G. CARLUCCIO, L. MALAVASI, F. VILLA, (a cura di), *Il cinema di Renato Castellani*, cit., p. 192.
- ¹⁴ S. TRASSATI, *Renato Castellani*, cit., p.77.
- ¹⁵ Come ricorda Luchino Visconti, Magnani era solita contribuire alla messa a punto dei suoi ruoli confrontandosi con i registi e gli sceneggiatori. Un lavoro, quello dell'attrice, che si potrebbe definire autoriale nella preparazione della parte, che prevedeva una rielaborazione ma che lasciava anche molto spazio all'improvvisazione acquisita negli anni della rivista. Cfr. N. LODATO, 'Magnanima Magnani', in B. ROSSI, *Anna Magnani. Un'attrice dai mille volti tra Roma e Hollywood*, Genova, Le Mani, 2015, p. 14, e F. FALDINI, G. FOFI, (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano da Ladri di biciclette a La grande guerra*, vol. 2, Bologna, Cineteca di Bologna, 2011, pp.139 e 430.
- ¹⁶ M. PERSICA, *Anna Magnani, biografia di una donna*, cit., p.275.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ I. MARI, *Roma, via delle Mantellate*, Roma, Corso, 1953, p. 26.
- ¹⁹ Non è un caso che nella seconda scrittura scompaiono i riferimenti all'età, per evitare ulteriori dissapori con la Magnani che in quel periodo, e poi anche in seguito durante la lavorazione di *Risate di gioia*, tendeva a preservare la propria immagine temendo di apparire troppo vecchia rispetto alle colleghe. Cfr. S. CECCHI D'AMICO, 'Peccato che la Magnani non abbia voluto fare la trucibalda', in O. CALDIRON, M. HOCHKOFER (a cura di), *Scrivere il cinema*, cit., p. 67.
- ²⁰ *Nella città l'inferno*, coll. 391/I (marcatura sci 0026), Fondo Renato Castellani, Museo Nazionale del Cinema.
- ²¹ *Nella città l'inferno*, sceneggiatura, Fondo Renato Castellani, Museo Nazionale del Cinema, coll. 386/7 (marcatura SCRC 0025), p.26.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ *Ivi*, p.27.
- ²⁴ *Ivi*, p.34.
- ²⁵ *Ivi*, p. 35.
- ²⁶ *Ivi*, p. 43.
- ²⁷ M. PIERINI, 'Idioma e idioletto: Magnani e Masina in Nella città l'inferno', in G. CARLUCCIO, L. MALAVASI, F. VILLA, (a cura di), *Il cinema di Renato Castellani*, cit., p.194.
- ²⁸ *Nella città l'inferno*, sceneggiatura, coll. 386/7 (marcatura SCRC 0025), p. 44.
- ²⁹ Si veda a tale proposito l'interessante intervento 'Anna Magnani: forme rappresentative, stile performativo e divismo' che Francesco Pitassio ha tenuto nell'ambito di una lezione dottorale presso l'Università degli Studi di Torino (20/09/2016), in cui si affronta la messa in scena della diva Magnani in relazione al concetto di piazza e palcoscenico.
- ³⁰ S. FERRONE, "Bellissima": l'educazione teatrale', *Drammaturgia*, 7, Firenze, 2000, pp. 83-95.



CORINNE PONTILLO

Elio Vittorini e Albe Steiner: note sul layout grafico del «Politecnico»

In the immediate post-war era, because of the regained freedom subsequent the collapse of the regime, there is an extraordinary flowering of editorial initiatives. The press reacts to coercions to which it was previously subjected and it shows the willingness to understand a complicated scenario. In this context, «Il Politecnico» find a peculiar possibility of expression. The thirty nine issues of the magazine deconstruct the most stale bulwarks of the journalistic communication and they portray, with an extremely receptive attitude, the chaotic, contradictory reality of that time making a proposal of renewal based on an original modulation of contents, images and graphic set-up. The main focuses of the article are the latter aspect and the importance of the relationship between the editor-in-chief of the periodical, Elio Vittorini, and the graphic designer Albe Steiner in drawing up the innovative layout of «Politecnico».

1. Le mani di Vittorini

Il 29 settembre 1945 viene pubblicato il primo numero del settimanale «Il Politecnico», edito da Einaudi e diretto da Elio Vittorini. Con una redazione formata da Franco Calamandrei, Franco Fortini, Vito Pandolfi, Stefano Terra e Albe Steiner come responsabile della grafica,¹ all'indomani della Liberazione la rivista lancia una proposta di rinnovamento che si articola lungo un ventaglio di temi estremamente eterogeneo. Aderendo ad una concezione enciclopedica di cultura, il periodico, con ardore di 'manifesto squillante' affisso ai muri,² insieme ai discorsi sulle correnti filosofiche e scientifiche, affronta i problemi sociali, economici e politici, orienta il gusto letterario, sia attraverso antologie ed estratti di autori affermati e di scrittori esordienti che per mezzo di scritti critici o di taglio informativo, si apre alla multimedialità inglobando discussioni e agili approfondimenti sulle arti figurative, sul teatro, sul cinema, sull'architettura. Questioni riguardanti la condizione delle donne, la riforma scolastica, la religione cattolica vengono così affiancate alle inchieste sulle grandi industrie italiane,³ alle riflessioni sull'idealismo e il marxismo, ai cospicui suggerimenti di lettura, ai numerosi *focus* sulle arti visive, nonché ad un ampio e variegato corredo iconografico. La natura caleidoscopica dei testi si riflette sulle immagini presenti nel periodico, accogliendo fotografie, riproduzioni di quadri, disegni, incisioni, *frame* cinematografici, fumetti. Scardinando, inoltre, l'appiattimento nazionalistico caldeggiato dal regime, gli ambiti tematici restringono e dilatano costantemente la prospettiva d'indagine, spaziando da un'ottica regionale e attenta allo stato delle realtà particolari italiane a una internazionale; la Sicilia e la Puglia, dunque, come la Francia, l'Inghilterra, la Spagna, culla dell'antifascismo europeo e punto di partenza ideale per «Il Politecnico», ma anche gli Stati Uniti, l'U.R.S.S., la Cina.

Trasformatosi in mensile con il numero 29 del 1° maggio 1946, la rivista andrà avanti, con periodicità irregolare, fino al dicembre 1947, arrestandosi al trentanovesimo numero. I temi e le prospettive d'indagine che nell'edizione settimanale si dispiegavano in maniera dinamica tra i fascicoli di un periodico con vivace vocazione laboratoriale, incline ad instaurare un dialogo con il pubblico dei lettori per mezzo di appelli, inviti, richieste



di suggerimenti, vengono adesso irreggimentati in rubriche che tendono a concludersi e a rendere espliciti generi, linguaggi, ambientazioni. Insieme alla riduzione del formato (la dimensione dei fogli della precedente serie era analoga a quella dei quotidiani) aumenta vistosamente il numero delle pagine e alla forte sperimentazione del settimanale subentra il procedere più cauto delle analisi critiche. Diminuisce notevolmente, inoltre, la quantità delle immagini e viene meno l'arguzia delle didascalie, spesso assenti;⁴ dati, questi ultimi, non privi di interesse se correlati alla constatazione che l'innovativo progetto portato avanti dalla rivista passa anche attraverso l'impiego dell'apparato illustrativo e la sua interazione con le componenti paratestuali.

In maniera più evidente che nei fascicoli successivi al cambio di periodicità, nei numeri del settimanale Vittorini ha modo di sperimentare un utilizzo originale delle fotografie e di iniziare a portare a maturazione le potenzialità narrative offerte dai materiali iconografici e dalla loro successione. A una predilezione per le immagini disposte in sequenza e ad una cruciale dimensione diegetica determinata dalla concatenazione dei frammenti fotografici fa riferimento lo stesso Vittorini, allorché, ritornando a metà degli anni Cinquanta sui criteri di illustrazione di *Americana* e di *Conversazione in Sicilia*, recupera la parentesi 'politecnica' e ne discute alla stregua di una personale opera creativa, facendola rientrare nel percorso di frequentazione delle immagini che sfocia nella settima edizione del romanzo, corredata dagli scatti di Luigi Crocenzi:

Io non sono arrivato [...] al tentativo di *Conversazione in Sicilia* attraverso un semplice convincimento teorico. Ho dietro di me due altre esperienze personali che si chiamano *Americana* e «Politecnico». [...]

Per il «Politecnico» io ebbi il mio punto di partenza nell'*Americana*, e per l'*Americana* lo ebbi nel cinematografo, fuori dai libri e dai giornali. A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna di per sé. [...] Il valore, il tipo, la qualità intendevo determinarle per mio conto, ricostruendoli in rapporto al testo che illustravo considerato unitariamente, tutto intero il libro l'*Americana* e numero per numero, con un continuo ammicco all'insieme dei numeri, il «Politecnico».

Per quali vie cercavo di determinarli? Per delle vie affini a quelle seguite dal regista nel cinematografo. Era nell'*accostamento* tra le foto anche le più disparate ch'io riottenevo o tentavo di riottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo o uno documentario: nell'*accostamento* tra le foto; nel riverbero di cui una foto si illuminava da un'altra (modificando perciò il proprio senso e il senso dell'altra, delle altre); nelle frasi narrative cui giungevo (bene o male) con ogni gruppo di foto, in correlazione sempre al testo.⁵

Partendo da questo noto scritto, punto di riferimento degli interventi critici che hanno posto l'accento sulla matrice cinematografica della concezione vittoriniana della fotografia,⁶ è possibile notare come dalle parole di Vittorini scaturisca una considerazione del *medium* fotografico che non solo si lega a doppio filo con la sintassi filmica e con il linguaggio verbale, ma sovrappone e fonde insieme anche le strutture di questi ultimi due codici in ragione di una esorbitante creatività di segno letterario. Come ha notato Maria Rizzarelli in riferimento al «Politecnico»:

Vittorini non scrive più molti articoli, ma "scrive" l'intero giornale, opera cioè sul discorso polifonico costituito dai singoli numerosi collaboratori come un regista che taglia e incolla la pellicola di un film. Il montaggio a cui presiede con scrupolo e con-



vinzione è finalizzato alla ricerca di un'unità che superi l'intrinseca frammentarietà della scrittura periodica, di una continuità che si opponga alla contingenza dei discorsi giornalieri (o settimanali che siano).⁷

Sotto le accurate modulazioni sperimentate dalle mani dello scrittore – in una testimonianza offerta da Giuseppe Trevisani, Vittorini «si impegna con riga e squadra a scoprire in affreschi e fotografie nuovi rapporti narrativi» –⁸ le fotografie divengono frammenti di una frase visiva e tasselli lessicali pronti ad essere ricomposti in racconto unitario. Ponendosi come forma particolare di 'rimediazione',⁹ di adattamento di un *medium* ai processi compositivi di un altro codice, dunque, il montaggio che presiede alla disposizione delle fotografie all'interno del «Politecnico» adatta alle immagini seriali gli stessi principi di composizione sintattica delle sequenze cinematografiche e dei testi verbali, e ne subordina l'autonomia artistica, omettendo con regolare sistematicità i crediti.

Preso atto delle creative 'manipolazioni' vittoriniane dell'apparato illustrativo della rivista, ci si chiede quali siano i binari su cui scorrono i racconti per immagini e le ibridazioni verbo-visive a partire dalle quali deflagrano i messaggi espressi dal periodico.

2. Con Albe Steiner

Se è vero che Vittorini si impegna 'materialmente' a ricercare rapporti narrativi tra le immagini, come conferma una fotografia apparsa nel 1966 sulla rivista «Popular photography», che ritrae un particolare delle sue mani armate di righello,¹⁰ nella strutturazione degli itinerari visivi che percorrono i fogli del «Politecnico» o che si sviluppano anche di numero in numero non è possibile trascurare l'apporto di Albe Steiner, redattore, oltre che responsabile della grafica per il settimanale, e probabilmente il più stretto collaboratore di Vittorini nella fase di ideazione del progetto e del *layout* della rivista. Nello studio della configurazione delle pagine del periodico, infatti, occorre considerare che le soluzioni grafiche adottate nascono dal reciproco confronto tra uno scrittore e un artista visuale, tra un autore che domina il codice verbale e che si accosta anche all'elaborazione dell'assetto grafico di un foglio di giornale, e un *designer* che traduce le proprie tensioni intellettuali e politiche non tanto in linguaggio scritto ma in segni grafici, in giustapposizioni di linee, forme, colori. Uno sguardo alla formazione di Steiner può aiutarci a delineare, tra l'altro, esperienze comuni e percorsi condivisi, nonché a comprendere meglio gli obiettivi del programma sotteso al «Politecnico».

Nato e cresciuto a Milano, Albe Steiner si dedica alla grafica fin dagli anni Trenta. Nel corso della seconda guerra mondiale la sua esistenza è segnata da eventi drammatici che contribuiscono a definirne la personalità umana e artistica: vengono uccisi sotto il regime mussoliniano lo zio Giacomo Matteotti, il fratello e diversi membri della famiglia, ebrea, della moglie Lica. Aderendo ad una inesausta attività antifascista, Steiner crede fermamente nel ruolo fondamentale dell'impegno civile e della libertà d'espressione, e negli anni della Resistenza partecipa alla lotta partigiana (è commissario politico di una brigata garibaldina e tra i combattenti dell'Ossola) e, come Vittorini, collabora con il Partito Comunista italiano, dedicandosi alla stampa clandestina. Insieme alla sua compagna di vita e di 'mestiere', nel 1946 si trasferisce in Messico, dove entra in contatto con gli ambienti del Taller de Grafica Popular, istituzione vicina alle aspirazioni del popolo messicano, e del periodico «Partito Popular». Rientrato in Italia due anni dopo, poco prima delle elezioni, continua a dedicarsi a un'intensa attività artistica, lavora alla Scuola del Con-



vitto Rinascita e all'Umanitaria, partecipa e collabora a numerose esposizioni, cura gli allestimenti della Rinascita di Milano, progetta la grafica di riviste d'ispirazione marxista come «Il Contemporaneo», diviene consulente di diverse ditte industriali e studia il rapporto tra design e produzione seriale.¹¹

Fermo restando il valore formativo dell'esperienza partigiana, sul piano professionale il grafico si contraddistingue per un *background* artistico aperto, di respiro internazionale. I critici concordano nel riconoscere in Steiner, oltre all'attenzione al rinnovamento delle soluzioni grafiche e tipografiche suggerito dall'arte di Persico, Boggeri, Munari, Huber, l'influenza di movimenti d'avanguardia come il costruttivismo russo e la scuola del Bauhaus,¹² dalla quale Steiner ricava il rigore, l'equilibrio della composizione e la tendenza ad eliminare o a ridurre i segni, i sottotitoli superflui e le variazioni di dimensione del carattere, in direzione di un messaggio che possa essere espresso con la maggiore chiarezza possibile e nella maniera più efficace possibile, senza orpelli o abbellimenti visivi poco funzionali. In Messico, peraltro, Steiner ha modo di interagire con l'architetto svizzero Hannes Meyer, uno dei direttori del Bauhaus. È anche dal confronto con le linee di ricerca che si erano sviluppate nella prima metà del secolo fuori dall'Italia che Steiner acquisisce la consapevolezza dell'importanza del legame tra il lavoro grafico e la dimensione sociale – consapevolezza talmente salda da non abbandonarla mai più nel corso della sua attività. È in questo contesto che matura la convinzione che l'assetto grafico delle riviste, come di qualsiasi prodotto pubblicitario, debba corrispondere al messaggio che ci si prefigge di esprimere. Conosce molto bene questo aspetto peculiare della ricerca di Steiner Italo Calvino, pronto a testimoniare che «per Albe il piacere dell'invenzione formale e il senso globale della trasformazione della società non erano mai separati»,¹³ e lo afferma con chiarezza lo stesso grafico, durante una lezione del 1968 presso l'Umanitaria:

Il giornale di fabbrica come del resto quello non di fabbrica va inteso in qualità di uno strumento, quindi come un servizio pubblico. Come servizio dovrebbe avere delle caratteristiche molto precise, caratteristiche visive corrispondenti cioè al servizio che deve esplicitare. Sembra un'osservazione ovvia e non lo è, invece. [...] L'occhio percepisce segni, forme, immagini che stancano. Se io voglio far leggere il testo devo togliere tutte le immagini che non sono essenziali, cominciando dalla ripetizione di parole, di sottotitoli e di simboli, di testate.¹⁴

La carica eversiva di queste riflessioni diverrà pienamente visibile nell'impaginazione del «Politecnico», che vedrà Steiner partecipe di un serrato e proficuo confronto con Vittorini. Le strade che portano alla loro collaborazione, e al sincero rapporto di amicizia che li unisce, si incontrano già prima del lavoro per il giornale e risalgono agli anni in cui lo scrittore consolidò i rapporti con gli artisti del gruppo di «Corrente», la rivista ideata da Ernesto Treccani e soppressa dal regime nel 1940, e si avvia ad attraversare le esperienze di militanza clandestina antifascista. Se si fa un passo indietro, infatti, e si osservano le esperienze di Vittorini che precedono le svolte del 1945, si scopre che nel giugno 1943 egli è impegnato nella redazione di un volantino concepito per ricordare l'assassinio di Matteotti. Come riferisce Raffaele Covi, il manifesto viene «redatto assieme a Salvatore di Benedetto, [...] composto clandestinamente da un tipografo del "Corriere della Sera", e stampato da Lica e Albe Steiner nel loro studio, usando come torchio un copia lettere».¹⁵

Gli incarichi, rispettivamente, di redattore capo e di curatore della grafica per «l'Unità» clandestina di Milano porteranno lo scrittore e l'artista a incontrarsi nuovamente dopo la Liberazione. È presumibile che la parentesi lavorativa presso il quotidiano abbia



dato modo a Vittorini di acquisire una parte di quelle competenze tipografiche a cui spesso lo scrittore, in tandem con Steiner, farà ricorso anche durante la preparazione delle griglie del «Politecnico». Ricordando quell'episodio della sua esistenza, nel 1949 Vittorini racconta a Hemingway:

Si voleva [...] utilizzarmi a scrivere articoli per la stampa clandestina, ma non potevo scrivere come a loro occorreva, e dopo alcuni tentativi mi fu concesso di occuparmi della stampa solo tecnicamente, cioè trovare tipografie e lavorarvi a mettere in pagina (mise en page). Questo fu in periodi vari: dal '42 al '43; poi alcuni mesi del '44; poi alcuni mesi del '45 fino alla liberazione di Milano, e, non più clandestinamente, dal 25 aprile '45 a giugno '45 quando dei veri giornalisti arrivarono da Roma e mi permisero di tornare al mio lavoro privato di scrittore.¹⁶

Sebbene collocata nel piano secondario di un'attività certamente *a latere*, la struttura della pagina dei giornali continuerà a tentare Vittorini anche durante la direzione del «Politecnico», punto di approdo successivo a un'esperienza intermedia che lo vede, ancora una volta, impugnare le forbici e farsi protagonista di accostamenti creati manualmente:

La prima volta che in vita mia vidi Vittorini tagliare una fotografia era una fotografia di Guttuso. Era il 7 agosto 1945, ricordo la data per ovvie ragioni. Era il giorno della bomba atomica. Quel giorno stavamo facendo il numero uno di un nuovo giornale quotidiano.¹⁷

Il quotidiano a cui si riferisce Trevisani è «Milano Sera», la testata che fornisce a Steiner e Vittorini un'altra occasione per riprendere un sodalizio destinato a rafforzarsi. Lo scrittore ne diventa redattore capo e Albe, con a fianco Max Huber, si occupa del progetto grafico. Nella rievocazione offerta dal direttore responsabile del giornale, Michele Rago, Steiner «era l'unico, fra *loro*, preparato al suo compito, anche se lui pure si trovava a vivere la prima esperienza giornalistica in un quotidiano».¹⁸ Il lavoro a «Milano Sera» rappresenta un tassello rilevante nell'elaborazione della grafica del «Politecnico», poiché ne anticipa, come vedremo, alcune delle soluzioni più rappresentative.

3. Verso la prima pagina

Come è stato accennato, il presupposto teorico da cui muove l'attività di Steiner si basa su una coerente adesione tra forma e contenuto, su un binomio inscindibile che fonda la sua possibilità di efficacia proprio sull'interdipendenza delle due componenti:

La superficiale comprensione dei movimenti moderni ed al tempo stesso la mancata valorizzazione dei contenuti o addirittura il non valore dei contenuti, hanno generato sovente un linguaggio visivo compromesso, arbitrario, formale ed astratto, tenendo conto che non la forma si deve temere ma il formalismo. Il metodo di insegnamento per la formazione del grafico deve tener conto soprattutto del contenuto, come tema, come destinazione, come valore.

Il linguaggio visivo dovrà essere sempre aderente allo scopo che ci si prefigge.¹⁹

L'avversione per il formalismo fine a se stesso, esplicitamente dichiarata da Steiner, mostra i propri frutti anche nella griglia grafica del «Politecnico», giacché a un conte-

nuto di impegno sociale, com'era nelle intenzioni originarie del periodico, e al progetto di rinnovamento culturale, occorre associare schemi e caratteri tipografici che meglio possano esplicitare quel contenuto e quel progetto. In questo modo, vediamo svilupparsi i temi affrontati dalla rivista sulla base di un'integrazione e di un dialogo organico non solo tra i testi e le immagini, ma anche tra questi e, aspetto di non minore importanza, le caratteristiche grafiche del foglio. Come ricorda Fortini:

Non ebbi dubbi, fin dall'inizio, sul significato di quella impostazione grafica; intendo, sui contenuti politici che essa convogliava. Erano, per dir tutto con una sola parola, i medesimi contenuti che Vittorini voleva per i tasti del settimanale: amore per un didattismo tutto positivo, senza oscurità, una sorta di gaiezza pedagogica della linea retta, di polemica della pulizia intellettuale contro il caos ripugnante di frantumi, liquami, rifiuti, scarti – reali e simbolici – che la guerra ci aveva lasciato in eredità.²⁰

Osservando una selezione delle bozze preparatorie per la pagina di apertura del primo numero del «Politecnico»,²¹ è possibile seguire le fasi di progettazione della testata, i criteri di impaginazione e le modifiche effettuate in corso d'opera.

Si assiste così al passaggio da una serie di primi studi, quasi esclusivamente in bianco e nero, in cui si susseguono una serie di strette colonne verticali (nove in tutto), ad uno che mostra una maggiore dinamicità attraverso l'introduzione di parti in rosso e una prima forma di asimmetria nella disposizione delle colonne.

Gli studi dell'impaginato offrono anche l'occasione per l'ulteriore verifica di un metodo ampiamente sperimentato da Steiner, per «Il Politecnico» come durante la progettazione del menabò di «Milano sera». Sono visibili nelle riproduzioni delle bozze, infatti, i collage che il grafico effettua nella fase di 'screening' delle proporzioni, quando Steiner procede ritagliando e incollando le sezioni del giornale e variando di volta in volta la collocazione delle singole parti. Affine a questo sistema di impaginazione dei periodici risultano i quaderni di *Ricerche*, conservati all'Archivio Albe e Lica Steiner e ad oggi inediti, dove Albe conserva a partire dalla fine degli anni Trenta le riproduzioni fotografiche di opere d'arte, di grafica e di architettura contemporanee incollandone sui fogli dell'album le immagini e le didascalie ritagliate da giornali e riviste. Interessante, a questo proposito, è il paragone proposto da Fabio Vittucci nell'introdurre la nuova edizione del *Diario in pubblico* di Vittorini, il cui stile è accostato a quello dei quaderni steineriani, per la 'costruzione della storia' e per il carattere narrativo che scaturiscono dal 'montaggio' eseguito, nel caso dello scrittore, allo scopo di ripercorrere criticamente la propria produzione saggistica:



Studio dell'impaginato per il primo numero del «Politecnico» © Erede Steiner, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati



Studio dell'impaginato per il primo numero del «Politecnico» © Erede Steiner, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati

Particolarmente importante e vicino all'operazione che compie Vittorini è il quaderno di *Ricerche* [...], in cui Steiner espone il suo "mestiere di grafico", [...] evidenziando i propri riferimenti culturali formativi, e costruendo una storia attraverso i ritagli di immagini di architetture, sculture, pitture, ritratti di artisti, estratti da film astratti, oggetti tipografici, allestimenti di esposizioni, ma anche ritagli di articoli, immagini dei propri lavori tratte da periodici e libri di varia natura. Tutto ciò montato, con relativa didascalia, di pagina in pagina, attraverso la tecnica del collage, costruendo così un discorso narrativo unico e senza soluzione di continuità.²²

Tornando alla grafica del «Politecnico», il confronto degli studi preparatori consente di assistere all'evoluzione in senso 'progressista' del *layout* e di pedinarne i segni tangibili. Se le prime bozze si avvicinano a un'impaginazione tradizionale, con una successione statica e simmetrica delle colonne che ricorda, ad esempio, anche nella posizione scentrata a destra della testata, l'edizione clandestina de «l'Unità», in una fase intermedia il titolo del giornale si sposta al centro, si ingrandisce anche grazie all'uso del maiuscolo e assume una posizione visivamente predominante, molto simile a quella che caratterizza la testata di «Milano Sera».

È il preludio a quella che sarà la pagina d'apertura definitiva del primo numero del «Politecnico», che può essere assunta a immagine esemplificativa di tutte le caratteristiche del settimanale. Spezzando l'immobilità della grafica pre-bellica,²³ a sinistra viene collocata un'unica colonna di dimensione doppia, seguita da un corpo centrale di sei colonne e da un'ultima sezione che accoglie la prima parte dell'articolo di spalla. A differenza di quanto era accaduto con i sottotitoli precedenti, inoltre, dove viene specificato e progressivamente ampliato il bacino d'utenza – nelle varie tappe di elaborazione del progetto il giornale si trasforma da «Settimanale dei lavoratori» a «Settimanale di cultura contemporanea per i contadini gli operai e gli intellettuali» – il periodico vede definitivamente la luce soltanto come «Settimanale di cultura contemporanea». L'indicazione ad ampia gittata del sottotitolo, con l'insieme di connotazioni che il termine 'cultura' implica nel 'sistema Politecnico', fa tutt'uno con la scritta posta immediatamente sotto la testata: «diretto da Elio Vittorini», dove il nome dello scrittore viene significativamente riportato in maiuscolo.

Ma la portata rivoluzionaria della grafica di Steiner non risiede soltanto nel criterio di successione delle colonne o nell'analisi delle singole componenti del foglio, quanto nella studiata architettura formale e cromatica che sostiene l'intera architettura della pagina e l'espressione dei contenuti della rivista. Quello che si offre agli occhi del pubblico è un sapiente equilibrio di rossi e neri, un'asimmetria e una «volontà modulare»²⁴ formulate in dettaglio, alleggerite dall'immagine posta sotto la testata e dal disegno di Guttuso riprodotto nel quadrante inferiore destro; una soluzione razionale, suggerita dall'uso dei caratteri bastoni, e allo stesso tempo un'istanza di rottura e di rinnovamento, testimoniata dalla scritta della testata, un'insegna bianca inserita in negativo in una banda rossa aperta nel margine superiore. Il rosso, che finirà per identificare la fisionomia del «Politecnico» e di associarne i segni alla stampa di sinistra, si ritrova anche nel sommario, con la funzione di mettere in evidenza le parole o le notizie più importanti del numero (evi-



«Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945 © Erede Steiner, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati



denziati in rosso, ad esempio, sono i passaggi «L'altro Politecnico», «guerra di Spagna», l'attributo in «Può la Chiesa essere democratica?»).

La novità dell'impostazione grafica della rivista si rivela in tutta la sua forza in un parere 'a caldo' espresso da Massimo Mila in una lettera dell'ottobre del 1945, in cui egli ritiene che «forse sarebbe meglio procurare una impaginazione meno affaticante, caratteri un po' meno piccoli e, in genere, un poco più di aria e di respiro». ²⁵ Da uno sguardo alle reazioni successive alla prima pubblicazione della rivista, inoltre, si nota che l'impatto maggiore viene suscitato dal disegno e dai colori della testata, dalla modernità del taglio vivo che la sovrasta, indelebile anche dalla memoria di chi del «Politecnico» ha vissuto la nascita. Alle osservazioni di Gillo Dorfles, secondo il quale «la negativizzazione della scritta [...] era resa più efficace dall'apertura verso l'alto della scritta stessa, con quell'effetto di indeterminatezza dell'immagine, allora ancora mai sperimentata», ²⁶ si aggiunge la testimonianza di Franco Fortini, nel cui ricordo «la "mano" di Albe [...] si impone con la smarginatura alta della testata, del "Politecnico", con la tensione introdotta entro la razionalità delle maiuscole». ²⁷

Anche la ricezione critica posteriore non ha mancato di sottolineare i cortocircuiti visivi espressi dalla testata del periodico, sintetizzati da Sergio Ruffolo attraverso l'individuazione di una

civetteria del quadrato nero col grande numero della copia in bianco, accostato senza soluzione di continuità al titolo del giornale, in modo da formare un tutt'uno omogeneo.

La forma geometrica esasperata contenente testata, numero, prezzo, genere della pubblicazione, ecc. era divisa in tre parti secondo la misura delle colonne che sorromontava, e cioè nell'ordine: due, sei, una. In modo da costituire un ritmo nei tre colori di massimo rendimento pubblicitario per il fortissimo contrasto cromatico: nero bianco rosso. ²⁸

Un altro elemento personalizzante del giornale è costituito dal carattere tipografico, anch'esso veicolo di un messaggio pienamente in linea con le idee promosse dal «Politecnico». I caratteri impiegati, come era accaduto per «Milano Sera», sono i bastoni, contraddistinti da uno spessore uniforme e dall'assenza di allungamenti alle estremità, a differenza dei caratteri ornati. La scelta tipografica risponde non solo a un'esigenza di massima leggibilità e chiarezza, ma anche all'intenzione di combattere per mezzo della grafica un vecchio assetto classista. È anche nell'opposizione a un iniquo *status quo* che risiede il senso più alto del lavoro di Albe Steiner:

[È] necessario trovare un tipo di linguaggio diverso da quello fin qui in uso e tipico della borghesia. Se il mondo va verso una società senza classi, occorre che il linguaggio non sia più un linguaggio di classe. Voglio dire che se una forma deve corrispondere a un contenuto, quest'ultimo non può più essere la forma della sopraffazione, dell'autorità, e non può più nemmeno essere il linguaggio visivo, dei caratteri tipografici, consueti. Dev'essere un linguaggio diverso, un linguaggio senza classi oppure di una sola classe, quella egemonica, la classe operaia, capace di dare un'indicazione di rinnovamento culturale, di rinnovamento sociale, di rinnovamento tecnico, professionale, ecc. [...].

È inutile sprecare in un giornale tanto spazio per mettere un simbolo, cioè un segno. Nella nostra epoca, epoca di ripetibilità tecnica delle immagini, la simbologia e i segni devono essere non di dominio, quindi niente più araldica, niente più stemmi medievali, niente più marchio di proprietà. ²⁹



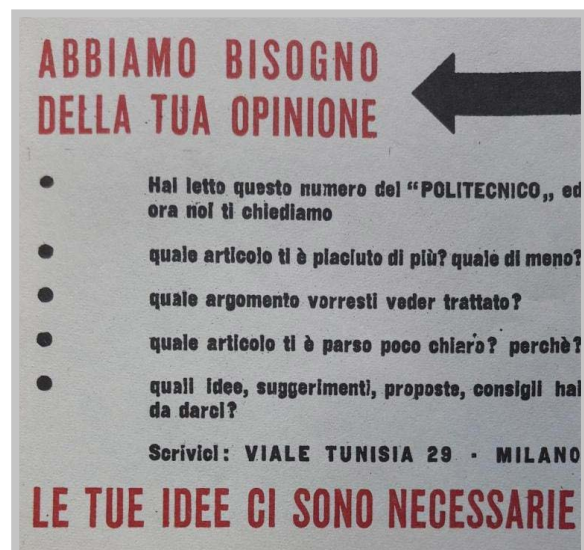
È soprattutto nell'essenzialità del carattere, nel severo rigore emanato dai bastoni neri o bianchi, inseriti in negativo nelle bande scure, nella lotta visiva alle prevaricazioni che si riconoscono le influenze del Bauhaus, anch'esso artefice di un utilizzo funzionale dei caratteri bastoni. Come è stato anticipato, dalla scuola tedesca proviene quell'«ecologia dello sguardo»³⁰ che si sedimenta e si manifesta nell'arte di Steiner attraverso l'eliminazione delle ridondanze visive, dei decorativismi superflui, secondo una logica della 'sottrazione' accuratamente studiata per esprimere gli strappi sociali e politici diramati dai contenuti. Ma non è soltanto l'aspetto tipografico ad apparentare la configurazione grafica del «Politecnico» alla scuola più influente del Movimento moderno, giacché l'equilibrio cromatico tradisce un'ascendenza ben più radicata. Come testimonia Michele Rago:

[Steiner] ci spiegò allora che per gli uomini del «Bauhaus» i bianchi delle pagine erano un elemento del gioco grafico. Per chi compone una pagina o per chi guarda, il bianco apparentemente non dà risalto. E invece dà struttura alla pagina, la inquadra, l'assimila ai moduli architettonici.³¹

Se il bianco è un elemento funzionale alla partitura della pagina, non sarà un caso se, ad esempio, la sezione del «Politecnico» in cui i redattori si sporgono verso il pubblico, quella che riporta l'invito ai lettori ad esprimere un'opinione sugli articoli già pubblicati e ad avanzare proposte, sia letteralmente 'aperta', liberata dai fitti caratteri che compongono il resto del foglio e dominata da un bianco che intrattiene con i rossi e con i neri rapporti più rarefatti. Essa concentra lo sguardo del fruitore e gli permette quasi di 'attraversare' il supporto cartaceo.

L'articolazione dello spazio della pagina, la ragionata alternanza tra vuoti e pieni, ci conducono a un'altra fonte visiva del «Politecnico», che riguarda le gabbie grafiche e gli inconfondibili fili neri che strutturano la scansione geometrica dei fogli. La contrapposizione tra linee orizzontali e verticali, e il rapporto tra i volumi creati dalle rette, non possono che far pensare alla cultura astratta del movimento di De Stijl e di Mondrian in particolare, la cui meditata coordinazione di forme visive 'pure' penetra nella rivista italiana sotto forma di bande e griglie grafiche. In una suggestiva spiegazione, riflettendo sul «Politecnico» Fortini registra la «tendenza a sbarrare con elementi e blocchi orizzontali la verticalità, quella davvero ascetica, delle strette colonne verticali».³²

Rispetto ai criteri di utilizzo delle immagini riscontrabili nel periodico, qui si raggiunge il polo opposto dell'aspirazione dei linguaggi coinvolti a farsi altro, a rinegoziare il proprio statuto. Così come le fotografie rispondono a regole sintattiche proprie di altri codici, siano essi letterari o cinematografici, allo stesso modo la scrittura sembra farsi immagine, icona funzionale all'espressione organica di un progetto di rigenerazione in cui uno scrittore e un'artista hanno investito, a metà degli anni Quaranta, il meglio della loro attività.



«Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 4 (particolare) © Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency

Sarà curioso notare che alcuni fascicoli del «Politecnico» riflettono le matrici figurative di Steiner, traducendone e lasciando filtrare le proposte di rinnovamento in segnalazioni pubblicitarie e articoli. Proprio la riproduzione del *Bauhausbücher* di Mondrian campeggia nella quarta pagina del numero 5, dove all'immagine corrisponde una tipica didascalia descrittiva apparentemente neutra:

Il Bauhaus è una scuola di arti applicate e di architettura realizzata da Walter Gropius a Weimar e Dessau in Germania nel periodo della repubblica di Weimar, tra il 1921 e il 1930. Ecco una copertina dei quaderni del Bauhaus. Piet Mondrian, autore di questo libro sosteneva che la pittura neoplastica, per i suoi rapporti e i suoi mezzi plastici puri, può esprimere la vita in maniera più intensa attraverso la forma più ridotta ed elementare.³³

Ancora più rappresentativo è il manifesto di El Lissitzki del 1919, *Colpisci i bianchi col cuneo rosso*, riprodotto nella quarta pagina del sesto numero. La scelta di quest'opera si rivela estremamente significativa, sia rispetto all'impianto grafico del «Politecnico», sia, ancora una volta, in relazione alla componente rivoluzionaria di cui intende farsi promotore. Il manifesto, infatti, risolve in un equilibrio di forme geometriche l'azione dell'«armata rossa [che], come un cuneo, spezza il tentativo di accerchiamento della reazione»,³⁴ simboleggiata da un cerchio bianco trafitto da un triangolo rosso. Nel numero 23, inoltre, un lungo articolo di Giuseppe Trevisani racconta la storia e lo stile del Bauhaus.³⁵

Albe Steiner progetta anche la grafica della nuova serie mensile, bimestrale e trimestrale del «Politecnico»,³⁶ ma non ne seguirà da vicino i lavori. Dopo il suo trasferimento in Messico, sarà Giuseppe Trevisani a subentrare e ad assumere la responsabilità dell'assetto grafico della rivista. Come si è accennato in precedenza, con la nuova edizione si esce definitivamente dal livello dell'attualità e si fa ingresso nel piano della ricerca. Lo sperimentalismo del settimanale cede il passo alla riflessione critica e, insieme ad essa, l'impianto grafico si contrae, rinuncia all'eversivo dinamismo dell'edizione precedente.

I materiali di cui si è preso visione non ci inducono a pensare che il progetto grafico del «Politecnico» vada attribuito interamente ad Albe Steiner. Le testimonianze epistolari lasciano trapelare un intervento attivo costante da parte del direttore della rivista. In una lettera del dicembre del 1945, per esempio, Vittorini propone al grafico modifiche nell'impaginazione dell'undicesimo numero: «vedi», raccomanda, «di fare un cambiamento alla 2° e alla 4° pagina»,³⁷ e prosegue entrando nel merito dell'impianto del fascicolo e abbozzando addirittura uno schema del quarto foglio. Ancora prima, sempre nel periodo di preparazione del numero d'esordio, lo scrittore annota nelle bozze delle pagine interne gli elenchi degli scritti letterari, delle interviste, degli articoli che devono essere ospitati, segnando una raccomandazione («ti ricordo: ogni tanto qualche composizione su due colonne, qualche frase su negativo»)³⁸ e attribuendo, talvolta, alla lista il numero esatto della pagina. Come ha rilevato Maria Rizzarelli, «Vittorini interviene pure sulla "mise en page" di ogni numero, perché capisce che anche nella strutturazione del menabò risulta implicita la novità del linguaggio attraverso cui passa la scommessa del progetto del "Politecnico"».³⁹

Non è risolutivo, dunque, in questo contesto, il fatto che lo schema proposto dallo scrittore per il numero 11 non venga seguito, o che non tutti i contributi elencati nelle bozze rientrino nel primo numero (figurano articoli sull'India e sulla Grecia assenti in quel fascicolo), ciò che appare significativo sottolineare è come dagli scambi epistolari e dalle note autografe di Vittorini presenti nelle bozze si possa desumere che lo scrittore parte-



cipa, discute e si confronta continuamente con Steiner, suggerendo modifiche, avanzando proposte e moniti sulla disposizione delle diverse componenti del «Politecnico».

La critica ha sempre rilevato la tendenza dello scrittore a intervenire sui materiali altrui, perfino nell'ambito dell'attività traduttoria.⁴⁰ Il lavoro prestato da Vittorini per «Il Politecnico» non smentisce quest'attitudine;⁴¹ del resto, il suo metodo di lavoro induce a ritenere che nessuna delle sezioni paratestuali del periodico sia stata lasciata al caso. Già nel periodo di collaborazione clandestina a «l'Unità», come ricorda Gian Carlo Pajetta in relazione alla stesura delle didascalie da parte di Vittorini,

quasi tutta la sua giornata era tormentata da quel pensiero, era come se cercasse un verso che qualche volta non riusciva a piacergli. E non trovava strano [...] di lasciarci, quasi fuggendo la sera, con un biglietto in cui stava scritto "aggiustatelo voi, io non ho trovato le parole". E poi, il giorno dopo, a spiegarmi che per lui una didascalia non era come per un altro giornalista, come per uno di noi che non era neppure giornalista: soltanto un paio di righe, sotto un'immagine spesso incomprensibile.

La consueta intromissione dello scrittore, dunque, e l'attitudine, corroborata dalla reminiscenza di Pajetta, a spingere anche le più recondite tipologie di scrittura al culmine della loro capacità espressiva non stupisce se si considera l'abilità che Vittorini sviluppa negli anni della menzionata attività clandestina. In maniera analoga, secondo la testimonianza di Lica Steiner,⁴² Albe partecipa alla stesura delle didascalie e, nel ricordo di Fortini, che gli attribuisce la scelta delle fotografie collocate sotto la testata di diversi numeri e lascia intuire un suo intervento «nei "film" verticali di immagini commentate»,⁴³ contribuisce alla selezione dei materiali fotografici. Michele Rago, inoltre, soffermandosi sul menabò del «Politecnico», ha parlato di «foto che Albe Steiner e Elio Vittorini sceglievano e presentavano come elementi funzionali, più che indispensabili, del settimanale».⁴⁴ Al di là di questi fugaci riferimenti, appare difficile stabilire se e in che misura Steiner abbia rivestito un ruolo nell'utilizzo delle foto del «Politecnico» e nella disposizione cinematografica delle immagini. Il grafico non è certo estraneo all'universo della fotografia, nel 1943 collabora alla realizzazione della *Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia* edita da Domus e pratica l'arte fotografica, ma sembra farne un uso diverso, quasi di elaborazione privata del proprio lavoro. Padroneggia le manipolazioni sulla scia di Heartfield e si cimenta in emulsioni e processi chimici riprendendo fotografie simili ai *rayogrammi*;⁴⁵ delle sue sperimentazioni rimane traccia, peraltro, in un bozzetto di locandina del «Politecnico» che ritrae l'ombra di Albe – motivo ricorrente della sua produzione fotografica – e quella del cane Peck. La carenza di dati su questo aspetto non sminuisce comunque il valore esemplare del dialogo tra Vittorini e Steiner, delle felici intuizioni che, seppur vive solo per un breve arco di tempo, non possono dirsi fallite né tantomeno dimenticate.

L'artista progetta anche la grafica della nuova serie mensile, bimestrale e trimestrale del «Politecnico»,⁴⁶ ma non ne seguirà da vicino i lavori. Dopo il suo trasferimento in Messico, sarà Giuseppe Trevisani a subentrare e ad assumere la responsabilità dell'assetto grafico della rivista. Come si è accennato in precedenza, cambia radicalmente anche il formato; alle grandi facciate simili ai fogli dei quotidiani vengono sostituiti fitti fascicoli di dimensione ridotta e con un numero notevolmente maggiore di pagine. Dal punto di vista contenutistico, i temi continuano ad essere i problemi sociali e politici del Paese, le arti visive e figurative, il rapporto del marxismo con altre correnti del pensiero europeo, l'esistenzialismo, la psicanalisi, il neopositivismo, ma si esce definitivamente dal livello dell'attualità e si fa ingresso nel piano della ricerca. Perfino nel ricordo di Fortini, che



riconosce «il momento della massima speranza [...] nell'ultimo trimestre del 1945 e nel primo del 1946», con il cambio di periodicità «l'ottimismo hemingwayano e "spagnolo" del settimanale, il razionalismo da *Bauhaus* e da *New Deal*, si ritirano sullo sfondo. Le cose si complicavano. Si stipano ormai lunghi, sodi saggi in colonne compatte e il taglio delle foto si fa aspro, come teso». ⁴⁷ La vita del «Politecnico» si approssima a quel complesso meccanismo di 'preannunci' indiretti di cessazione che vedono coinvolti il Partito comunista italiano, l'Einaudi come casa editrice vicina al partito seppure esterna alla sua organizzazione, e Vittorini in quanto scrittore difficilmente riducibile ai ristretti orizzonti dei dogmatismi ideologici; si avvicina in ultima analisi alla sua fine, ma soltanto dopo aver trovato in Steiner uno spregiudicato interlocutore ideale.

¹ Sulla composizione informale della redazione e per una mappa completa della rete dei collaboratori cfr. M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico». Cronache e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 68-70; R. CROVI (a cura di), 'Il Politecnico. 1945-1947', in AA.VV., *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 173.

² «Qualche volta il "Politecnico" veniva incollato ai muri cittadini; e ci dava un brivido d'orgoglio vedere i nomi e i pensieri della poesia e dell'arte» (F. FORTINI, 'Che cos'è stato il «Politecnico»', *Nuovi Argomenti*, 1, marzo-aprile 1953, ora in ID., *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Bari, De Donato, 1973, p. 65).

³ Alla Fiat sono dedicate diverse sezioni dei numeri 1-3 e alla Montecatini parte dei numeri 15-17 e 20.

⁴ Per una ricostruzione delle concause finanziarie e politiche che condussero al cambiamento di periodicità del «Politecnico» e per un esame delle differenze con l'edizione settimanale cfr. M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico»*, pp. 84-111.

⁵ E. VITTORINI, 'La foto strizza l'occhio alla pagina', *Cinema Nuovo*, III, 33, 15 aprile 1954, ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, vol. II, pp. 701-702.

⁶ Cfr. G. FALASCHI, 'Vittorini e la fotografia', *Archivio Storico Fotografico*, 5, 1987, pp. 34-37; G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 68-73.

⁷ M. RIZZARELLI, 'Parole "solo per avventura" quotidiane', in C. SERAFINI (a cura di), *Parola di scrittore. Giornalismo e letteratura nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 342-343.

⁸ G. TREVISANI, 'La tipografia è il vizio segreto di Vittorini', *Pesci rossi*, XVI, 5, maggio 1947, pp. 22-23. Cfr. anche ID., 'Le fotografie di Elio Vittorini', *Popular Photography Italiana*, 107, maggio 1966, pp. 32-37; P. ORVIETO, 'Vittorini e l'accostamento fotografico', in AA.VV., *Letteratura & fotografia*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005, vol. II, pp. 61-81; U. LUCAS, T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, p. 186. Sul criterio di disposizione delle immagini nella settima edizione di *Conversazione in Sicilia* cfr. M. RIZZARELLI, 'Postfazione', in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica dell'edizione Bompiani del 1953, a cura di M. Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007, pp. V-XIX.

⁹ Per una disamina del concetto di 'rimediazione', cfr. J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli, trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini, 2003, pp. 25-116.

¹⁰ Cfr. G. TREVISANI, 'Le fotografie di Elio Vittorini', p. 32.

¹¹ Per una puntuale ricostruzione delle vicende biografiche degli Steiner e della loro attività lavorativa cfr. ANNA STEINER, *Licalbe Steiner. Grafici partigiani*, Mantova, Corraini, 2015, pp. 10-17.

¹² Cfr. il contributo di Gillo Dorfles in AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, Milano, Alinari, 1977, p. 9; C.A. QUINTAVALLE, *Pubblicità. Modello sistema e storia*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 82; P. FOSSATI, 'Introduzione', in ALBE STEINER, *Il mestiere di grafico*, Torino, Einaudi, 1978, p. XX.

¹³ I. CALVINO, 'Il segreto di Albe Steiner', *l'Unità*, 3 settembre 1974, ora in ID., *Saggi 1954-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, vol. II, p. 2799.

¹⁴ ALBE STEINER, *Il mestiere di grafico*, pp. 37, 39.



- ¹⁵R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini, Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 211. Il volantino è pubblicato in E. VITTORINI, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985, pp. 265-266.
- ¹⁶Lettera a Ernest Hemingway, Milano, 8 marzo [1949], in E. VITTORINI, *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 226.
- ¹⁷G. TREVISANI, 'Le fotografie di Elio Vittorini', p. 32. Cfr. anche G. TREVISANI, 'La tipografia è il vizio segreto di Vittorini', pp. 22-23.
- ¹⁸AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, p. 23.
- ¹⁹ALBE STEINER, *Il mestiere di grafico*, pp. 69-70.
- ²⁰AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, p. 14.
- ²¹Conservate in Archivi storici del Politecnico di Milano, Archivio Albe e Lica Steiner.
- ²²F. VITTUCCI, 'Introduzione', in E. VITTORINI, *Diario in pubblico* [1957], a cura di F. Vittucci, Milano, Bompiani, 2016, pp. 7-8.
- ²³Per un rapido ragguaglio in questa direzione, cfr. S. RUFFOLO, *Vestire i giornali* [1986], Torino, Gutenberg 2000, 1987, pp. 31-62.
- ²⁴AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, p. 14.
- ²⁵Lettera s. f. [di Massimo Mila] a Elio Vittorini, Torino, 2 ottobre 1945, in Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi Editore, serie Corrispondenza, sottoserie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 69.
- ²⁶AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, p. 10.
- ²⁷Ivi, p. 14.
- ²⁸S. RUFFOLO, *Vestire i giornali*, p. 69.
- ²⁹ALBE STEINER, *Il mestiere di grafico*, p. 38.
- ³⁰M. C. [Mario Cresci], 'Editoria', in ALBE STEINER, *Foto-grafia. Ricerca e progetto*, a cura di L. Steiner, M. Cresci, Roma, Laterza, 1990, p. 194.
- ³¹AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, p. 23.
- ³²Ivi, p. 14.
- ³³*Il Politecnico*, 5, 27 ottobre 1945, p. 4.
- ³⁴*Il Politecnico*, 6, 3 novembre 1945, p. 4.
- ³⁵Cfr. G. TREVISANI, 'Bauhaus', *Il Politecnico*, 23, 2 marzo 1946, p. 3.
- ³⁶Si ricorda che l'edizione che si è soliti definire 'mensile' è costituita anche da numeri trimestrali (33-34, settembre-dicembre 1946; 35, gennaio-marzo 1947) e da un fascicolo doppio (31-32, luglio-agosto 1946).
- ³⁷Lettera a Albe Steiner, Milano, primi giorni del dicembre 1945, in E. VITTORINI, *Gli anni del Politecnico*, p. 36.
- ³⁸Griglie per le pagine interne del «Politecnico» con annotazioni autografe di Elio Vittorini, conservate in Archivi storici del Politecnico di Milano, Archivio Albe e Lica Steiner.
- ³⁹M. RIZZARELLI, 'Parole "solo per avventura" quotidiane', p. 342.
- ⁴⁰Cfr. G.C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 31-72.
- ⁴¹Al padre, nell'ottobre del '45, confida: «Gli articoli che hai visto su "Politecnico" a firma di Ugo si possono considerare scritti da Ugo e me insieme: Ugo ha fornito il materiale scritto a modo suo, ma ottimo materiale; io l'ho riveduto. Ti sarei grato se tu potessi mandarmi del materiale analogo sulla Sicilia. [...] Non ho voluto chiedertelo prima perché debbo anche chiederti di lasciarmelo ritoccare a modo mio. Ma firmerò, si capisce, col tuo nome. Rivedo, ritocco tutto quello che il giornale pubblica» (Lettera al padre, Milano, 26 ottobre 1945, in E. VITTORINI, *Gli anni del Politecnico*, p. 28. Gli articoli del fratello Ugo di cui si fa menzione sono *L'acqua delle Puglie* e *Il Ducato di Montaltino*, entrambi pubblicati nel numero 1). Con analogha schiettezza, Vittorini si rivolge pochi mesi dopo a Marcello Venturi: «nel numero di Natale, doppio, esce dunque il tuo primo racconto inviatoci. Immagino sarai contento e che non ti dispiacerà se mi sarò permesso di ritoccarlo un poco» (Lettera a Marcello Venturi, Milano, 19 dicembre 1945, ivi, p. 39. Un racconto di Venturi dal titolo *Estate che mai dimenticheremo* verrà in realtà pubblicato nel numero 25 del 16 marzo 1946).
- ⁴²L'informazione è desunta dall'intervista contenuta in E. MARANO, *Il Politecnico: il sistema delle immagini*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, a. a. 2006/2007, p. 199.
- ⁴³Cfr. AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, p. 24.
- ⁴⁴Ivi, p. 23.
- ⁴⁵Cfr. P. FOSSATI, 'Introduzione', in ALBE STEINER, *Il mestiere di grafico*, p. XXII; ALBE STEINER, *Foto-grafia*.
- ⁴⁶Si ricorda che l'edizione che si è soliti definire 'mensile' è costituita anche da numeri trimestrali (33-



n. 12, luglio-dicembre 2018

34, settembre-dicembre 1946; 35, gennaio-marzo 1947) e da un fascicolo doppio (31-32, luglio-agosto 1946).

⁴⁷AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, p. 14.



MARCO SCIOTTO

*L'altro assoluto del sistema':
i poteri del disgusto dalla decostruzione dell'estetica alla messa in crisi della
rappresentazione artistica*

Jacques Derrida's deconstructionist reading of Kant's *Critique of the Power of Judgment* identifies in the idea of 'disgusting', excluded from the aesthetics system, the only thing capable of breaking the domain of representation, its logocentrism and its analogy. This essay retraces some of the most crucial results of this 'infectious contamination' of disgust, not in its literal sense, but viewing it as the idea of irrepresentable. From the idea of 'difference', which overwhelms twentieth century aesthetics, to its variations as 'impossible', 'simulacrum' and 'formless' proposed by Blanchot, Klossowski and Bataille, getting to Rosalind Krauss' description of the operations capable of undermining each form and representation, disgust seems to play an essential role in dealing with contemporary experience and feeling, with all their elusive complexity and irreducible difference.

1. L'estetica decostruita e l'avvento del disgusto

Quando, negli anni '70 del Novecento, lo studio di Jacques Derrida si trova a delineare una minuziosa analisi dell'opera di Immanuel Kant la parola-chiave che ricorre costantemente è quella di *parergon*. Si tratta, nello specifico, dei testi che Derrida dedica allo scandaglio di quella tappa fondamentale nella storia dell'estetica che è la *Critica della facoltà di giudizio*, pubblicata nel 1790, che egli affronta naturalmente attraverso la lente della decostruzione, che sollecita le strutture delle opere «fino a trarre allo scoperto il rimosso sul quale sono state edificate».¹ Decostruzione che mira anzitutto a sovvertire e annientare le gerarchie sulle quali si fonda ogni opposizione di qualsivoglia sistema, per passare successivamente all'emersione di un nuovo concetto che non concilia, non struttura e non gerarchizza ma si pone piuttosto come assolutamente altro, come l'"indecidibile" non assimilabile al sistema stesso o all'opposizione binaria. Soprattutto come ciò la cui rimozione ha permesso a quel sistema di strutturarsi e che quindi, riemergendo, permette l'affiorare della *différance* che dissolve ogni sublimazione o idealizzazione gerarchizzante.

Nel caso del lavoro di Derrida sulla terza *Critica* kantiana, questi due momenti nei quali è schematizzabile il processo di decostruzione sono riconducibili rispettivamente a *Il Parergon* e ad *Economimesis*. Il *parergon* è la cornice, ciò che segna il confine, che delimita, la linea invalicabile che separa l'interno, il proprio (*l'ergon*), dall'esterno, dall'estraneo, e che separando dà forma all'*ergon* stesso, all'oggetto, all'opera. Tuttavia, ci dice Derrida, il *parergon* ha un ruolo fondante ma al contempo rischioso nei confronti dell'*ergon*, del sistema, dell'unità che si trova a dover delimitare e delineare: la paradossale caratteristica di non essere né del tutto esterno né del tutto interno all'opera, di isolare ma insieme di mettere in rapporto, di porsi al contempo come frontiera e come luogo di «instabile permeabilità della frontiera»² stessa.

Per tentare la messa in crisi dell'integrità del sistema della terza *Critica*, Derrida sfrutta dunque, innanzitutto, questa duplice, insidiosa natura che appartiene anche a quello



che Kant avrebbe posto come *parergon* al proprio approccio estetico, come protesi necessaria: l'imporre al giudizio estetico una cornice tratta dalla logica, accomunando, quindi, il non accomunabile, ossia i giudizi estetici (non-logici) e i giudizi conoscitivi (logici).

Ma per Derrida questa violenza, «l'occupazione di un terreno non concettuale da parte della quadratura di una forza concettuale»,³ proprio per quella duplice natura del *parergon* che in questo caso essa rappresenta, ha in sé il rischio del movimento contrario: lo straripamento dell'ambito estetico in quello logico e la contaminazione del logico con il non-logico, che scompagina così ogni fittizia gerarchizzazione che regga dall'esterno il sistema, avviando dunque il processo di decostruzione dell'estetica di Kant e, con essa, di quella «prima e dopo Kant».⁴

Come dicevamo, *Economimesis*, il saggio di Derrida del 1975, sarà il secondo momento di questo processo, che condurrà alle sue estreme conseguenze quel sommovimento avviato dallo 'straripamento parergonale' fin qui osservato, fino all'emersione dell'assoluta 'differenza', di ciò che è assolutamente inassimilabile al sistema, del tutto non idealizzabile o sublimabile, di una sorta di aporia del sistema stesso che annulla ogni esclusione o sintetizzazione del negativo. Conseguenze destinate a riversarsi, come una vera 'contaminazione infettiva', in modo inarrestabile e definitivo nell'estetica e nella questione del gusto, come Derrida sembra prefigurare già ne *Il Parergon*:

Si potrebbero constatare le conseguenze di questa contaminazione infettiva nei particolari. [...] una certa dislocazione ripetuta, un deterioramento controllato, incontenibile, che fa scricchiolare la cornice nel suo insieme, la logora all'intersezione degli angoli e delle articolazioni, rovescia il suo limite interno in limite esterno, tien conto del suo spessore, ci fa vedere il quadro dalla parte della tela o del legno.⁵

In *Economimesis* Derrida prende le mosse dalla strategia che Kant mette in atto per giungere alla definizione dell'arte come determinata dall'unico fine della libertà assoluta e incondizionata, simile al gioco, svincolata dal circolo economico del commercio ed estetica, nel senso di avere il proprio fine nel piacere senza un fine, dedita al piacere senza godimento. Ma se queste sono le caratteristiche delle Arti Belle, qual è, in esse, lo spazio affidato alla *mimesis* e in quale specifica accezione? In che modo essa è presente e agisce nell'impostazione estetica di Kant, se egli non si stanca di ribadire la decisiva distanza tra le opere della natura e quelle dell'uomo, tra *physis* e *techné*?

La risposta e la chiave si trovano nell'utilizzo dell'analogia, che entra in gioco associando però non tanto le opere prodotte dalla natura e dall'uomo, quanto piuttosto l'azione stessa del produrre. L'agire dell'artista è libero dalle costrizioni delle leggi naturali esattamente come libera è la natura nel proprio agire. È dunque una *mimesis* analogica e non prettamente imitativa quella che attraversa la *Critica della facoltà di giudizio*. Ma prima di questa, un'altra analogia ha già agito e associato la produzione della natura all'agire di un Dio creatore, di un Dio artista, segnato naturalmente da quell'infinita libertà dalla quale si vuole caratterizzato l'uomo creatore d'arte e, soprattutto, il genio.

Attraverso il genio, allora, si manifesterebbe, per analogia, la produzione divina, in un vero e proprio commercio che Derrida nomina appunto col neologismo di 'economimesis': «il dono della produzione pura e libera dell'immaginazione, il dono di donare, il dono che Dio artista generosamente elargisce all'uomo artista, che però non può non farsene carico, è in realtà un investimento».⁶

Dunque, a ben guardare, l'*economimesis* «restauro l'ordine della metafisica nella sua proprietà integrale, assoluta e infinita, e tuttavia per manifestarsi, per essere riconosciu-



ta come tale ha bisogno dell'arte, di determinare l'arte come medio della sua manifestazione⁷ e, inoltre, ha la necessità di «erigere l'uomo, vale a dire, sempre, l'uomo-dio». ⁸ È questa *mimesis* antropo-teologica, allora, ciò che organizza, per necessità, la successione di valori, con le relative gerarchie, articolata lungo la *Critica della facoltà di giudizio*.

E di opposizione in opposizione e di gerarchia in gerarchia, il discorso si fa più chiaro ed esplicito risalendo lungo la scala di valori delle diverse Arti Belle disegnata da Kant: collocata in cima a questa scala, come l'arte che imita di meno, che emana quasi totalmente dal genio e che quindi è 'più arte delle altre arti', figura la poesia. Il poeta diviene l'analogo assoluto di Dio, quel Dio artista che si rivela essere Dio poeta: «C'è un rapporto di analogia gerarchica tra l'azione poetica dell'arte parlante, alla sommità, e l'azione di Dio che detta la *Dichtung* al poeta».⁹

Ed ecco che appare pian piano il piedistallo sul quale si poggia e si regge l'intero sistema della terza *Critica* kantiana: quest'analogia che deriva dalle altre – e che insieme le giustifica – mostra come la risalita «è anche una risalita verso il *logos*. L'origine dell'analogia, ciò da cui procede e verso cui fa ritorno l'analogia, è il *logos*, ragione e parola, sorgente come bocca e imboccatura».¹⁰

Si giunge, insomma, a quello che Derrida, con ulteriore neologismo, definisce 'esemplarità', ossia l'ineluttabilità, nelle analogie e negli esempi utilizzati da Kant in quest'opera, del riferimento alla centralità dell'orale, della bocca, del linguaggio, del *logos*: «la bocca qui non occupa più un posto tra gli altri. Non è più situabile in una topologia del corpo ma tenta di organizzare tutti i luoghi e di localizzare tutti gli organi».¹¹ Kant ripete infatti che la natura 'dice', 'detta', 'prescrive' le sue regole al genio, e che il genio 'trascrive' queste prescrizioni sotto 'dettatura' e che, a sua volta, 'trasmette prescrizioni' senza comprenderle fino in fondo. Questa, per Derrida, l'evidente e vera natura di tutto l'impianto gerarchico dispiegato lungo la *Critica della facoltà di giudizio*: il linguaggio, il logocentrismo, lo dominano interamente, tanto da generare una 'logoarchia' nella quale, ad ogni stadio della gerarchia, qualcosa è detto, trasmesso, comunicato e nella quale il genio più alto è quello parlante.

Questa comunicazione della natura, questo suo annunciarsi per tramite del genio e della sua arte è però un linguaggio che agisce non per concetti, ma per segni che, pur non avendo un significato e un fine di per sé, ci spingerebbero a uno sforzo ermeneutico volto a trovare un fine a quel senza-fine e un senso a quel senza-senso. «La meditazione di un piacere disinteressato», sottolinea Derrida, «provoca dunque un interesse morale per il bello».¹² Il giudizio morale affiora, insomma, grazie al fatto d'essere *analogon* di quello di gusto: è qui che la disamina di *Economimesis* si incontra ed allea con quella de *Il Parergon*.

Giunto a questo punto, all'apice dell'analisi del sistema dispiegatosi nella *Critica della facoltà di giudizio*, all'inquadramento delle gerarchie che costituiscono quel sistema e alla centralità della logica del *parergon* e del metodo analogico, il quesito che Derrida si pone per condurre a compimento la decostruzione del sistema stesso e verificare l'azione disgregante di quella bordatura e incorniciatura che finora lo ha invece costituito e tenuto insieme, è quale possa essere «il bordo o il debordo assoluto di questa problematica».¹³

Altrimenti detto: che cosa non entra in questa teoria così inquadrata, gerarchizzata, ordinata? Che cosa ne è escluso e cosa, a partire da questa esclusione, le dà forma, limite e contorno? E che cosa di questo debordare quanto a ciò che si chiama la bocca? [...] Che cosa non si lascia ordinare dall'esemplarità?¹⁴

Qual è, insomma, l'elemento che non si lascia assimilare dall'estetica kantiana, sfug-



gendo e svincolandosi così dall'intero assetto dell'*economimesis*, della produzione assoggettata al ruolo della rappresentazione analogica e alla produzione morale? Questo rimosso, questo limite, questo bordo, questo *parergon* dell'intero impianto è il 'disgustoso'. Non un negativo, poiché anche il negativo è capace – indirettamente – di generare un piacere e l'analisi del meccanismo del sublime lo mostra bene: il sistema riesce a renderne conto, l'arte a rappresentarlo, il calcolo economico a inghiottirlo e il lutto a digerirlo. Kant lo sottolinea con chiarezza al paragrafo 48: la superiorità delle Belle Arti sta nella loro capacità di rendere belle cose spiacevoli o brutte come il male, le malattie, le conseguenze delle guerre, il mostruoso, il falso, eccetto ciò che eccita il disgusto, che non può essere rappresentato senza annientare la bellezza artistica e la fruizione estetica.

Il sistema logo-fonocentrico esclude il disgustoso come ciò che non si lascia dire, digerire o rappresentare, come ciò che sfugge e si sottrae a qualsiasi tentativo di rappresentazione, di nomina, di inclusione nel sistema del gusto, nel sistema estetico dell'*economimesis*: il disgustoso è dunque l'irrappresentabile, l'innominabile, «l'altro assoluto del sistema»¹⁵ che, da *parergon*, è insieme rimosso e delimitante. Il sistema della rappresentazione tenta di includerlo, di elaborarlo, ma ogni tentativo in tal senso, ci dice Kant stesso, fallisce e si autoannulla: ciò che è disgustoso disgusta perché al contempo ci forza a goderne senza alcuna mediazione o idealizzazione, mentre noi istintivamente opponiamo una netta resistenza.¹⁶ In questo movimento, dunque, la rappresentazione artistica dell'oggetto si fonde con l'oggetto stesso, non ha la possibilità della distanza che le è necessaria per generare il piacere dell'arte:

Esso non può essere bello, né brutto, né sublime, non può dare luogo ad un piacere positivo o negativo, interessato o disinteressato. Dà troppo da godere per fare questo e brucia ogni lavoro come lavoro del lutto. Che lo si intenda in tutti i sensi: ciò che si de-nomina con la parola *disgustoso*, è ciò di cui non si può fare il lutto. E se il lavoro del lutto consiste sempre a mangiare il morto (morso), il disgustoso non può essere che vomitato.¹⁷

Ma il lavoro di Derrida di decostruzione dell'estetica kantiana non si arresta qui. Derrida fa infatti notare come la parola 'disgusto' trovi dapprima nell'*Antropologia pragmatica* la propria definizione, per poi venir trasportata in una deriva analogica che conduce alla ricerca di ciò che è più disgustoso del disgustoso: «C'è di peggio del disgustoso letterale. E se c'è di peggio è perché il disgustoso letterale è mantenuto, per sicurezza, al posto del peggio».¹⁸ Il sistema, infatti, tenta, nel suo rapporto con l'altro da sé, di mantenerlo comunque sempre come il 'proprio' altro, come il letteralmente disgustoso. È la possibilità di una vicinanza del disgusto, allora, *in extremis*, ciò che è davvero e assolutamente altro dal sistema della rappresentazione, ciò che vi sfugge e che lo incornicia. Non il mero disgusto come contrapposizione del gusto, ma la possibilità della sua sostituzione con un vicario non letterale, «del suo rimpiazzamento con ogni altro irrappresentabile, innominabile, inintelligibile, insensibile, inassimilabile, osceno, ogni altro che forza il godimento e la cui violenza irrimediabile viene a disfare l'autorità gerarchizzante dell'analogia logocentrica: il suo potere di *identificazione*».¹⁹

Il vero *parergon* dell'estetica kantiana – e di quella 'prima e dopo Kant' –, la vera struttura sollecitata dalla decostruzione derridiana, che possederebbe la doppia capacità di organizzare e far implodere tutte le gerarchie valoriali di questo sistema, è questo 'più disgustoso del disgustoso', questo innominabile che potrebbe sostituirsi a quello letterale, laddove quest'ultimo è ancora, nella sua prossimità alla bocca, alla possibilità di una



nominazione, di una identificabilità e semantizzabilità, troppo prossimo al sistema del bello, all'*economimesis*, all'infinita libertà sottomessa all'analogia e alla rappresentazione della infinita libertà del Dio artista e poeta. Se, come scrive Francesco Vitale, la produzione umana resterebbe da pensare al di là della *Critica della facoltà di giudizio*, essa va ricercata in connessione al movimento parergonale di questo altro assoluto del sistema che Derrida descrive così: «non si può dire che è qualche cosa, un sensibile, un intellegibile, che verrebbe a cadere sotto tale o tal'altro senso, sotto tale o tal'altro concetto. Non lo si può nominare nel sistema logocentrico – nel nome – che non può che vomitarlo e vomitarsi in esso».²⁰

Si tratta ora di vedere come il movimento parergonale prefigurato da Derrida come una sorta di contaminazione infettiva ha, in un certo senso, accelerato l'insorgere delle proprie conseguenze nell'estetica del '900 o, meglio, in pensatori che inevitabilmente non sono riconducibili direttamente all'estetica in senso stretto, quanto piuttosto a un'estetica così decostruita e che ha scoperto nel proprio *ergon* un riversarsi prepotente del *parergon*. Una contaminazione che l'ha costretta a fare i conti con quell'irrappresentabile che finisce per rovesciare «il suo limite interno in limite esterno»²¹ e che «ci fa vedere il quadro dalla parte della tela o del legno».²²

2. Lo 'straripamento parergonale' nell'estetica del '900 e la 'vicarianza del disgustante'

La ricognizione che Mario Perniola²³ effettua delle tendenze sviluppatesi nel XX secolo in seno all'estetica occidentale, derivanti da presupposti teorici legati alla *Critica della facoltà di giudizio* di Kant e all'*Estetica* di Hegel, evidenzia come tutte queste sembrano in qualche modo lontane dal porre davvero al centro della propria attenzione ciò che dovrebbe invece essere il vero fulcro di una disciplina che dall'*aisthesis*, dalla sensazione, trae il proprio nome: il sentire, appunto.

Mentre il '900 è evidentemente un secolo nel quale, nell'ambito del sentire, «non è mutato solo l'oggetto, ma il modo, la qualità, la forma della sensibilità e dell'affettività»²⁴ e che si potrebbe definire come un'età estetica «non perché essa ha una relazione privilegiata e diretta con le arti, ma più essenzialmente perché il suo campo strategico non è quello conoscitivo, né quello pratico, ma quello del sentire»,²⁵ il suo interno paradosso sta nel fatto che «la quasi totalità del pensiero estetico in senso stretto [...] è ben poco interessato alla questione del sentire inteso nella sua autonomia e non subordinato ad altre istanze».²⁶

Se l'estetico presuppone in qualche modo e sempre una possibile pacificazione dei contrari, una fine del conflitto, la prefigurazione «di una pace a venire»,²⁷ il sentire del '900 «si è mosso in una direzione opposta alla conciliazione estetica, verso l'esperienza di un conflitto più grande della contraddizione dialettica, verso l'esplorazione dell'opposizione tra termini che non sono simmetricamente polari l'uno rispetto all'altro».²⁸ Un tipo d'esperienza, insomma, che pare irriducibile allo sguardo post-kantiano o post-hegeliano poiché troppo estranea a quella sulla quale si erano impennate l'estetica di Kant e quella di Hegel e che attraversa piuttosto zone non battute, non conosciute, più affini forse agli stati psicopatologici, alle estasi mistiche, alle perversioni, agli handicap, alle tossicomanie, alle minorazioni, ai 'primitivi' e alle culture 'altre' (non per nulla, tutti fattori d'ispirazione per le arti contemporanee). Un sentire troppo inconciliabile per essere governato dai giudizi logici, troppo estremo e sfuggente per essere rappresentato o per sollecitare



un'efficace rappresentazione in senso tradizionale, troppo differente per essere imbrigliato nella nominazione di un sistema logocentrico e allegorico. Un sentire che, irrompendo nell'esperienza novecentesca, avrebbe accelerato quella 'contaminazione infettiva' osservata più su, quello strabordare della cornice inassimilabile all'interno del sistema stesso dell'estetica, di quell'irrapresentabile che, sollecitato dall'ingestibilità di un sentire così insanabile e differente, ha esondato dal suo ruolo di limite, di bordo, di confine e ha, insomma, fatto irruzione sulla scena della rappresentazione, minandola, mostrandone l'inadeguatezza, passando paradossalmente da *parergon* a *ergon*.

Un nuovo sentire i cui veri esploratori e portavoce non possono che ritenersi in parte estranei all'estetica stessa, pur incarnando la ricerca veramente estetica del '900, etimologicamente parlando. Si tratta di tutti quei pensatori accomunabili sotto la nozione di 'differenza', nozione che pertiene, più che all'orizzonte dei concetti e della pura speculazione teoretica, all'ambito «impuro del sentire, delle esperienze insolite e perturbanti, irriducibili all'identità, ambivalenti, eccessive di cui è stata intessuta l'esistenza di tanti uomini e donne del Novecento».²⁹ Differenza, dunque, come «non-identità, come dissomiglianza più grande del concetto logico di diversità o di quello dialettico di distinzione»,³⁰ come ciò che domina, al di là e indipendentemente dal mondo presunto stabile e normato della rappresentazione e dell'identità, quell'universo di esperienza selvaggia e incontrollata che è l'inconscio del pensiero'.

Sigmund Freud e l'istituzione di un'istanza psichica differente ed estranea come l'inconscio; Martin Heidegger e il suo sentire desoggettivato come *Lichtung*, quella radura che non ha a che vedere con l'unità o con la conciliazione bensì con l'altro', con l'apparire dell'ente e insieme col suo occultarsi. Ludwig Wittgenstein e la attenzione posta su quella esperienza impersonale che, attraverso la percezione di fenomeni caratterizzati da ambiguità e indecidibilità, sfugge all'integrazione concettuale del soggetto; Walter Benjamin e la sua interconnessione tra i temi della morte, del sesso e della merce, che porta all'elaborazione dell'idea di 'sex appeal dell'inorganico'.³¹ Carlo Michelstaedter e la sua delineazione di un uomo immerso in quella che egli chiama la 'persuasione', che percepisce ogni momento come carico di forze opposte e mai risolvibili, come piacere e dolore, quiete ed energia, fissità e movimento. Jacques Lacan e Luce Irigaray, che negano qualsivoglia simmetria tra il maschile e il femminile in ambito sessuale e teorizzano lo svincolarsi dalla logica dal possesso e dal riduzionismo metafisico, attraverso una visione che «rispetta ed esalta la differenza perché mantiene tra il maschile e il femminile uno spazio libero e attraente».³² Jacques Derrida, specialmente in relazione al *Della grammatologia*, che conduce una critica radicale alla tradizione occidentale della scrittura pensata come ancella della verità articolata nel *logos*. E, ancora, la coppia di pensatori composta da Gilles Deleuze e Felix Guattari, che soprattutto in *Che cos'è la filosofia?* affrontano la questione di un sentire impersonale, riconducibile a 'percetti' e 'affetti' tramandati di generazione in generazione soprattutto attraverso e grazie alle opere d'arte, che «aprono zone di indiscernibilità sensibile ed affettiva tra cose, bestie e persone, zone equatoriali o glaciali che si sottraggono alla determinazione dei generi, dei sessi, degli ordini e dei regni».³³

Questi i pionieri di quello 'straripamento parergonale' identificati da Perniola, pionieri dei quali fanno parte anche tre pensatori che, ci sembra, hanno tentato, ognuno a suo modo, la delineazione di quel 'disgustante più disgustoso del disgusto', quel 'disgustante vicario' e non letterale che era l'irrapresentabile, innominabile, inintellegibile, insensibile, inassimilabile, osceno' cui era giunto il movimento decostruttivo di *Economimesis*. L'impossibile', il 'simulacro' e il 'negativo' – le nozioni-chiave dei tre pensatori in questione – sono in qualche modo, a nostro avviso, le esplorazioni più interessanti e rilevanti di questa eterogeneità e appartengono rispettivamente a Maurice Blanchot, Pierre Klossowski e Georges Bataille.



La questione che occupa gran parte del percorso di Blanchot è quella relativa alla letteratura, al linguaggio e alla scrittura che, per tentare di edificare il regno della certezza, della coerenza, del sapere, hanno dovuto agire da sempre attraverso un'«gran rifiuto». Il linguaggio, dice Blanchot, «è organizzato [...] per rivelare, in ciò che “è”, non la parte peritura, ma quella che sussiste sempre e si forma in questo perire: il senso, l'idea, l'universale»,³⁴ ma il nulla e la morte, condizioni della vita, cercano, come il *parergon* derridiano, uno spazio di affermazione che però non li renda meno 'nulla', che non li domini, che non li medi.

Vi sarebbero, per Blanchot, due 'esperienze della parola', una della rappresentazione e l'altra dell'irrepresentabile, potremmo dire. Esperienze inconciliabili che, tuttavia, devono muoversi di pari passo. In seguito a una sorta di 'straripamento parergonale', il linguaggio – che continuamente fa violenza esercitando un rapporto di potenza su ciò che nomina, riducendo l'ignoto al noto e l'impossibile al possibile – si troverebbe, infatti, soggetto all'irruzione di ciò che aveva rimosso, nella costituzione di spazi nei quali si apre la possibilità della riaffermazione dell'impossibile, che non è affatto un Essere trascendente, bensì la vera caratteristica di ciò che chiamiamo 'esperienza': 'presenza immediata' che esclude ogni mediazione o rappresentazione. Spazi che permettano, come dice Blanchot, di «*nominare il possibile, rispondere all'impossibile*»: ³⁵ utilizzare il linguaggio ma con una tensione e un'attenzione a ciò che non può essere attirato nella sua attrazione né essere detto, espresso, che è destinato nell'impossibilità.

Per Klossowski la riflessione sul linguaggio riporta imprescindibilmente alla nozione nietzschiana di 'morte di Dio': considerando l'idea di Dio come del garante dell'identità dell'io, quello che è definito come sua 'morte' è lo spalancarsi della differenza in luogo, appunto, dell'identità, dello sfaldamento del soggetto nell'irriducibile molteplice, nel dispiegarsi di tutte le identità possibili, del 'fondo impulsionale' in luogo della presunta unità dello psichico. La comunicazione, per Klossowski, sottrae sempre all'esperienza quell'incoerenza «nella quale siamo immersi in questo mondo per il fatto stesso di viverci, con i nostri ricordi, le nostre attese, i nostri progetti»³⁶ e, con essa, le forze impulsionali e il caos che la caratterizzano e ci caratterizzano. A garantire il mantenimento intatto di ciò che noi sappiamo di un'esperienza e a negare la possibilità della comunicazione – ponendo tuttavia come proprio oggetto la complicità, «i cui motivi non sono neanche determinabili né cercano di determinarsi»³⁷ – sarà quello che Klossowski chiama 'simulacro'.

Il simulacro si pone in opposizione alla costrizione del segno chiuso e sufficiente a se stesso, della nozione, che presuppone 'esseri chiusi' e la pretesa – attraverso la coerenza del linguaggio nozionale – di fissare e comunicare ciò che di un'esperienza dice e presenta. Il simulacro non è, dunque, una pseudo-nozione, che si porrebbe solo come alternativo punto di riferimento, ma la liquidazione dell'idea stessa di punto di riferimento, il mezzo capace di far saltare la pretesa del progetto, della comunicabilità, della rappresentabilità, capace quindi di mantenere l'essere nell'irriducibile discontinuità, incoerenza, contraddittorietà, che costituisce la sua esperienza: «di colpo l'esperienza ricade nel discontinuo dove non aveva mai smesso di “essere”». ³⁸

Colui che, però, ha contribuito in modo decisivo ai temi sui quali si sta imperniando il nostro lavoro, sviluppando ostinatamente e conducendo alle estreme conseguenze – in saggi, romanzi, articoli e racconti – riflessioni e intuizioni radicali e decisive sulle questioni riguardanti ciò che abbiamo nominato come 'innominabile', 'irrepresentabile', 'assolutamente altro' o 'non-gerarchizzabile', è senz'altro Georges Bataille. Basta leggere queste poche righe per rendersi conto del legame che, nelle sue riflessioni, intercorre tra quelli che abbiamo definito 'disgustante letterale' e 'disgustante vicario':

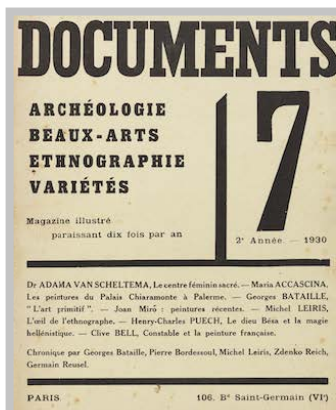
L'attività sessuale, perversa o no, l'attitudine di un sesso davanti all'altro, la defecazione, la minzione, la morte e il culto dei cadaveri (principalmente in quanto decomposizione fetida dei corpi), i differenti *tabù*, l'antropofagia rituale, i sacrifici di animali-dei, l'omofagia, il riso di esclusione, i singhiozzi (che hanno in generale la morte per oggetto), l'estasi religiosa, l'atteggiamento identico verso la merda, gli dei e i cadaveri, il terrore così spesso accompagnato da defecazione involontaria, l'abitudine di rendere le donne contemporaneamente brillanti e lubriche con belletti, pietre preziose e ninnoli risplendenti, il gioco, il dispendio senza freno e certi usi fantastici della moneta ecc... presentano insieme un carattere comune nel senso che l'oggetto dell'attività (escrementi, parti vergognose, cadaveri ecc...) si trova ogni volta trattato come un corpo estraneo.³⁹

Un corpo estraneo del quale non si può rendere, evidenzia Bataille, alcuna descrizione in termini di utilità, di definibilità, di ragionevole 'consumabilità': le esperienze descritte sono tutte forme di dispendio assoluto e inutile, in una parola – nel termine batailleano che racchiude tutte queste caratteristiche e che fa da termine-chiave per l'intera sua opera – di *dépense*. Scandalo della produzione, suo spreco, suo sperpero, improduttiva per definizione, la *dépense* è la via di scampo per l'uomo all'interno della società contemporanea e lo spazio che essa apre nel mondo e nei suoi rapporti sociali di produzione è quella 'parte maledetta' nella quale ribolle incontrastata la trasgressione, la morte, le turbolenze, la negazione, che ci conduce alla 'parte dell'uomo'.

E la *dépense* è interconnessa alla possibilità di un ingresso alla vera esperienza del negativo, della finitudine, dell'imperfezione, che è quella legata al non-sapere, della quale è così difficile rendere conto perché il rischio è sempre quello di porla come progetto, come discorso, come filosofia, laddove il non-sapere è proprio la riconsolazione di questi. *L'esperienza interiore*, il testo nel quale Bataille tenta di sondare questo tipo di esperienza del negativo, del non-sapere, è infatti un'opera continuamente interrotta, balbettante, che si mette continuamente in discussione, che sfugge di continuo al linguaggio discorsivo. Bataille paragona l'esperienza interiore, del non-sapere, all'estasi, ma è un'estasi differente da quella mistica, poiché è vista piuttosto come «un errare senza fine, un abbandono definitivo dell'ambizione di essere tutto, un luogo di travimento e di non-senso, risolutamente contrario ad ogni idea di perfezione metafisica, ontologica o etica, [...] avventura illimitata, eccesso, negazione della spiritualità, desiderio indifferibile».⁴⁰ In una tale esperienza, il non-sapere deve perennemente sfuggire alla possibilità di divenire un sapere, una conoscenza omogenea, al suo possesso e al suo raggiungimento: 'nominare il possibile, rispondere all'impossibile', ancora una volta con Blanchot.

E la riflessione di Bataille sulla possibilità di un linguaggio siffatto ci conduce al breve ma fondante articolo contenuto nella sezione *Dizionario critico* della rivista *Documents* e intitolato *Informe*. L'articolo si apre, infatti, mostrando una concezione delle parole basata sul loro valore d'uso, in contrapposizione al loro valore di scambio, e procede con l'articolazione del vocabolo 'informe' come del termine capace di rappresentare un declassamento della materia al punto di identificarla meramente con l'eterogeneo, col negativo, con quello che fin qui abbiamo definito con Derrida 'disgustante vicario' e che, non per nulla, Bataille paragona qui a oggetti del 'disgustante letterale', quali gli insetti o lo sputo:

La copertina del Numero 7 della rivista *Documents* (1929) e la voce "Informe" di Georges Bataille dal *Dizionario Critico*



INFORME. — Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. — G. BATAILLE.



Un dizionario comincerebbe dal momento in cui non desse più il senso ma i compiti delle parole. Così *informe* non è soltanto un aggettivo con tale senso ma un termine che serve a declassare, esigendo in generale che ogni cosa abbia la sua forma. Ciò che designa non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra. Bisognerebbe effettivamente, perché gli uomini accademici fossero contenti, che l'universo prendesse forma. La filosofia intera non ha altro scopo; si tratta di dare una redingote a ciò che è, una redingote matematica. Per contro, affermare che l'universo non rassomiglia a niente e non è che *informe* equivale a dire che l'universo è qualcosa come un ragno o uno sputo.⁴¹

Nelle poche righe del *Dizionario critico* alle quali ci ha condotto il percorso attraverso il negativo batailleano, sembrano trovare confluenza e sintesi tutte le questioni che finora abbiamo seguito passo per passo attraverso il nostro lavoro e che, dalla decostruzione di Derrida all'irrompere della 'differenza' nell'estetica del '900, ci portano a vedere il modo in cui l'inassimilabile al sistema, l'assolutamente altro, ha finito per irrompere con effetti imprevedibili in ciò che si era strutturato attraverso la sua rimozione.

Così, la 'stampella', la 'protesi' che per Derrida era stata posta da Kant a sostegno – a cornice e *parergon* – della terza *Critica*, costituita dall'associazione del logico al non-logico, dell'oggettivo al soggettivo, dei giudizi conoscitivi a quelli estetici, è, nel linguaggio di Bataille, quella 'redingote matematica' che la filosofia e gli accademici hanno la necessità di apporre a tutto ciò che è, per dargli una forma, una struttura gerarchica e valoriale. È così allora che l'irruzione dell'informe – come operazione declassante e non come aggettivo, sottolinea Bataille – rappresenta quel calcio alla stampella, alla protesi, capace di far crollare l'intero assetto che non si poteva reggere sulle proprie gambe. La forma logica associata come 'redingote matematica' al non-logico viene declassata e smascherata dall'operazione dell'informe che quella redingote credeva di aver declassato, e questa sorta di 'contromovimento' ci richiama alla mente quel passo nel quale Vitale, analizzando la decostruzione di Derrida, avvertiva che nulla vieta «di interpretare l'analogia nell'altro senso, assimilando il logico al non-logico, mandando così in rovina quello stesso apparato categoriale che serve a costruire».⁴²

Ma se ciò che conta nell'informe – come in ogni parola, scrive Bataille – è il suo valore d'uso e non il suo valore di scambio non si può che rivolgersi, per tentare di cogliere fino in fondo gli esiti della 'contaminazione infettiva' del *parergon*, all'informe in azione, nella sua effettiva capacità di declassamento, nel suo farsi strumento operativo e non nozione. Non si può, insomma, che passare dall'ambito dell'estetica e del suo valore di scambio a quello delle arti e del loro valore d'uso.

3. 'Disgustante vicario' e 'disgustante letterale' nelle arti del '900: l'informe e l'abietto

Allo 'straripamento parergonale' dell'estetica del ventesimo secolo che abbiamo osservato fin qui ne corrisponde naturalmente uno equivalente nelle arti del '900, identificabile con l'irruzione in esse di una nuova forma di realismo radicale che però diverge in modo assoluto da ciò che con quel termine s'era sempre inteso. Un realismo radicale che chiama in causa un'idea di 'reale' affine a quella che con questo termine era stata espressa da Jacques Lacan, ossia di qualcosa assolutamente diverso dal vero, estraneo al linguaggio e al simbolico, che si sottrae a ogni forma di simbolizzazione e immaginazione e che – come suggerisce Slavoj Žižek⁴³ – è accostabile al concetto di 'esistente' proposto da



Schelling, come di un che di opaco, ineffabile, inaccessibile per la ragione e irriducibile a ogni teorizzazione.

Un reale, insomma, disturbante ed eterogeneo, un vero e proprio 'straripamento parergonale' nell'accezione proposta da Derrida, che ha le medesime caratteristiche di quello che Georges Bataille, in *Documents*, aveva definito col termine 'informe', nella sua accezione, come abbiamo visto, non tanto aggettivale – da 'disgustante letterale', diremmo noi –, bensì operativa, nell'accezione di 'disgustante vicario' che abbiamo sin qui assunto.

Ed è proprio da quell'articolo di Bataille che prende il titolo *L'informe: istruzioni per l'uso*, nel quale Rosalind Krauss, insieme a Yve-Alain Bois, presenta un'eccezionale e inedita analisi del movimento modernista – o, meglio, di un certo numero di opere appartenenti a quel movimento –, identificando in esso il momento nel quale l'arte viene in un certo modo contaminata da quello 'straripamento parergonale' rappresentato dal subentrare dell'informe. Questo 'certo modo' è correlato, appunto, alla natura operativa, al valore d'uso che Bataille ravvisa in quel termine. L'informe, lungi dall'essere un tema stabile, un argomento, una qualità, un concetto, poiché in quel caso sarebbe ricondotto a un'omogeneità e a una positività, non può che essere una mera operazione di rivolta che mira al declassamento, alla decostruzione di ogni sistema e alla rivelazione dell'assolutamente altro rimosso e celato da esso. È, potremmo azzardare, l'equivalente, sul piano operativo e pratico, del metodo decostruzionista applicato da Derrida ai diversi sistemi filosofici, come gli abbiamo visto fare nei confronti dell'estetica fino al raggiungimento del 'disgustante vicario'.

Se, dunque, per Bataille l'informe non è niente in sé, 'non ha diritti suoi in nessun senso' e il suo valore sta nella sua 'performatività' e se per Krauss è nel modernismo che possiamo scorgere l'intervento di questa performatività desublimatoria, la strategia più adeguata starà nel rintracciare, nella costituzione delle opere moderniste, certe azioni, certi slittamenti che abbiano «il sigillo dell'informe»⁴⁴ e che Krauss e Bois riconducono a quattro operazioni – distinte ma strettamente collegate e 'porose' e riconducibili implicitamente o esplicitamente a Bataille – impegnate nello smascheramento e nella devitalizzazione dei processi di esclusione e rimozione sui quali l'arte s'è sostenuta.

La prima di queste operazioni è quella denominata 'basso materialismo' – come declassamento e annullamento del fondo idealista, feticizzante e ontologizzante, che si cela dietro la maggior parte dei materialismi e come reintroduzione della materia quale 'assolutamente altro' a cui la ragione non può applicare alcuna 'redingote matematica' e che non può essere rappresentato dall'immagine o trasposto in metafora. Il basso materialismo funziona da operazione in nome dell'informe, dal momento che fa in modo di ricondurre ogni cosa alla propria parte bassa che, malgrado rappresenti la sua parte più umana, è costantemente ignorata dall'uomo, impegnato in rimozioni consacrate all'idealismo metafisico e all'umanesimo razionalista. È in questione, insomma, la possibilità di pensare un mondo desublimato, senza trasposizione, nel quale l'uomo non rifiuti e non volga le spalle costantemente a ciò che in lui è più umano, partendo dalla consapevolezza di un doppio uso – uno alto e uno basso – di ogni cosa. Krauss e Bois pongono l'esempio, tra gli altri, di Lucio Fontana, con la sua *Ceramica spaziale* del 1949, scultura nella quale la figuratività è del tutto assente e che altro non è che un «magma di materia nerastra, lucente e iridata, dalla superficie mossa, che sembra caduta qui, per terra, come un gigantesco stronzo»⁴⁵ e di Alberto Burri, che nei primi anni '50 iniziava a bruciare i propri materiali, soprattutto demolendo «il mito della plastica come sostanza infinitamente trasponibile, come miracolo alchemico»⁴⁶ e mostrandola piuttosto come l'«assolutamente altro».



Lucio Fontana, *Ceramica Spaziale*, 1949 - Alberto Burri, *Rosso Plastica M3*, 1961

L'orizzontalità o, meglio, l'orizzontalizzazione, la seconda operazione descritta, è decisamente legata alla precedente e agisce come ribaltamento dal verticale all'orizzontale e come reintroduzione del campo del carnale e del corporeo. L'orizzontalizzazione, potremmo dire, introduce nel visivo ciò che la prima operazione infliggeva al materiale. La rimozione del piano orizzontale dal visivo dipenderebbe dall'acquisizione da parte dell'uomo della posizione eretta, che lo avrebbe portato a impostare l'immagine percepita dalla vista come orientata verticalmente, parallela alla propria postura. Jackson Pollock, in uno degli esempi presentati da Krauss e Bois, rifiuta nel 1947 il piano orizzontale della tavola sulla quale aveva poggiato la tela per i suoi esperimenti di scrittura automatica, ancora troppo legati alla forma, e lo getta a terra, abbassandolo così al di sotto della 'cultura' stessa e all'asse del corpo e facendolo sfuggire in questo modo alla forma. La tela gettata a terra modifica radicalmente l'asse dell'immagine, la degrada, la abbassa, la declassa e la porta a incorporare un gesto che finalmente sfida la rimozione della gravità, servita all'acquisizione della postura eretta dell'uomo. Come lui, Andy Warhol stenderà all'ingresso della propria abitazione delle tele vergini sulle quali i visitatori saranno costretti a camminare, o, ancora, inviterà gli amici a urinare su altre tele poste a terra e ricoperte di pittura metallica, dando così vita ai cosiddetti *Piss Paintings*.



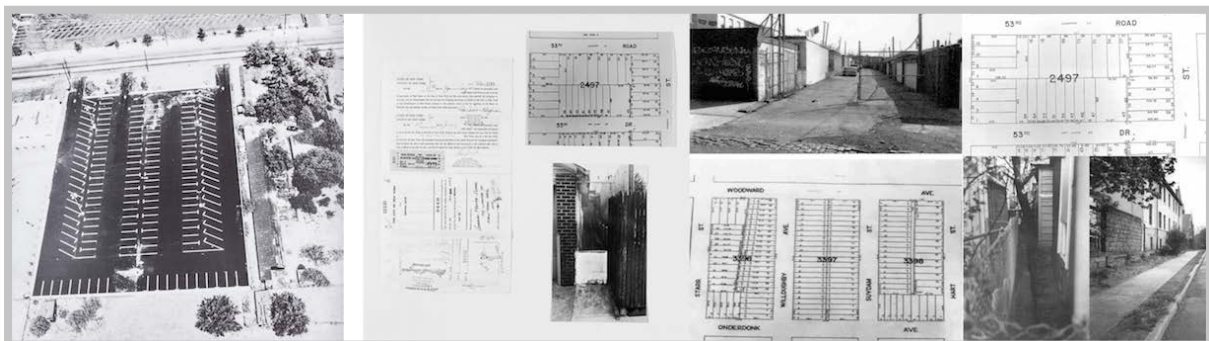
Jackson Pollock nel 1950 mentre realizza una delle sue opere con la tecnica del "dripping" - Andy Warhol, *Oxidation Painting*, 1978

La pulsazione, la terza operazione individuata, è descritta come svelamento della rimozione della temporalità dal visuale e reintroduzione in esso di un tempo non narrativo e teleologico, ma che è piuttosto «un battito senza fine»⁴⁷ che subentra nel visivo, «una scossa che buca irrimediabilmente lo schermo del suo formalismo e lo popola di organi»⁴⁸ e che è accostabile all'effetto del perturbante descritto da Freud. A generarsi, sarebbe

così un blocco paradossale che non annulla le differenze, mantenendole in una compresenza logicamente inammissibile, e genera una 'cattiva forma' costituita da parti instabili e mutevoli, disordinata e continuamente tendente a una trasgressione della forma stessa. E questa forma che è contemporaneamente trasgressione della forma, legata al lavoro della matrice e con la quale la dimensione temporale si insinua nel figurale trasformandolo nell'informe, è proprio una pulsazione, un battito, portato per la prima volta al centro dell'attenzione dell'arte visiva da Marcel Duchamp con l'utilizzo dei 'rotorlievi' nel suo *Anémic Cinéma*, realizzato insieme a Man Ray, che insieme riconosce e contraddice la continuità del movimento delle immagini nella percezione retinica.

<https://www.youtube.com/watch?v=eLwlsNK2CGg>

Infine, è quella dell'entropia la terza operazione dell'informe che attacca e intacca le arti del '900: entropia come spreco irrecuperabile, deterioramento esponenziale e irreversibile di un ordine iniziale, sprofondamento ottenibile in molte e spesso opposte modalità (per degrado, per ridondanza, per accumulo, per inversione, per esaurimento, per usura, per non uso, per invasione del rumore nel messaggio o per cessazione dell'elasticità). Un'operazione vicina all'idea di *dépense* batailleana, che Krauss e Bois associano soprattutto alle fotografie di Edward Ruscha e di Gordon Matta-Clark sulla cosiddetta 'zona', i non-luoghi che crescono in seno alle città, i 'buchi neri' urbanistici che, apparentemente assimilabili dalla città – che, come un organismo, insieme produce e tenta di contrastare la proliferazione dell'entropia –, sono in realtà crescenti in modo incontrollabile e visibili soltanto una volta compiutisi, così come della polvere, che lo stesso Bataille ha associato proprio all'idea di entropia, si può avere reale percezione solo una volta che si è depositata.



Edward Ruscha, da *Thirtyfour Parking Lots*, 1967 - Gordon Matta-Clark, da *Reality Properties: Fake Estates*, 1973

A chiusura de *L'informe: istruzioni per l'uso*, Rosalind Krauss cerca di rispondere alla domanda in merito agli esiti dell'informe nelle pratiche artistiche successive al modernismo, nell'ambito della produzione contemporanea. Se fin qui l'informe ha agito tra le pieghe dell'arte modernista come lavoro che declassa la forma, il senso, il tema, la possibilità della rappresentazione, il tutto attraverso operazioni di slittamento capaci di privare l'opera e la materia di ogni trasposizione, feticizzazione, ordine e simbolizzazione, appare invece evidente che l'eredità che gran parte dell'arte contemporanea ha tratto da quelle direttrici va in una direzione decisamente differente, per non dire opposta, ossia nella direzione dell'utilizzo dell'informe come vero e proprio tema e nel senso che Julia Kristeva ha proposto di questo termine, accostandolo all'idea di 'abietto' e di 'abiezione'. Insomma, dall'operazionale che agisce declassando e annullando la rappresentazione, si sarebbe tornati alla riabilitazione di quest'ultima, grazie alla tematizzazione e alla 'messa in scena' dell'informe.

Dai peli alla saliva, dal sangue al muco, dall'urina agli escrementi e alle secrezioni varie che il corpo appunto rigetta, produce, espelle come rifiuto: al centro della cosiddetta 'arte abietta' si trovano quasi sempre quelle che Jean Clair ha definito 'reliquie', ossia ciò che resta, che sopravvive alla putrefazione, l'attestazione di identità dopo la morte, l'estrema testimonianza dell'unicità e dell'eternità di un soggetto. Tutte caratteristiche proprie di ciò che piuttosto nega l'informe, vi resiste, vi si oppone, vi applica le 'redingote' illusorie dell'identità, dell'unità, dell'eternità, della presenza, della permanenza. Se l'informe è ciò che mette in discussione l'idea che ogni cosa abbia la propria forma, la reliquia è ciò che della forma persiste imperterrita e che la afferma dopo la sua morte biologica; se l'informe è 'ciò che non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto', la reliquia è ciò che pretende il diritto a non farsi schiacciare quando tutto il resto è stato schiacciato; se l'informe è ciò che è capace di mostrare che l'universo non rassomiglia a niente, la reliquia è ciò che segna la rassomiglianza e l'identità con la forma deceduta; se, infine, l'informe è l'operazione che ha il compito di declassare, la reliquia è ciò che contrasta l'intervento di quell'operazione.



Otto Mühl, da *Materialaktion Nr. 1*, 1963 - Rudolf Schwarzkogler, da *Aktion Sommer* 1965, 1965

Non per nulla, la definizione data da Jean Clair a proposito delle produzioni artistiche contraddistinte dal ricorso all'abiezione è «L'informe messo in forma»,⁴⁹ espressione, questa, che mostra già efficacemente quanto opposta sia la premessa di queste produzioni rispetto a quella dell'informe per come lo abbiamo fin qui analizzato. Mettere in forma l'informe significa, di fatto, proprio ordinarlo, inglobarlo in una plasticità, rappresentarlo, porgli dei limiti che ne facciano qualcosa di visibile e una 'redingote' che lo renda ammissibile e comprensibile, farlo divenire, insomma, una forma stabile e osservabile una volta per tutte e non, al contrario, farne esclusivamente un'operazione e una forza capaci di mettere in crisi, smuovere e scardinare proprio quelle forme stabili e osservabili. E scrive ancora Clair che si tratta di «dar forma all'informe e permanenza al transitorio»,⁵⁰ ulteriore conferma che ci troviamo di fronte a procedimenti agli antipodi di quelli fin qui considerati, che piuttosto miravano a svelare il basso rimosso dall'alto, l'orizzontale rimosso dal verticale, il caos rimosso dall'ordine e l'effimero e il caduco rimossi dall'edificazione di ciò che si vorrebbe stabile ed eterno, dal progetto, dalla costruzione, che miravano, per dirla con Bataille, «a uscire tramite un progetto dal campo del progetto».⁵¹

E un'ulteriore conferma della distanza che separa l'azione dell'informe descritta da Krauss e Bois dalla nuova 'arte abietta' è riscontrabile nel modo in cui il testo che quest'ul-

tima ha preso come proprio punto di riferimento più o meno consapevole – almeno dagli anni '80 in poi – ha trattato la questione di questi due termini: ci riferiamo a *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* di Julia Kristeva. In particolare, a segnare lo scarto è il modo in cui Kristeva, pur partendo da Bataille, arriva a legare l'idea di abiezione all'incapacità di accettare fino in fondo la separazione del bambino dalla propria madre: questo soggetto, allora, che manca di un suo 'proprio', si rifugia nell'attrazione verso le sostanze corporee come il sangue, lo sperma, l'urina e gli escrementi, perché esse fanno le veci dell'altro, del corpo materno, che in questo modo, e tramite esse, provoca godimento. Da qui il culto erotico per l'abietto, che feticizza le sostanze corporee nel «tentativo di arrestare l'emorragia»⁵² generata dalla ferita della separazione.



Kira O' Reilly, da *Untitled (Slick Glittery)*, 2014 - Ron Athey, da *Self Obliteration*, 2011

Un tipo di materialismo, insomma, quello posto al centro dell'«arte abietta», ben lungi dal basso materialismo senza feticizzazione e senza trasposizione di cui parla Krauss e che ci riporta a Bataille. E dall'«arte abietta» e dal suo culto per le reliquie corporee sembrano esautorate anche la pulsazione e l'entropia: la reliquia è infatti ciò che si mantiene immutato, identico e stabile nel pulsare di una forma che è contemporaneamente la sua stessa trasgressione, che resta ciò che è, nella sua mera fattualità oggettiva, nel disfacimento entropico, irreversibile ed esponenziale della forma, che si preserva quasi come congelato e immobilizzato mentre la materia si decompone e la sua energia si spende indifferenziatamente. E neppure l'orizzontalizzazione che Krauss riconduceva al lavoro dell'informe ci sembra si sia mantenuta nelle pratiche dei nuovi artisti: il carnale che quell'operazione sollecitava dalla propria rimozione per riprecipitarlo nell'opera è qui introdotto, infatti, come semplice dato di fatto, come corpo vero e proprio con tutti i suoi attributi, con una particolare importanza accordata a quelli più disgustosi in senso letterale.

Le potenzialità sovvertitrici che Jacques Derrida attribuiva al 'disgusto' e la sua capacità di scardinare la riflessione estetica, aprendola alla reale esperienza e al reale sentire contemporanei in tutta la loro complessità inafferrabile e irriducibile differenza, sarebbero allora da rintracciare ancora, al di là della parentesi legata all'«arte abietta», nelle pratiche artistiche capaci di porre al proprio centro un 'disgustante vicario', come sforzo di spalancare inedite possibilità dietro la limitante facciata della rappresentazione, di cercare quell'accesso all'irrappresentabile come a quell'«assolutamente altro» riversatosi prepotentemente – e con la reale rivoluzione che questo porta con sé – nell'*ergon* del sistema artistico. È in questa direzione, ci sembra, che il 'disgustante', l'«altro assoluto del sistema», l'informe, ha ancora «il proprio destino da compiere»⁵³.



-
- ¹ F. VITALE, 'Artifici', in J. DERRIDA, *Economimesis. Politiche del bello* [1975], trad. it. di F. Vitale, Milano, Jaca Book, 2005, p. 7.
- ² Ivi, p. 17.
- ³ J. DERRIDA, 'Il Parergon', in Id., *La verità in pittura* [1978], trad. it. di G. Pozzi e D. Pozzi, Roma, Newton & Compton, 2005, pp. 75-76.
- ⁴ Ivi, p. 74.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ F. VITALE, 'Artifici', pp. 30-31.
- ⁷ Ivi, p. 29.
- ⁸ J. DERRIDA, *Economimesis*, p. 39.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Ivi, p. 55.
- ¹¹ Ivi, p. 61.
- ¹² Ivi, p. 59.
- ¹³ Ivi, p. 69.
- ¹⁴ Ivi, pp. 69-70.
- ¹⁵ Ivi, p. 72.
- ¹⁶ Per una vera ed esaustiva ricognizione filosofica del fenomeno del disgusto in chiave fenomenologica si consiglia la lettura del testo dell'ungherese Aurel Kolnai – fenomenologo allievo di Edmund Husserl –, che nel 1927 scrisse un lungo saggio intitolato proprio *Il Disgusto* – dato alle stampe due anni dopo nel decimo volume del *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* di Husserl – e che continuò ad occuparsi di questo peculiare fenomeno fino alla fine della propria carriera e della propria vita. Di notevole interesse sono i punti di contatto tra questo testo e le caratteristiche del fenomeno descritte da Kant e Derrida in relazione all'estetica: tra le altre la violenta componente fisica e sensuale implicata in esso, la proiezione del soggetto sull'oggetto e una certa adesione alle caratteristiche fisiche, la conseguente impossibilità di elaborare l'oggetto percepito nell'interiorità del soggetto, la percezione dell'oggetto disgustante come di qualcosa che sfugge a un'univoca identificazione, l'annuncio implicito e perturbante di una materia che insieme esplose di vitalità e si consuma in una specie di pullulante putrefazione, il radicale e insostituibile 'no' fisico all'ingestione e alla digestione manifestantesi nella reazione di disgusto, la differente articolazione della funzione 'alta' e 'positiva' della bocca e dell'apparato digerente, la tensione alla morte e all'annullamento insito nel disgustante.
- ¹⁷ J. DERRIDA, *Economimesis*, p. 73.
- ¹⁸ Ivi, p. 74.
- ¹⁹ Ivi, pp. 75-76.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ J. DERRIDA, 'Il Parergon', in Id., *La verità in pittura*, p. 74.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Cfr. M. PERNIOLA, *L'estetica del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1997.
- ²⁴ M. PERNIOLA, *Del sentire* [1991], Torino, Einaudi, 2002, p. 3.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ M. PERNIOLA, *L'estetica del Novecento*, p. 153.
- ²⁷ Ivi, p. 154.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ Ivi, p. 155.
- ³⁰ Ivi, p. 154.
- ³¹ Mario Perniola sottolinea come, in questo caso, inorganico sia anche il cadaverico, il mummificato, il tecnologico, il chimico, il mercificato e il feticcio. Fondamentale, a tal proposito, anche un altro testo di Perniola, intitolato proprio *Il sex appeal dell'inorganico* e pubblicato nel 1994 per i tipi di Einaudi.
- ³² M. PERNIOLA, *L'estetica del Novecento*, p. 180.
- ³³ Ivi, p. 183.
- ³⁴ M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»* [1969], trad. it. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 1977, p. 46.
- ³⁵ Ivi, p. 65.
- ³⁶ P. KLOSSOWSKI, *La Rassomiglianza* [1984], trad. it. di G. Compagno e J.L. Provoyeur, Palermo, Sellerio, 1987, p. 7.
- ³⁷ Ivi, p. 20.



- ³⁸ Ivi, p. 24.
- ³⁹ G. BATAILLE, 'Il valore d'uso di D.A.F. de Sade', in Id., *Critica dell'occhio*, trad. it. di S. Finzi, Firenze, Guarraldi, 1972, pp. 123-124.
- ⁴⁰ M. PERNIOLA, *Bataille e il negativo*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 16.
- ⁴¹ G. BATAILLE, voce 'Informe' del *Dictionnaire critique*, in *Documents*, 7, 1929, ora in Id., *Documents*, trad. it. di S. Finzi, Bari, Dedalo, 1974, p. 165.
- ⁴² F. VITALE, 'Artifici', p. 20.
- ⁴³ Cfr. S. ŽIŽEK, *Il resto indivisibile. Su Schelling e questioni correlate* [1996], trad. it. di L. Basile e E. Leonardi, Napoli, Orthotes, 2012.
- ⁴⁴ Y. BOIS, R. KRAUSS, *L'informe: istruzioni per l'uso* [1997], trad. it. di E. Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 11.
- ⁴⁵ Ivi, pp. 47-49.
- ⁴⁶ Ivi, p. 49.
- ⁴⁷ Ivi, p. 21.
- ⁴⁸ Ivi, p. 6.
- ⁴⁹ J. CLAIR, *De Immundo* [2004], trad. it. di P. Pagliano, Milano, Abscondita, 2005, p. 18.
- ⁵⁰ Ivi, p. 21.
- ⁵¹ G. BATAILLE, *L'esperienza interiore* [1973], tr. it. di C. Morena, Bari, Dedalo, 2002, p. 84.
- ⁵² J. KRISTEVA, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* [1980], trad. it. di A. Scalco, Milano, Spirali, 2006, p. 60.
- ⁵³ Y. BOIS, R. KRAUSS, *L'informe: istruzioni per l'uso* [1997], p. 257.



Zoom | obiettivo sul presente

ANNA BARSOTTI

*Una mostra e uno spettacolo per Fo-Arlecchino**Premessa*

Nell'ambito di Paratissima off si è svolta dal 31 ottobre al 4 novembre 2018 la mostra *FO - ARLECCHINO. 33 volte Dario Fo*, 33 bozzetti originali a trentatré anni dalla XXXIII Biennale Teatro di Venezia, curata da Sergio Martin negli spazi della galleria d'arte Volume OTTO di via Pinerolo 8, a Torino.

Emozionante vedere i 33 bozzetti di Dario Fo creati per dare forma allo spettacolo *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino* presentato alla Biennale Teatro di Venezia nel 1985, ma anche consultare la documentazione storiografica teatrale e guardare il video sull'*Arlecchino* di Fo, a cura di Ferruccio Marotti, e il promo delle prove. C'erano poi maschere e tabarri, forniti dal laboratorio artigianale Balocoloc di Venezia e Orlando: mantelli realizzati su bozzetti di Renato Guttuso. A corredo dell'esposizione tre chiavi di lettura della maschera: il manifesto *Arlecchino* creato dall'illustratore e scenografo Lele Luzzati per Silvio Bastiancich (fondatore del Teatro Bagatto di Torino); il collage *Lotta. Ancora per Dario Fo e Franca Rame* di Pablo Echaurren, pittore, fumettista e scrittore divenuto popolare tra i giovani degli anni Settanta per la copertina del best seller *Porci con le ali*, e figlio del pittore surrealista cileno Roberto Sebastian Matta. Vi si è aggiunta un'installazione del pittore, scultore e scenografo Vincenzo Fiorito dal titolo *Scusi per andare dove dobbiamo andare...*

Non è mancata – considerato il soggetto – la nota gastronomica:



manifesto evento



mostra FO - ARLECCHINO. 33 volte Dario Fo

Cristian Barbato ha creato appositamente per la mostra gli Sbergnòt de Arlechin, dolcetti ripieni di frutti e ingredienti aromatizzati tipici della stagione autunnale, rivisitati attingendo dalla tradizione culinaria bergamasca. Sbergnòt in bergamasco significa cappello logoro e questi nuovi dolci ricordano la forma del copricapo di Arlecchino. Lo chef non solo li ha fatti degustare ma ha presentato un video in cui illustra come eseguire la ricetta https://www.youtube.com/watch?v=sMZkRXmJ_jM&t=29s

Come già detto, il curatore della mostra è Sergio Martin, amico intimo e collaboratore di Dario Fo e di Franca Rame, nonché co-curatore, insieme a Isabella Quarantotti De Filippo, del volume *Eduardo De Filippo. Vita e opere 1900-1984* (Mondadori, 1986), cofondatore del Teatro Juvarra e del già Cafè Procope di Torino alla fine degli anni Ottanta, sotto la sua direzione artistica fino al 2003; mentre l'allestitore è il gallerista e artista Gerardo Di Fonzo.



bozzetto Guttuso 'tabarro'

Franco Quadri, Dario Fo e Sergio Martin, mostra *Teatro dell'occhio*, Riccione

Dario Fo e Franco Quadri davanti opera di Roberto Sebastian Matta

1. *L'Arlecchino senza maschera di Fo*

Per la copertina del mio libro *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*,¹ dedicato ai due caposaldi del teatro italiano secondo novecentesco – per quanto il più vecchio cominci prima con opere-spettacolo come *Sik-Sik*, *l'artefice magico* e *Natale in casa Cupiello* – ho scelto l'opera *Lezione di musica* di Gino Severini. Vi si raffigura un Pulcinella con maschera, zuccotto e chitarra e un Arlecchino senza maschera e con flauto di Pan tra le mani.

Anche se, per Eduardo, Fo «è un Pulcinella che si è tolto la maschera»,² che lui non si sarebbe mai levata, la fondamentale maschera partenopea non appartiene alla serie di 'autoimmagini' dell'attore-autore lombardo: nello zanni e nel giullare di piazza, nel comico dell'Arte, nel Ruzante e in Arlecchino, e in Francesco jullare di Dio, Fo si riconosce come in teatranti protesi a comunicare col pubblico, oltre qualsiasi quarta parete innalzata dal potere, politico e scenico. Persino Eduardo diventa un'autoimmagine; e certamente il

nostro fa riferimento alla tradizione comica partenopea, ma attraverso Razzùllo (meno protagonista dell'arcaico Pulcinella, al quale Fo dedica un grammelot, il *Grammelot napoletano di Razzùllo*). Tuttavia è vero che i suoi alter ego – o 'personaggi mediatori' secondo Meldolesi – si tolgono la maschera, come può farlo però un attore epico, sdoppiandosi. L'esagerazione conferisce alla mimica di Fo il tono del suo atteggiamento emotivo, ma gli consente anche di assumere la strategia dell' 'altro' e la dimensione extra-quotidiana del volto e dell'evento teatrale. La maschera-volto offre sia all'attore sia allo spettatore la possibilità di attuare un processo di distanziamento dalle situazioni rappresentate, assolvendo così alla funzione di medium nei confronti della mimesi scenica. Un doppio efficace, privo di ambiguità: un segno forte di identità/differenza a sottolineare la coscienza della finzione, elemento saliente dello spettacolo.

Ecco, paradossalmente e nonostante le sue lezioni di teatro sulla recitazione con e senza la maschera nonché il suo elogio dei Sartori, arrivo a pensare che Fo non ami la maschera in quanto protesi, perché questa gli impedisce di valorizzare il suo straordinario andamento mimico. Per esempio, realizza l'effetto di 'primo piano' attraverso l'immobilizzazione improvvisa dei lineamenti del viso, volto verso l'alto in modo da porre in rilievo la curvatura della bocca, con gli angoli all'ingiù per il tragico o il patetico parodiato, e all'insù per l'effetto comico di una risata contagiosa. Da quella curva vengono fuori i denti da cavallo (ma anche un po' mordaci), sovrastati perpendicolarmente da un'altra curvatura importante, quella del naso, mentre gli occhi si strizzano in due brevi fessure oppure, tondi e spalancati, quasi strabuzzanti, sprizzano scintille dal fondo di un'espressione infantile. Non si tratta di una vera e propria deformazione, né di una disarticolazione burattinesca – come invece avviene per la mascella di Totò –, ma di una accentuazione di difetti fisiomimici valorizzata dalla fissità imprevista, sorprendente, e dall'inclinazione della faccia. Del resto, in generale, ai gesti mimici d'espressione pura Fo preferisce quelli referenziali: deittici, iconici e anche simbolici. Indica spesso con gli occhi (usati come faretti o riflettori), richiama attraverso il proprio i volti dei personaggi dei quali sta parlando, sovrapponendo, si direbbe, lineamenti e atteggiamenti altrui ai suoi. È un gioco più sottile di quanto potrebbe sembrare a prima vista, perché Fo non vuole imitare ma alludere, ad ogni livello, della scenografia, dei costumi, della gestica.



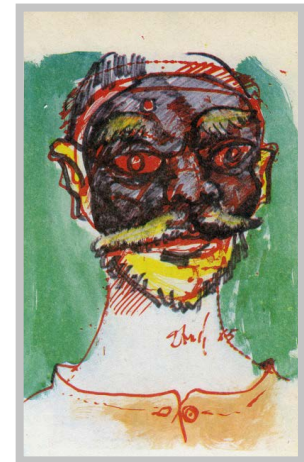
mostra FO – ARLECCHINO. 33 volte Dario Fo

L'attore ricorda come, le prime volte che recitava l'Arlecchino, non si sentisse a suo agio con la maschera: si sentiva come capovolto, un corpo decapitato. Non a caso, nel Prologo al suo *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino* del 1985,³ egli si presenta senza maschera – quelle sartoriane sono appese alle sue spalle – ovvero con la parte superiore del viso dipinta di nero, a fare apprezzare l'effetto di una specie di seconda pelle, e metten-

do a fuoco e in chiaro le palpebre (e quindi lo sguardo) e la bocca. Come al solito giustifica 'storicamente' la sua scelta, diffondendosi sull'originaria faccia del prototipo (portava un maquillage), sul suo girovagare dall'Italia all'Europa attraverso l'affermazione in Francia di Tristano Martinelli, e sul suo ritorno in Italia solo con Gherardi; una funzione l'Arlec-

chino, che non solo s'adatta (a suo modo) a ogni parte, ma che contiene gli antichi clowns dei fabliaux, fabulatori e giullari, comici dell'Arte, lasciando tracce 'diaboliche' – mediante i lazzi – nel Varietà, nel cinema muto di Max Linder, nello stesso Charlot...

Come al solito Fo si documenta: ne sono convinta; ricordo un Convegno di studi a Mantova su Tristano Martinelli del 1999, cui l'artista non mancò mai, reinventando nella sua performance finale tesi, antitesi e sintesi di quanto aveva sentito (e regalando agli spettatori copie di un suo disegno di Arlecchino che proietta l'ombra d'un omino nero con l'ombrello, disegno che campeggia dietro la mia scrivania). Si documenta, copia e rielabora spesso ribaltando la prospettiva: proprio perché giullari e comici dell'Arte, come i clowns e gli stessi fabulatori del Lago Maggiore diventano 'autoimmagini' di una tradizione teatrale della quale Fo si sente privo, e di cui avverte la necessità per sperimentare il 'nuovo' nel teatro.



disegno di Dario Fo, Biennale Venezia

Infatti, l'«autotradizione» (De Marinis) serve a Fo per colmare un vuoto, una discontinuità: quindi la Commedia dell'Arte – ispiratrice dello spettacolo messo in scena per la prima volta il 18 ottobre 1985, al Palazzo del Cinema del Lido di Venezia per la XXXIII Biennale Teatro curata da Franco Quadri – va considerata come stagione della fantasia dell'attore e come condizione che contrasta le forme e i ruoli codificati del teatro borghese. Si tratta di una fonte soggettiva, cui attingere con l'arbitrio del comico che rielabora materiali e figure della tradizione nel loro valore d'uso, e con l'impertinenza del 'comico in rivolta' che specchia la propria situazione presente in quella delle 'voci eretiche' del passato, e le fa essere ancora corrosive attraverso nuove incarnazioni. D'altra parte, la tendenziosità di certe inesattezze storiche e la suggestione ideale di tante autoimmagini non mancano di aprire prospettive utili quando rivelano un livello più profondo di coerenza: nel caso di un attore-autore come Fo, capace per quelle vie di ricomprendersi nella dialettica fra passato e presente della condizione attorica, vicenda collettiva del popolo.

Lo spettacolo in questione si suddivide in due atti (o tempi). Il primo esordisce naturalmente con il Prologo (che contiene anche spezzoni di antiprologo, ovvero sfottò nei confronti degli spettatori) e comprende una specie di commedia in commedia, dove tutta l'azione consiste nel tentativo di Marcolfa (Franca Rame) di recitare a sua volta un Prologo, continuamente interrotta da Arlecchino e le altre Maschere, impegnati a metter su un sipario (che manca, e senza il quale – pare – non si può incominciare a rappresentare la commedia). Il secondo atto si articola invece in quadri esemplari: *I becchini*, *La serratura*, *L'asino e il leone*. La struttura dell'insieme, a ben guardare, è epica: non solo Fo, nel Prologo, rivolgendosi agli spettatori si diffonde sulla storia di Arlecchino (di cui indossa già il costume), attribuendogli le proprie caratteristiche di attore-autore (scurrilità, insolenza, gioco politico...) e recitando poi il pezzo noto del *fallotropo*, ma l'azione successiva procede appunto alternando i vari incipit di Marcolfa – che tuttavia la prima parte della storia della 'contessa Isabella', del Magnifico suo sposo e di Eleonora puttana riesce a raccontarla – alle canoniche interruzioni da parte del capo (Arlecchino) e dei suoi aiutanti: portare nel sottopalco un lungo bastone, innalzarlo, e, attraverso una corda i cui capi sono tenuti anche da qualche spettatore, simulare così un sipario che assomiglia all'albero di una nave. Non manca il Capocomico, a farci ripensare a una lontana allusione pirandelliana, dal momento che la commedia non s'ha da fare. Nel secondo atto (come accennato) si



succedono brevi azioni accomunate dal sesso, dalla fame e dalla morte, temi tragicomici per eccellenza secondo Fo. In *I becchini* (l'allusione qui è shakespeariana), che sono poi Arlecchino e Razzùllo, s'intrecciano le riflessioni strampalate dei due sul morto suicida che occuperà la fossa con apparizioni di teschi e scheletri, e perfino di mani scheletriche, ma soprattutto con lo svolgimento di un funerale paradossale cui partecipano la Vedova, suo fratello e suo cognato (innamorato di lei), il suo amante (con una piuma rossa sul cappello) e il prete (innamorato dell'amante). L'intrigo provoca altri tre morti, ma alla fine i superstiti parteciperanno al gran pranzo delle esequie; cui s'aggiungono i teschi, ma non le mani scheletriche perché «L'è un pranzo de' siòri questo, se magna sénsa mani!» (Arlecchino). *La serratura* è una divertentissima allegoria erotica, cui partecipano soprattutto Franceschina (ancora la Rame), custode intemerata, appunto, di una vergine serratura, e Arlecchino, che armato di un chiave, vorrebbe infilarvelo; ma vi partecipano anche i cosiddetti facchini (Razzùllo, Scaràcco e Ganassa) che usano la leva a bilancia per sollevare un tavolo su cui sarà posta l'enorme serratura. Sesso e fame si mescolano nei tentativi di Arlecchino di sedurre (con salsicce) Franceschina, la quale per un attimo è attratta dall'Uomo con la chiave d'oro. Un dramma di oggetti: alla fine «El ciavetòn» muore perché senza anima, e Arlecchino commenta: «Oh tragedia d'amore!». Quanto a *L'asino e il leone*, sono invece gli animali a fare da padroni: qui Arlecchino è un pavido, che entra in scena scappando da cani abbaianti, disprezzato perciò da Franceschina, e preso in giro da Razzùllo e Scaràcco. Dapprima i due compari si travestono da asino, e costringono Arlecchino a riconoscere che l'animale è il padrone. Poi però appare alle spalle della maschera – di nome e di fatto, perché qui eccezionalmente e coerentemente il preteso eroe indossa la mezza maschera (da gatto) – un leone vero (si fa per dire) con il quale Arlecchino gioca amabilmente (convinto che si tratti di un altro scherzo) e che gli si affeziona... Quanto ai personaggi-maschera, vi compaiono quelli che l'attore fa risalire ai 'suoi' fabulatori, dai quali ha «imparato per lezione orale diretta» le storie «dei villani, classici personaggi di cafoni legati nella tradizione a Pulcinella, ad Arlecchino, alla Marcolfa e alla Franceschina»⁴ (Pulcinella escluso).

Con l'incoronazione carnevalesca – e bachtiniana – di Arlecchino incomincia lo spettacolo (canzone: «L'eroe, l'eroe, l'eroe, l'eroe/della vitto-oria sia adesso il nostro re [...])», con il suo scoronamento finisce (canzone: «Zompa, zompa a lo pendjone, Arlecchino è 'nu gran cojone [...])». Eppure, questo «contro ruolo» – nell'occasione stessa della mostra torinese *Dario Fo fa l'Arlecchino – 33 volte Dario Fo* – proprio per la ricorrenza mitologica del numero (i disegni sono 33) mi ha fatto pensare all'età (presunta) della morte di Cristo; figura anch'essa facente parte delle autoimmagini di Fo. Ovvero, figura evocata nel corso di falsi dialoghi in cui l'autore del monologo, generalmente un personaggio 'basso', fingendo di parlare con Jesus ne disegna nell'aria l'immagine. Penso a *La nascita del giullare* dov'è Cristo a donare al villano, con un bacio, la parola che «bucherà e andrà a schiacciare come una lama vesciche dappertutto e a dar contro ai padroni, e schiacciarli, perché gli altri capiscano, perché gli altri apprendano, perché gli altri possano ridere (riderci sopra, sfotterli)»;⁵ e ancor più al *Matto sotto la croce*, dove il Cristo è reinventato da Fo in tutta la sua potenza fisiologica:⁶ l'attore si erge maestoso a occhi sgranati e bocca spalancata verso il proscenio. Eppure, creatura funzionale, se in *La resurrezione di Lazzaro* delude apparendo «un fiulin, boia».⁷

Nello spettacolo su Arlecchino la figura del Cristo non compare, a meno che non si riconosca anche in questa maschera perlopiù senza maschera non tanto «l'attore come Cristo arlecchino»,⁸ secondo Puppa, quanto le vestigia di quel 'Briccone divino' cui fa riferimento Eva Marinai nel suo contributo *Jesters, tricksters, imagines agentes. Mitologemi e "personaggi mediatori" nella retorica di Dario Fo* (in corso di stampa).



Due parole soltanto sui disegni (che prendo in prestito da Carlo Titomanlio): mostrano l'impeto naïf dei dipinti degli anni Novanta, scoprono uno spirito zoomorfo dal piglio veloce e impressivo nei personaggi della Commedia dell'Arte, oppure un erotismo ironico; c'è alla base una ricerca sul gesto e sul colore, attraverso cromie brillanti, sature e quasi espressioniste, ma anche sul dinamismo trasvolante che rispecchia le danze in scena, mentre il segno s'illanguidisce nei ritratti dedicati alla Rame, compagna di vita e d'arte.

¹ A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

² Da un'intervista a Gigi Dall'Aglio (che ha lavorato con Eduardo a una nuova versione del *Figlio di Pulcinella* per la Compagnia del Collettivo) del 15 marzo 1987, citata in S. DE MATTEIS, 'Identità dell'attore napoletano', *Teatro e Storia*, V, n. 1, aprile 1990, p. 104n.

³ Faccio riferimento al libro più video, D. FO, *Arlecchino. Hellequin Harlekin Arlekin*, con Dario Fo e Franca Rame, regia video di Ferruccio Marotti, Teatro Tenda, Roma, 1° dicembre 1985; testo e traduzione a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2011.

⁴ D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con L. Allegri, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 19.

⁵ ID., *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi, 1977, p. 80.

⁶ P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Bologna, Marsilio, 1978, p. 117.

⁷ D. FO, *Mistero Buffo*, cit., p. 110.

⁸ P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, cit., p. 99. Si fa qui riferimento, per l'archetipo di Cristo-Arlecchino ad A. FONTANA, 'La scena', in *Storia d'Italia. Caratteri originali*, vol. I, Torino, Einaudi, 1972, pp. 793-795 e a H. COX, *La festa dei folli*, Milano, Bompiani, 1971.



MARIA RIZZARELLI

You make me feel like I am free again
La disobbedienza dello sguardo di Sebastián Lelio

Disobedience, l'ultimo film di Sebastián Lelio, nelle sale italiane da alcuni giorni, racconta la storia di Ronit, fotografa londinese che vive a New York e torna a Hendon, nel sobborgo della capitale dove è cresciuta, subito dopo la morte del padre, il Rav Krucka, rabbino della comunità ebraica ortodossa che lei ha ormai abbandonato da sei anni. Al suo ritorno Ronit ritrova il cugino Dovid, erede degli insegnamenti del Rav, e scopre che ha sposato Esti, amica d'infanzia con cui lei aveva vissuto una appassionata relazione. I due sono gli unici che, seppur dopo un'iniziale ritrosia, non solo l'accolgono nella loro casa ma mostrano di voler condividere il suo dolore, mentre nel complesso gli abitanti di Hendon la condannano senza appello per avere detto addio alla famiglia, alla casa, alle regole della comunità.

Da molti acclamato come una storia d'amore proibito, *Disobedience* in realtà mette a fuoco le esistenze di tre persone colte in un momento di grande tensione, nel quale i loro destini tornano a intrecciarsi, a distanza di anni, prima di riavviarsi verso strade divergenti grazie a una ritrovata indipendenza. È insomma un inno alla sofferta e gioiosa facoltà del libero arbitrio, che dei rapporti umani (e di tutte le loro possibili sfumature – amorose, amicali, familiari) è radice ed essenza. Tale radice risulta tanto più indicativa quanto più i rapporti vengono osservati nella loro differenziante particolarità, attraverso l'obiettivo di un regista che ha sempre scelto (almeno fino a questo momento) di puntare lo sguardo sui destini individuali. La nuova 'donna fantastica' che Lelio sceglie di raccontare nel suo primo film in lingua inglese è infatti lesbica, ebrea ed esiliata da una comunità ortodossa.

La scelta del soggetto, tratto dall'omonimo romanzo di Naomi Alderman pubblicato nel 2006, è stata fatta da Rachel Weisz, che oltre a interpretare Ronit ha prodotto il film. Al di là delle ragioni autobiografiche dell'attrice, la quale – come ha dichiarato in [un'intervista](#) – nell'infanzia ha vissuto nei pressi di Hendon e ha (ri)conosciuto nelle pagine di Alderman alcune immagini della sua memoria, il film nasce dalla personale riscrittura visuale del romanzo che Lelio mette in quadro utilizzando il suo inconfondibile stile narrativo, facendone un caso di adattamento estremamente interessante, di cui qui si vogliono sottolineare alcuni passaggi.





1. «*Music will remind you*»

Per certi versi il dispositivo diegetico costruito dal regista può apparire un capovolgimento radicale di quello adottato dalla scrittrice: laddove questa fonda ciascuna delle tappe del suo percorso romanzesco sul commento di un passo della Torah, mettendo dunque al centro del racconto la Parola, Lelio affida la narrazione quasi unicamente alle immagini e al commento musicale, con un ricorso parco e misurato ai dialoghi. Si tratta però, a ben guardare, di una coerente e fedele operazione transmediale tramite la quale Lelio traduce l'alternanza dei punti di vista del racconto di Alderman, in cui la vicenda si fonda sul fuoco incrociato della narrazione in prima persona di Ronit e di quella in terza persona di Esti, di Dovid e della comunità di Hendon, attraverso un sapiente avvicinarsi di piani e di quadri. Nel film l'obiettivo appare inizialmente schiacciato sul volto e sul corpo di Ronit, quasi a far sentire una prossimità claustrofobica con la sua figura, a cui raramente si alterna il campo medio e lungo ora sulle strade di Hendon, ora sul cimitero; progressivamente però si aggiungono in primo piano le altre due figure, prima quella di Esti e poi anche quella di Dovid, in un climax che scandisce la storia in tre tempi, evidenziati dalle figure riprese mentre camminano per strada, le cui andature raccontano molto di più degli scarni dialoghi che le accompagnano (peraltro soltanto in alcune sequenze).





Del resto Lelio, come in *Una mujer fantástica* (2017), rivela la sua peculiare impronta stilistica proprio nella capacità di rappresentare il destino di una donna dal ritmo e dalla qualità dell'andatura, nella volontà di leggere nelle pieghe del volto e nella postura dei corpi i tormenti delle diverse storie di reclusione e affrancamento – storie che qui come nel film precedente si snodano a partire da un lutto e dalle reazioni che i personaggi hanno di fronte alla morte e al rito funebre, ovvero di fronte alle leggi umane e divine.

Lelio si appropria così del racconto di Alderman pur rimanendo fedele all'asse semantico centrale dell'ipotesto originario. Lavora sul romanzo traendo dalla trama e dai dettagli delle preziose indicazioni di regia, che vengono estratte e ricollocate dentro il suo apparato filmico. La canzone dei Cure, *Love song*, per esempio, sulle cui note si sintonizzano le preghiere laiche, 'umane, troppo umane', di Ronit ed Esti, un attimo prima di riconsegnarsi ciascuna nelle braccia dell'altra, appare come lo sviluppo di un particolare contenuto nel romanzo. Fra le pagine di Alderman Ronit, in visita a casa del padre, accende la radio e ascolta musica pop; ma già prima di decidere di tornare a Hendon, in realtà, ha ricordato i precetti ebraici per onorare i defunti e tra questi le è venuto in mente il divieto di ascoltare musica, perché quella appare come un ricordo o una promessa di felicità («Because music will remind you that, somewhere in the world, someone is happy»)¹. Da questa sequenza il film sembra seguire le note di *Love song* e sul ritornello pare sintonizzare le tappe del ricongiungimento di Ronit ed Esti. Fra le braccia di quest'ultima la protagonista si riconcilia con la sua casa («Whenever I'm alone with you / you make me feel like I am home again»); con i propri ricordi, ritornando nei luoghi dove era nato il loro amore («Whenever I'm alone with you / you make me feel like I am young again»); ritrova la gioia dell'incontro dei loro corpi («Whenever I'm alone with you / you make me feel like I am fun again»). E solo dopo questo ritrovamento può sentirsi di nuovo libera di andare via («Whenever I'm alone with you / you make me feel like I am free again»).

2. «Simply absorbing the sight of her»

Il tradimento più interessante della trasposizione intersemiotica di Lelio riguarda la professione di Ronit che nel romanzo è un'analista finanziaria mentre nel film diventa una fotografa affermata. La scelta di far vestire a Ronit i panni della fotografa, e di farle



prendere in mano una macchina fotografica, colloca la personaggio in una precisa genealogia,² la cui incarnazione più recente ricorda certamente la Therese di *Carol* di Haynes (in cui peraltro il regista opera un'analogia operazione di tradimento/adattamento), ma che forse può risalire all'«atto fotografico» compiuto dalla bergmaniana Elizabeth di *Persona* (1966).



Viene da chiedersi adesso se, al di là della lunga rete intertestuale, il rimando alla fotografia abbia una giustificazione nell'architettura semantica del racconto di Lelio. La simmetria delle inquadrature che ripropongono Ronit in posa da fotografa, all'inizio e



alla fine del film (oltre che a conclusione della scena di sesso fra le due donne), per cui il dispositivo diegetico appare incorniciato dentro due clic, sembrerebbe far pensare ad una risposta positiva. Dopo il prologo, dedicato alla rappresentazione dell'ultima omelia del Rav e alla tragica fatalità della sua morte, grazie a un vertiginoso stacco di montaggio compare la prima inquadratura di Ronit, curva sull'obiettivo della sua macchina fotografica a scattare alcune foto a un anziano signore tatuato.



Innescando una serie di echi e corrispondenze che legano l'incipit alla scena centrale del film, in cui Ronit, appena rientrata nello studio del padre, annusa il profumo di tabacco della sua pipa e si rammarica di non avergli mai scattato un ritratto, quel primo scatto rimanda prepotentemente all'ultimo. Nel finale, infatti, Ronit ritorna sulla tomba del Rav e trova come estremo gesto di commiato quello di rivolgere l'obiettivo della sua macchina fotografica verso la terra ancora fresca della sepoltura, metonimia e metafora del suo corpo.

Nel romanzo è concesso un certo spazio alle fotografie, che hanno spesso la funzione di cristallizzare i ricordi; in più di un'occasione appaiono come memorie raggelate e polverose, appese alle pareti, a rammentare un passato ingombrante, di cui non ci si può



liberare, o a raccontare semplicemente un frammento di tempo che la protagonista non ha condiviso perché assente. È il caso della foto del matrimonio di Esti e Dovid, da cui Ronit apprende la notizia della loro unione. L'enfasi riposta nel film sul medium fotografico, effetto del processo di personificazione operato dall'adattamento, corrisponde probabilmente a una traduzione della complessa trama visuale del testo, in cui la dialettica fra luce e ombra costituisce uno degli assi semantici del confronto con le sacre scritture. Lelio indugia spesso su questa simbologia fotocromatica, facendo di Ronit in più inquadrature una creatura portatrice di luce, generando così una sorta di metaforico raddoppiamento della sua scelta espressiva: il suo essere fotografa non fa che 'rischiare' la trama dei destini incrociati dei personaggi.





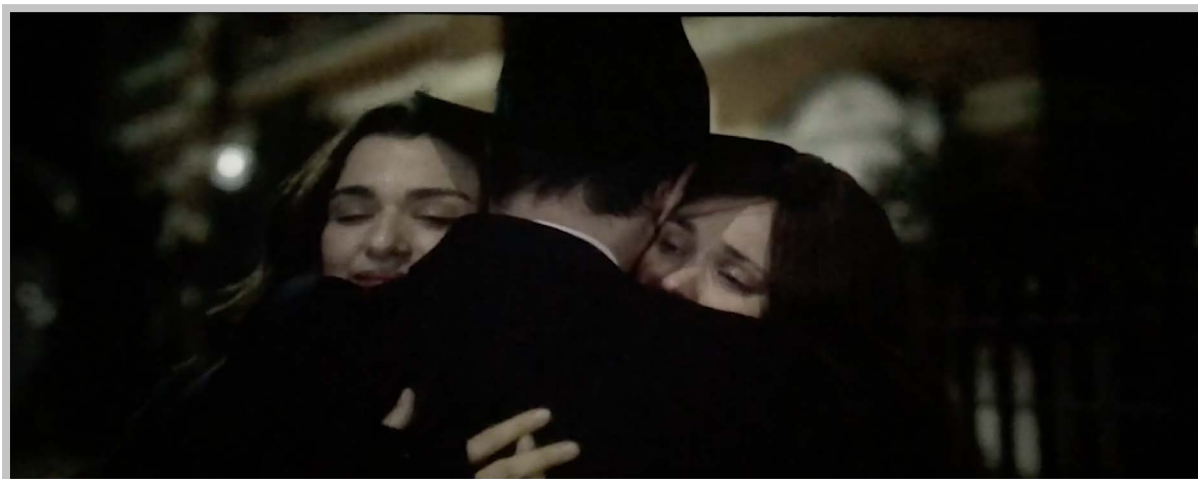
3. «Two states of being» ... invisible

È proprio qui che si coglie l'aspetto più interessante del dialogo intertestuale messo in campo da Lelio con il romanzo di Alderman. Sembrerebbe infatti che il regista, attraverso la costruzione di questo complesso e raffinato dispositivo visuale, traduca in immagini le riflessioni che agitano Ronit nelle ultime pagine di *Disobedience*:

I've been thinking about two states of being – being gay, being Jewish. They have a lot in common. You don't choose it, that's the first thing. If you are, you are. There's nothing you can do to change it. Some people might deny this, but even if you're only 'a little bit gay' or 'a little bit Jewish', that's enough for you to identify yourself if you want.

The second thing is that both those states – gayness, Jewishness – are invisible. Which makes it interesting. Because while you don't have a choice about what you *are*, you have a choice about what you *show*. You always have a choice about whether you 'out' yourself. Every time you meet someone new, it's a decision. You always have a choice about whether you *practise*.³

L'intera struttura diegetica messa in campo da Lelio è una sfida all'invisibilità di uno 'stato' che in tutti i personaggi, in particolare in quelli in primo piano, si traduce in una visibilità che imprigiona i corpi e le menti dentro l'equivoco di un'obbedienza cieca. La *Disobedience* evocata dal titolo è invece un diritto, la cui consapevolezza matura in Ronit, Esti e infine Dovid attraverso un abbraccio comune, che riallinea i loro percorsi divergenti nel segno di una ritrovata verità.



Anche in questo caso più del dialogo conta la messa in quadro, che anticipa, in vera e propria tangibilità le traiettorie parallele di uscita dal *closet*⁴ e di affrancamento degli sguardi dei tre personaggi; i loro corpi vengono liberati dai filtri visuali che ostacolano la loro vista (Esti esce dalla doccia, Dovid dall'anticamera della sinagoga, Ronit dal taxi), e si mostrano finalmente a fuoco («It's as if she herself had been brought into focus, like a telescope drawing down the moon»), consapevoli di essere stati lasciati «gioiosamente liberi» («He has joyfully set us free»)⁵.



¹ N. ALDERMAN, *Disobedience*, London, Penguin, 2006, kindle version.

² Si rimanda a tal proposito a M. RIZZARELLI, 'L'educazione sentimentale di uno sguardo: Carol di Todd Haynes', *Arabeschi*, 7, gennaio-giugno 2016, pp. 120-124, < <http://www.arabeschi.it/leducazione-sentimentale-di-uno-sguardo-carol-todd-haynes-/> > [accessed 28 ottobre 2018].

³ N. ALDERMAN, *Disobedience*.

⁴ È interessante notare come Eve Kosofsky Sedgwick (in *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità* [1990], a cura di F. Zappino, pref. di S. Antosa, Roma, Carocci, 2011, p. 107 e sgg.) individui proprio nella possibilità almeno teorica di «custodire il segreto dell'appartenenza al proprio gruppo» l'analogia fra antisemitismo e omofobia.

⁵ N. ALDERMAN, *Disobedience*.



SILVIA TRIPODI

Biblioteche e archivi d'autore: questioni aperte e riflessioni metodologiche

There are numerous difficulties and problems concerning the treatment and management of archives and author's libraries, highlighted for considerable time in the many conferences and essays dealing with this theme. The heterogeneity of these collections makes the approach to their treatment very difficult, and lot of organizations have dismembered author's collections making difficult an adequate usage. The proposals for solving and overtaking these problems deal with the need of a coordination in preliminary acquisition of collections, together with the adoption of predefined models and of an integrated cataloguing of libraries and author's archives that considers them as parts of a single author's collection.



Biblioteca Leopardi, Recanati

1. Le biblioteche d'autore

Le criticità e le questioni connesse alla gestione degli archivi e delle biblioteche d'autore sono ormai da tempo al centro delle riflessioni della *Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore* dell'Associazione italiana biblioteche.¹

Fin dalle prime iniziative promosse dalla Commissione nazionale, l'attenzione è stata focalizzata sulla ricerca di una definizione unitaria di *biblioteca d'autore*; nel corso degli anni Attilio Caproni ha proposto diverse riflessioni sul tema, avviando di fatto il dibattito,² ma recentemente è stata Giuliana Zagra a evidenziare e a sottolineare, in diverse sedi, le specificità di queste raccolte.³

Nella seconda metà del Novecento si è iniziato a registrare un interesse nei confronti delle raccolte moderne e contemporanee appartenute agli autori, soprattutto letterati, e l'interesse per le biblioteche si è sviluppato insieme alla consapevolezza che ogni raccolta, se adeguatamente studiata e analizzata, riesce a restituire non solo la personalità, le attività di studio e quelle di ricerca del suo possessore, ma anche l'intero contesto culturale nel quale egli è vissuto e ha operato. La biblioteca d'autore consente, quindi, di offrire materiali vari a chi sia interessato ad approfondire l'intero quadro di riferimento in cui si è formato il suo possessore.

L'interesse per questa tipologia di biblioteche, collezioni inizialmente private, ha fatto emergere, oltre alle specificità e alle possibilità offerte dallo studio, anche le numerose criticità a esse connesse, relative soprattutto alla gestione e alla valorizzazione in chiave archivistica, bibliografica e biblioteconomica, museale.



Le diverse problematiche emergenti durante i primi anni di studio sul tema delle biblioteche d'autore furono approfondite soprattutto nel corso della serie dei convegni intitolati *Conservare il Novecento*⁴ e gli spunti e le riflessioni offerti al pubblico degli studiosi vennero ripresi e integrati durante i successivi convegni organizzati dalla Commissione nazionale. Durante queste iniziative si manifestò anche l'esigenza di approfondire ulteriormente le criticità relative soprattutto alla gestione biblioteconomica delle raccolte d'autore;⁵ negli ultimi anni sono state molte le occasioni per riflettere ancora su questo tema così affascinante e tuttavia, spesso, ostico.⁶

La necessità di approfondire i variegati aspetti legati alle raccolte d'autore rispecchia, in prima istanza, l'esigenza di rifarsi a un quadro comune di riferimento in tutti quei casi in cui si viene a contatto con collezioni d'autore, che spesso, però, mantengono peculiarità tali da non poter creare univoci modelli di riferimento. La possibilità di condividere le esperienze già realizzate, pur con tutte le contraddizioni e le criticità specifiche di ogni raccolta, non può che essere d'aiuto per tutti coloro che, a vario titolo, verranno a contatto con archivi e biblioteche d'autore o con le raccolte nella loro totalità. Le raccolte d'autore sono spesso realtà articolate e originali, composte sia da libri sia, contestualmente, dalle carte appartenute all'autore ma potrebbero anche comprendere materiale di altra natura, per esempio stampe, fotografie o dischi.

2. Memorie, libri e carte d'autore

Numerose sono le criticità emerse nel corso del tempo riguardo l'approccio e la gestione delle raccolte d'autore, che variano a seconda dell'ambito di riferimento, sia esso archivistico o biblioteconomico.

Le diverse problematiche evidenziate non riescono a offrire delle soluzioni in grado di semplificarne la gestione, ma la loro discussione è fondamentale per programmare meglio gli interventi futuri suggerendo alcune azioni preliminari, da svolgere soprattutto nelle prime fasi del contatto con il fondo d'autore; ciò permette di prevenire alcune situazioni non sempre di facile soluzione riguardo la gestione, la fruizione e la valorizzazione di queste raccolte.

In merito alle questioni legate agli archivi d'autore, esse sono state già in passato messe in luce da Caterina Del Vivo a proposito degli archivi di persona.⁷ Nel suo contributo l'autrice sottolinea, innanzitutto, una differenza fondamentale nell'approccio ai fondi d'autore nel presente e nel passato: le ricerche storiche e letterarie del passato erano indirizzate verso un preciso documento o un insieme di documenti, ritenuti dagli studiosi più importanti rispetto al resto del fondo; ciò faceva sì che lo studio e l'analisi del resto dell'archivio venisse tralasciato, non solo dagli studiosi ma anche dalle discipline archivistiche in generale; infatti

gli autografi letterari o epistolari degli ultimi secoli erano comunque considerati competenza delle biblioteche, per il resto i fondi di persona erano trascurati, a meno che non si trattasse di soggetti produttori dai nomi eccelsi o "incastonati" in un archivio di famiglia: semplicemente non ci si poneva il problema.⁸

Nel corso del tempo è maturata, invece, la necessità di considerare l'archivio di persona nella sua complessità e interezza poiché, attraverso l'analisi dei documenti in esso contenuti e delle loro relazioni, è possibile individuare anche i cambiamenti più generali della società e della vita del tempo. È maturata, quindi, la consapevolezza che i notevoli mutamenti avvenuti nel corso degli ultimi due secoli, riguardanti moltissimi aspetti della



società, abbiano avuto un riscontro nella documentazione archivistica e nella modalità della sua conservazione.

Un'ulteriore peculiarità legata agli archivi di persona e, soprattutto, agli archivi d'autore è la volontà del soggetto produttore di riconsegnare un'immagine di sé che, spesso, non aderisce alla naturale modalità di conservazione dei documenti. Sarebbe opportuno tenere in considerazione quanto il carattere personale e i criteri di conservazione propri del soggetto produttore abbiano potuto influenzare l'attuale fisionomia del fondo archivistico. In queste raccolte, infatti, manca qualsiasi obbligo di conservazione e ciò che sopravvive sino ai nostri giorni dipende, ed è dipeso, unicamente dalla volontà del soggetto produttore.⁹

È evidente che non sono soltanto le personalità, nel nostro caso gli autori in generale, a stabilire che cosa conservare, scegliendone la modalità, ma, portando un paragone con il resto dei soggetti produttori, essi manifestano certamente una maggiore volontà di tramandare un'immagine edulcorata di sé stessi.

Tra i numerosi problemi relativi alla gestione degli archivi, uno tra i più rilevanti è sicuramente quello legato alla normativa che ne disciplina non soltanto la donazione o la vendita, ma anche e soprattutto l'accesso.

Fiammetta Sabba ha definito «battaglione giuridico» l'insieme delle normative riguardanti la cessione e la gestione delle carte d'autore,¹⁰ e in effetti si tratta di un complesso di norme veramente rilevante che comprende i diversi Codici in materia di protezione dei dati personali, deontologia professionale, trasparenza amministrativa e non solo.¹¹ Inoltre, questa normativa non sempre coincide con le disposizioni previste dalla tutela dei dati personali negli archivi privati, dal copyright e dal diritto d'autore che è applicabile, oltre al soggetto produttore, anche agli altri soggetti presenti nella documentazione conservata in una collezione.

In relazione a questa specifica e complessa normativa, appare essenziale riflettere sulle attività preliminari che dovrebbero precedere la fase di acquisizione del fondo d'autore e anche sulla necessità di adottare dei «modelli contrattuali predefiniti di accettazione delle raccolte donate o vendute»,¹² facendo sì che le istituzioni e gli utenti non siano penalizzati dai cavilli che rischierebbero di ostacolare un'adeguata fruizione del fondo.

Ovviamente, queste considerazioni non sono rivolte esclusivamente agli archivi, ma riguardano anche le biblioteche d'autore; infatti, è stata sottolineata più volte la necessità di ricorrere a collaborazioni esterne per favorire l'accesso e consentire una corretta valorizzazione delle raccolte, poiché «l'archivio è necessario per comprendere meglio la biblioteca e le sue dinamiche, anche d'uso, e la biblioteca offre la contestualizzazione culturale dell'archivio».¹³

Anche all'interno delle biblioteche d'autore le problematiche sono numerose. Tra queste, sono da sottolineare tutti quei casi in cui le biblioteche private sono state acquisite dalle biblioteche pubbliche e, di conseguenza, il passaggio dalla dimensione privata a quella pubblica ha stimolato la nascita di alcune riflessioni sulla necessità di garantire, nonostante il cambiamento, un'adeguata fruizione; anche il nuovo ordinamento della raccolta dovrà adattarsi agevolmente a quello della nuova sede e tuttavia tenere traccia dell'ordinamento originario.¹⁴

Non è raro trovare all'interno di biblioteche d'autore, oltre a materiale librario, anche alcuni nuclei di documentazione personale, cioè quei documenti arrivati in biblioteca insieme alla raccolta libraria nel momento della sua acquisizione. In passato gli interventi effettuati su questo tipo di documentazione hanno avuto spesso risultati dannosi; que-

ste azioni sono state rivolte soprattutto al trattamento delle lettere, se consideriamo che per costituire un insieme fittizio di corrispondenza le lettere erano estrapolate dal loro fascicolo di provenienza e, in seguito, inserite in una nuova serie artificialmente creata. Naturalmente questo metodo ha avuto diverse conseguenze negative, una su tutte la perdita del vincolo tra le lettere e gli altri documenti che un tempo costituivano il fondo archivistico dell'autore.¹⁵

Se gli archivi di persona esprimono e riflettono, come già ricordato, i cambiamenti profondi avvenuti nei secoli scorsi, tutti quelli che sono diventati poi archivi d'autore, grazie alle personalità di spicco che li hanno prodotti, meritano, senza alcun dubbio, un filone di ricerca specifico. Dunque, così come le biblioteche private, le biblioteche d'autore hanno necessità di un'attenzione specifica, non solo per le peculiarità del loro carattere, ma anche perché saranno in grado di evidenziare la loro potenzialità come fonti, ricche e variegate, per la ricerca.¹⁶

Anziché mantenere e sviluppare la tradizionale divisione della ricerca archivistica da quella biblioteconomica, recentemente sembra manifestarsi la necessità di un approccio integrato e condiviso dai due ambiti, tale da consentire di considerare la raccolta d'autore nella sua totalità di fondo d'autore.

È proprio verso questa direzione che si stanno indirizzando gli interventi più recenti sul tema. Inoltre, è stata sottolineata la necessità di una maggiore collaborazione interdisciplinare per poter analizzare in maniera corretta e approfondita tutti gli aspetti relativi ai libri e alle carte d'autore.



fondo Pier Paolo Pasolini, Gabinetto Vieusseux, Firenze

3. Conclusioni

Le varie riflessioni¹⁷ sul trattamento del materiale eterogeneo che compone le raccolte d'autore, hanno suggerito l'adozione di una metodologia che sia in grado di sostenere un approccio integrato e comparato, tra l'ambito archivistico e quello bibliotecario.

La recente attenzione riservata alle collezioni d'autore è accompagnata dalla consapevolezza che, per riuscire a garantire una corretta gestione del fondo d'autore, è necessario trovare un metodo migliore per riuscire a preservare l'ordinamento originario della raccolta in generale e, di conseguenza, gli specifici legami presenti al suo interno. In sintesi, l'adozione di una catalogazione integrata sembra essere una possibile soluzione, che sia in grado di superare, o perlomeno arginare, le numerose criticità appartenenti a questa tipologia di raccolta.

Per attuare questa metodologia condivisa, l'adozione di norme catalografiche comuni ai due ambiti è un elemento necessario e indispensabile, anche se particolarmente complesso. L'idea alla base di questo nuovo approccio e, di conseguenza, della nuova metodologia catalografica, che è emersa durante il confronto nella comunità scientifica, individua la risposta più adeguata nell'utilizzo integrato degli standard archivistici.

Gli standard in uso nella descrizione archivistica potrebbero essere in grado, infatti, di restituire un'immagine corretta del fondo d'autore nella sua interezza, grazie agli standard ISAD (G) e ISAAR (CPF); entrambi sono usati per la rappresentazione dei soggetti produttori e delle altre entità coinvolte nella creazione e conservazione di un fondo, di cui assicurano una descrizione accurata e coerente. Attraverso la descrizione normalizzata dei record d'autorità a cui si riferiscono gli standard, i diversi soggetti coinvolti verranno descritti in maniera analitica; questo tipo di descrizione consentirà di rappresentare in maniera esatta tutte le specificità e i mutamenti interni alle stesse entità, agevolando in tal modo l'accesso ai documenti e alle informazioni in essi contenute.

Un'ulteriore proposta di miglioramento che parte dall'ambito biblioteconomico riguarderebbe, invece, «la standardizzazione della descrizione d'esemplare nel campo "note"»;¹⁸ questo consentirebbe di inserire nelle schede catalografiche tutti i segni di provenienza e gli elementi relativi ai dati di esemplare, valorizzandone l'importanza e consentendo un'analisi che comprenda non solo i singoli documenti e la raccolta, ma anche le vicende subite e i rapporti tra l'autore e la sua raccolta.

Le ultime proposte e i suggerimenti proposti dalla Commissione AIB si stanno orientando proprio verso questa direzione: piuttosto che individuare una normativa di riferimento, la Commissione propone di delineare e proporre comuni linee guida per una catalogazione della raccolta d'autore nel suo insieme.

¹ Nata come gruppo di studio sulle biblioteche d'autore, attivo dal 2003 al 2011, oggi è giunta alla terza Commissione; cfr. la pagina web della Commissione alla URL: <<http://www.aib.it/struttura/commissioni-e-gruppi/gbaut/>>.

² Sui contributi di A. CAPRONI, cfr.: 'Il concetto di "raro": archivi e biblioteche d'autore', *Culture del testo e del documento*, 1, p. 31-53; 'Le biblioteche degli scrittori del Novecento: la palude delle parole', *Bibliotheca*, 2 (2003), 1, p. 29-40; 'Le biblioteche d'autore: definizione, caratteristiche e specificità: alcuni appunti', *Bibliotheca*, 3 (2004), 1, p. 15-22; *La bibliografia e le biblioteche d'autore nel XX secolo: un rapporto difficile*, in *Le biblioteche private come paradigma bibliografico*. Atti del convegno internazionale, Roma, 10-12 ottobre 2007, a cura di F. Sabba, Roma, Bulzoni, [2008], pp. 395-401.

³ Si vedano di G. ZAGRA, 'Biblioteche d'autore tra identità e pubblico', in *Biblioteche d'autore: pubblico, identità, istituzioni*. Atti del convegno, Roma, 30 ottobre 2003, a cura di G. Zagra, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2004, pp. 9-12; '0.27.1 Biblioteche d'autore', in *Biblioteconomia: guida classificata*, diretta da M. Guerrini, Milano, Editrice Bibliografica, 2007, pp. 719-720; 'Biblioteche d'autore in biblioteca: dall'ac-



- quisizione alla valorizzazione', in *Collezioni speciali del Novecento: le biblioteche d'autore, atti della giornata di studio, Firenze, 21 maggio 2008*, *Antologia Vieusseux*, 14, nn. 41-42, p. 37-48; 'Biblioteche d'autore nelle biblioteche pubbliche', in *Conservare il Novecento: gli archivi culturali. Atti del convegno, Ferrara, 27 marzo 2009*, seguiti da L. Crocetti, *La tradizione culturale italiana del Novecento e altri scritti*, a cura di L. Desideri, G. Zagra, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2010, pp. 9-12.
- ⁴ *Conservare il Novecento: convegno nazionale. Atti del convegno, Ferrara, 25-26 marzo 2000*, a cura di M. Messina, G. Zagra, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2001; *Conservare il Novecento: gli archivi culturali*.
- ⁵ Si vedano anche le riflessioni condotte da S. INSERRA, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2017, p. 16.
- ⁶ Tra i primi convegni negli anni Duemila, solo per citarne alcuni: *Libri a stampa postillati. Atti del colloquio internazionale, Milano, 3-5 maggio 2001*, a cura di E. Barbieri, G. Frasso, Milano, CUSL, 2003; *La storia delle biblioteche: temi, esperienze di ricerca, problemi storiografici. Convegno nazionale, L'Aquila, 16-17 settembre 2002*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2003; *Authority control: definizione ed esperienze internazionali. Atti del convegno internazionale, Firenze, 10-12 febbraio 2003*, a cura di M. Guerrini, B. B. Tillett, con la collaborazione di L. Sardo, Firenze, Firenze University Press, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2003
- ⁷ C. DEL VIVO, 'Accostarsi a un archivio di persona: ordinamento e condizionamento', in *Archivi di persona del Novecento*, a cura di F. Ghersetti, L. Paro, Treviso, Benetton-Antiga Edizioni, 2012, pp.15-38.
- ⁸ *Ivi*, p. 15.
- ⁹ «Una raffinata ragnatela»: Carlo della Corte tra letteratura e giornalismo nel secondo Novecento italiano. Atti della Giornata di studio, Venezia, 5 dicembre 2012, a cura di V. Gobbato e S. Uroda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014.
- ¹⁰ F. SABBA, 'Biblioteche e carte d'autore: tra questioni cruciali e modelli di studio e gestione', *AIB studi*, vol. 56, n. 3 (2016).
- ¹¹ *Codice di deontologia e buona condotta per la ricerca archivistica*: provvedimento del Garante, 14 marzo 2001 n. 8/P/2001; *Codice in materia di dati personali*: D. lgs. 30 giugno 2003 n. 196; *Provvedimento amministrativo e diritto d'accesso ai documenti amministrativi*: L. 7 agosto 1990 modificata con L. 11 febbraio 2005 n. 15; *Testo unico delle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa*: d.p.r. 28 dicembre 2000 n.445; *Codice dei beni culturali e del paesaggio*: D. lgs. 22 gennaio 2004 n. 442 modificato fino al Decreto 22 maggio 2008 n. 63; *Codice amministrazione digitale*: D. lgs. 7 marzo 2005 n. 82 e successive modifiche.
- ¹² F. SABBA, 'Biblioteche e carte d'autore: tra questioni cruciali e modelli di studio e gestione', p. 428.
- ¹³ M. GUERRINI, 'Biblioteca d'autore: dalla dimensione privata all'uso pubblico', in *Antologia Vieusseux*, 14, n. 41-42, 2009.
- ¹⁴ F. SABBA, 'Biblioteche e carte d'autore: tra questioni cruciali e modelli di studio e gestione', p. 428.
- ¹⁵ P. CARUCCI, 'Consultabilità dei documenti e tutela della privacy', in *Carte libri memorie. Conservare e studiare gli archivi di persona*, Treviso, Fondazione Benetton, 2007.
- ¹⁶ M. GUERRINI, 'Biblioteca d'autore: dalla dimensione privata all'uso pubblico'.
- ¹⁷ Per un'approfondita descrizione delle problematiche e delle nuove proposte, cfr. F. SABBA, 'Biblioteche e carte d'autore: tra questioni cruciali e modelli di studio e gestione', p. 428.
- ¹⁸ *Ivi*, p. 431.



LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

LAURA PERNICE

A. Amendola, V. Del Gaudio (a cura di), *Teatro e immaginari digitali. Saggi di mediologia dello spettacolo multimediale*

Nel mondo dei media *always on*, che quotidianamente ci investono con una 'granularità di stimoli' da gestire con sempre più abile *multitasking*, il teatro, tra le più antiche forme di comunicazione artistica, ridefinisce il proprio statuto e la propria funzione mediali tramite l'appropriazione e l'elaborazione dei linguaggi attivi nel *mediascape* contemporaneo.

La questione dello sviluppo dell'arte teatrale in parallelo all'evoluzione della comunicazione e delle sue tecnologie, già asse teorico stratificato di riflessioni e traiettorie di ricerca, si arricchisce di un nuovo, significativo, momento di analisi e divulgazione con il volume *Teatro e immaginari digitali. Saggi di mediologia dello spettacolo multimediale* a cura di Alfonso Amendola e Vincenzo Del Gaudio (Gechi Edizioni, 2018).

Publicazione collettanea dalla spinta vocazione prismatica, il testo concentra l'attenzione di diversi studiosi nei confronti del «plesso semantico che tiene insieme il teatro con i nuovi media digitali» (Amendola, p. 18), nel segno di una prospettiva di ricerca duplice, media-archeologica e sociologica, ben argomentata nell'introduzione dai curatori.

Il primo approccio, seguendo l'intuizione dello studioso Jussi Parikka, si fonda sull'«investigate the new media cultures through insights from past new media» (Parikka, 2002); il che significa, nell'indagine sul medium-teatro, riconoscere e valorizzare gli spettacoli pionieristici nell'uso delle tecnologie analogiche, che dagli anni Ottanta del secolo scorso sono riusciti a rideterminare i rapporti di forza tra teatro e media.

Muovono da tale punto di vista i saggi raccolti nella prima macro-sezione del volume, *TEATRI DALL'ANALOGICO AL DIGITALE*, che, con una prospettiva storica che va dai trenta ai quarant'anni, individuano nei fermenti della stagione videoteatrale novecentesca (italiana e internazionale) il fondamento di una nuova pratica di scrittura scenica multimediale e tecnologica. Il primo contributo è della giovane studiosa Jennifer Malvezzi e aggiunge un ulteriore tassello alle sue avviate ricerche sul videoteatro (J. Malvezzi, *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*, 2015), esaminando la meccanica visiva segnatamente cinematografica di uno spettacolo 'storico' quale *Punto di rottura* (1979) di Carrozzone/Magazzini Criminali. L'appropriazione del cinema di Andy Warhol da parte della regia video dello spettacolo, che cita esplicitamente i celebri *screen test* dell'artista statunitense, sancisce la volontà degli autori Tiezzi e Lombardi di rimediare i linguaggi del cinema



copertina di *Teatro e immaginari digitali. Saggi di mediologia dello spettacolo multimediale*

postmoderno; estendendo poi l'operazione di geniale *remediation* alla realizzazione di un film, creato mediante l'assemblaggio degli *screen test* utilizzati in scena.

Si dispiega sul piano teorico della rimediazione, qui declinata come ipermediazione performativa, anche il contributo di Mario Tirino, il quale ricostruisce il percorso che partendo dai romanzi di Peter Cheyney e passando per il film *Alpha-*



Falso Movimento, *Ritorno ad Alphaville* (1986)

ville di Jean-Luc Godard arriva allo spettacolo di Mario Martone *Ritorno ad Alphaville* (1986), ultimo lavoro di Falso Movimento e insieme avvio del progetto di Teatri Uniti.

Procedendo nei suoi rapidi cambi di scena come per montaggio di immagini spezzate, l'opera del regista napoletano, secondo Tirino «non si limita ad imitare l'effetto schermico del cinema, ma scompone il linguaggio cinematografico nei suoi elementi cardinali (luce, suono, corpo, immagine), rendendoli percepibili singolarmente» (p. 48). Segue l'attenta analisi di Annamaria Sapienza in cui viene messo a fuoco uno dei lavori più intensi e complessi dell'«età aurea» del videoteatro italiano: *La camera astratta* (1987) di Giorgio Barberio Corsetti e Studio Azzurro. Avviato da un'utile premessa su «teatro ed elettronica: linguaggi e presenze» (p. 49), il testo di Sapienza descrive l'ambientazione astratta e fortemente mediatizzata da monitor dello spettacolo, per riflettere sulla sua capacità di includere e 'teatralizzare' gli elementi dell'imperante immaginario elettronico (all'epoca ancora pre-digitale), e, per converso, di potenziare le modalità di fruizione dello spettatore teatrale, proiettando la sua immaginazione al di là dei limiti materiali del visibile.

«L'invisibile profanato dai dispositivi tecnologici [che] è diventato trasparente e visibile» (G. Barberio Corsetti e Studio Azzurro, citati a p. 55), dello 'spazio mentale' de *La camera astratta*, trova riverbero nella produzione *site specific Memoria di pietra* (1988) della compagnia Koinè (regia di Silvio Panini, scenografie di Mario Fontanini e videoinstallazioni di Giacomo Verde), analizzata con contezza e trasporto nostalgico da Carlo Infante. A metà tra viaggio performativo e percorso interattivo, l'happening *Memoria di pietra* consisteva nell'esplorazione della Rocca Albornoze (a Narni, in Umbria), guidata da informazioni in modulazione di frequenza radiofonica trasmesse ai partecipanti via auricolari. L'invisibilità di una drammaturgia teatrale che correva su onde radio si evolveva poi nelle videoinstallazioni che scandivano l'itinerario tra le Cappelle della Rocca, concluso con un 'convivio spettacolare' sulla cui tavola scorrevano monitor e cibi tradizionali. Dalla riscoperta del *genius loci* del paesaggio italiano nella performance interattiva e mediatizzata della Koinè, si passa, nel saggio che chiude la prima sezione del testo, all'analisi 'trans-storica' di uno spettacolo-culto del regista canadese Robert Lepage, opera che lo ha reso famoso al grande pubblico internazionale: *Les aiguilles et l'opium* (1991).

È Annamaria Monteverdi, esperta del teatro di Lepage che segue e studia da vent'anni, a guidarci nel processo creativo (dettato da un approccio intimo-poetico alle forme del dolore) e nell'elaborazione tecnica (una macchina scenica volta alla composizione di ombre di oggetti, corpo reale e immagini proiettate) del pluripremiato *one-man-show*; esaminandone poi l'evoluzione del dispositivo scenografico, «arricchito dalla più attuale tecnologia digitale, la proiezione in videomapping su superficie in movimento» (p. 85) nella recente ripresa del 2013. Dall'artigianalità analogica *Les aiguilles et l'opium* passa al maggiore tecnicismo digitale: il *crossing* tecnologico operato da Lepage è segno inequivocabile di un'esigenza di aggiornamento, di 'attualizzazione', avvertita dagli artisti del tecnoteatro contemporaneo.



Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium* (1991)

Introdotta da questa prima sezione di media-archeologia, fondamentale per collegare la ricerca digitale odierna alle precedenti tecniche di multimedialità teatrale, la seconda parte del libro, *TEATRI DIGITALI*, affonda nel vivo del significato sociale che il teatro ha assunto nell'attuale ecosistema mediale, tenendo conto delle profonde mutazioni dell'immaginario collettivo a cui la società occidentale è andata incontro nell'arco degli ultimi trent'anni.

In quest'ottica le piste disciplinari si moltiplicano e, in una prospettiva comparata e sincretica, si diramano tra sociologia della comunicazione, mediologia, teatrologia, musicologia, innescando un meccanismo circolare per cui lo studio dell'«evoluzione della performance artistica permette anche di spiegare l'evoluzione dei linguaggi mediali» (Gemini, 2003), e pertanto di comprendere le istanze sociali ad essi inevitabilmente connesse.

In questa direzione d'intenti si articola il saggio di Vincenzo Del Gaudio sullo spettacolo *Exils* (2011) della compagnia belga Cia Artara. L'intuizione del mediologo Del Gaudio consiste nell'interpretare la quarta parete della performance, coperta da un velo bianco interamente proiettabile, come un forma di proto-schermo: uno schermo trasparente che mostra se stesso e apre alla visione mediatizzata della scena.

I saggi di Enrico Pitozzi, Angela di Maso e Milena Cozzolino ragionano da punti di vista differenti intorno alla dimensione sonora degli spettacoli multimediali. Se Pitozzi si concentra sui lavori del collettivo giapponese Dumb Type e del suo esponente di punta Shiro Takatani, interpretandone la dimensione visiva in rapporto al sofisticato *soundscape*, che oscilla «dall'impercettibile delle frequenze più basse e corporee, alla saturazione sonora intollerabile delle frequenze più alte» (p. 110) con lo scopo di de-centralizzare o multi-centralizzare la percezione del pubblico; di Maso rivolge uno sguardo doppio, teatrologico e musicologico, allo spettacolo *Adam's passion* (2015), esito del felice connubio tra la drammaturgia della luce di Bob Wilson e quella musicale di Arvo Pärt composta sul *Tintinnabuli*: «metodo musicale ideato dallo stesso compositore estone a metà tra filosofia, matematica e liturgia» (p. 120); mentre Cozzolino ci racconta l'avventura percettiva di *Per oggi non si cade* (2014), performance interattiva diretta da Fabio Cocifoglia, in cui

gli spettatori/attanti percorrono l'Accademia di Belle Arti di Napoli immersi in un «profluvio di parole, suoni e rumori realissimi» (p. 135), poiché registrati e riprodotti con la tecnica dell'olofonia.

È attorno al fondamentale concetto di *liveness*, nella sua doppia accezione di compresenza fisica tra artista e pubblico e di trasmissione in diretta tramite i media (Auslander, 1999), che ci sembra si possano inquadrare gli ultimi contributi del testo.

Il saggio di Fabrizio Deriu è una critica ragionata dello spettacolo *Hamlet* (2006) degli americani Wooster Group: «una sorta di gioco semi-agonistico» (p. 154), in cui gli attori riproducono le scene e ridicono le battute dell'omonimo film shakespeariano del '64 diretto da John Gielgud, il tutto mentre la storica pellicola è proiettata su un maxi-schermo posto sul fondale della scena. Cortocircuiti altrettanto spiazzanti tra presenza in *real time* e (auto)rappresentazione in video caratterizzano lo spettacolo di Motus *MDLSX* (2015), al centro del saggio di Laura Gemini. La studiosa si avvale delle proprie competenze interdisciplinari tra teatrologia, mediologia e sociologia della comunicazione per ricostruire criticamente il complesso impianto da *vjset* della performance, la sua 'drammaturgia cut-up' basata sul montaggio di frammenti (testuali, musicali, video biografici, etc.) e potenziata dalle tecnologie digitali, e per articolare un'inedita riflessione sulla dinamica sociale del farsi-media, che in *MDLSX* è espressa dall'autoesposizione dell'attrice Silvia Calderoni tramite computer, mixer, telecamera e i-pod. Il «farsi-media [scrive Gemini] caratterizza il modo con cui, più o meno consapevolmente, siamo sempre più parte attiva dei contesti comunicativi che abitiamo e dove il digitale, come logica, è sempre più incarnato» (p. 168).

Ridefinisce radicalmente il tradizionale senso di *liveness* dato dal 'qui e ora', e nel contempo mette in campo una logica 'social' tanto propria dell'evento performativo quanto distintiva della *network society*, il progetto-esperimento *2115* (2015) del gruppo teatrale Dynamis, affrontato nel contributo di Renata Savo.

Infine, Antonio Pizzo dedica un approfondito percorso di studio allo spettacolo *Pseudo*



Motus, *MDLSX* (2015)



Dumb Type, *Voyage* (2002)

(2013) dell'artista catalano Marcel·lí Antúnez Roca. L'iter analitico tracciato dallo studioso attraversa i quattro cardini sui quali ruota la performance: il performer tecnologico e la narrazione teatrale; interattività e pubblico; la scrittura scenica e la drammaturgia multimediale; il gioco, l'animazione, la festa. La lucida argomentazione di questi elementi, paradigmatici non soltanto di *Pseudo* ma di tutta la



drammaturgia di Marcel·li, che per l'artista «prende il nome di Sistematurgia (“sistemi” + “drammaturgia”) ed è intesa quale partitura di dati e procedure» (p. 188), si può leggere come un'efficace epitome dei tanti (s)nodì teorici delineati dalla raccolta. L'evidente eterogeneità degli spettacoli esaminati, degli orientamenti disciplinari adottati e dei riferimenti metodologici assunti (da Manovich a Jenkins, da Schechner a Lehmann, da Ortega y Gasset a Augé, etc.) non esclude di fatto una precisa intelaiatura ermeneutica alla base del testo, i cui fili concettuali cuciono insieme i suoi diversi contributi. Tutti i saggi aprono un ventaglio simile di questioni: l'ibridazione tra i codici teatrali e i dispositivi testuali e linguistici introdotti dalle tecnologie elettroniche; la funzione e il funzionamento del medium-teatro nella società della 'connessione ubiqua' del Web 3.0 (l'era dei social media); la rimediabilità, la transmedialità e l'ipermedialità proprie delle drammaturgie multimediali, capaci di sussumere in sé diversi mezzi di comunicazione senza rinunciare all'autenticità dell'evento performativo, alla sua *liveness*. In tal senso il pregio del volume è quello di affrontare la complessità delle questioni sollevate non adottando facili interpretazioni, ma ricorrendo ad esemplificazioni pertinenti e concrete per rilanciare la linea d'indagine che lega teatro, vecchi e nuovi media e sistema sociale. Lontano dalla logica del determinismo tecnologico si riconosce che la relazione tra questi elementi è articolata e contingente, ma soprattutto tanto stretta da rendere indispensabile un *upgrade* della disciplina teatrale, un'apertura epistemologica interna alla stessa, bene avviata dai saggi del testo.

Poiché le espressioni del tecnoteatro sono proteiformi e sfuggono a qualsivoglia mania classificatoria, e le loro dinamiche di produzione e consumo nella sfera sociale sono multi-sfaccettate, anche gli studi di queste esperienze artistiche applicano strumenti plurimi e diversificati. Non si può né si deve sottovalutare la spinta interdisciplinare necessaria alla materia, che questo volume riesce ad acquisire con slancio cognitivo ed efficacia divulgativa.



GIOVANNA SANTAERA

Stefania Schibeci, Jean Cocteau. Teorico del cinema

Quando un'opera sembra in anticipo sulla sua epoca, semplicemente la sua epoca è in ritardo su di lei.

J. Cocteau

Nell'apparente instabilità epistemologica degli ultimi tre decenni dalla teoria alle 'teorie del cinema', la pubblicazione del volume *Jean Cocteau. Teorico del cinema* da parte della casa editrice Mimesis nel 2018 poteva sembrare solo un'operazione storico-retrospettiva. Il lavoro di Stefania Schibeci, docente di Pittura e Arti del XX, è la prima monografia italiana sul tema dedicata all'artista ma getta le basi per un ponte verso il quadro teorico del secondo Novecento e in parte verso quello contemporaneo.

L'attualità della pubblicazione è legata senz'altro alla scelta della figura di Cocteau: poeta, pittore, drammaturgo, romanziere, disegnatore, pittore, regista, attore, ecc. Una personalità che ha incarnato l'apertura interartistica del secolo scorso e anticipato – come sembra emergere da questo contributo – alcune riflessioni teoriche successive di tipo filosofico, fenomenologico e mediale intorno alle immagini in movimento. Anche se si avverte, forse, la mancanza di alcune connessioni suggerite al lettore proprio da alcuni temi affrontati nel testo. Riprendendo, per esempio, gli elementi centrali della sua teoria sul cinema come veicolo insieme alle altre arti della «*poésie*» (p. 11), conoscenza del mondo attraverso la soggettività del poeta, e la sua specificità come scrittura per immagini capace di «rendere visibile l'invisibile» (p. 13), sarebbe stato interessante accogliere tra le pur ricche relazioni del testo somiglianze e differenze con le idee di Pasolini da un lato e con la filosofia di Merleau-Ponty dall'altro.

In tre capitoli, dedicati al profilo tematico-concettuale ed (est)etico, agli assunti della sua teoria cinematografica e alla loro applicazione ad alcuni dei suoi film – in cui la poesia e la figura del poeta si fanno anche tema unificante e portante come *Le Sang d'un poète* e la «trilogia orfica» (*La Belle et la Bête*, *Orphée*, *Le Testament d'Orphée*) – l'autrice ne delinea la visione del cinema strettamente intrecciata alla dimensione esistenziale, creativa e riflessiva.

Il recupero di Cocteau dalle 'teorie sommerse', formula pensata da Francesco Casetti, a partire da un insieme di pensieri, articoli, omaggi e note sparse – raccolti però in gran parte nel 1973 in *Du cinématographe* – non è nuovo in realtà. Si cominciò a parlare della sua figura come teorico del cinema già nel 1988 con il secondo volume dell'antologia *French Film Theory and Criticism (1907-1939)* di Richard Abel e in tempi più recenti con il contributo monografico *Jean Cocteau* di James Williams nel 2006. Testi che avevano de-



Copertina de *Jean Cocteau. Teorico del cinema*, Stefania Schibeci, Mimesis, 2018



dicato all'autore alcune sezioni al loro interno, delineandone sinteticamente gli elementi portanti. Il libro di Stefania Schibeci, però, fa dell'aspetto teorico il focus centrale e lo trasforma in un motivo di approfondimento per offrirlo come chiave di lettura del suo stesso cinema. Mette così in evidenza in modo paradigmatico l'inscindibilità tra aspetto teorico e pratico, con una contestualizzazione più ampia che crea una serie di connessioni tra il *milieu* storico-culturale, il profilo artistico-biografico e il panorama della storia e delle teorie del cinema (per cui consigliamo una lettura estesa). Rispetto ai precedenti, quindi, l'attività teorico-pratica di Cocteau è proiettata indietro e in avanti lungo un *continuum* che prosegue fino all'apertura della prospettiva intermediale, che rappresenta uno dei principali contributi negli ultimi anni alla ricerca intorno alla sua figura, giustamente ripreso a partire dal lavoro di Caroline Surman nel 2012 (*Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau. Intérmédialité et esthétique*). L'approccio dell'autrice ricorda, così, il necessario legame tra vecchie e nuove teorie per continuare a problematizzare e arricchire la sensibilità di un dibattito che non può che avvicinarci all'oggetto delle nostre riflessioni, anche da prospettive diverse. Non trascura, poi, la necessità di considerare in toto i vari media, le forme e i generi affrontati da artisti pluri-talentuosi come Cocteau, di cui troppo spesso si tralascia l'importanza dell'unitarietà degli elementi in gioco.

Nato nel 1889, a pochi anni dalla 'nascita del cinema', di cui diceva ironicamente di esser stato testimone, fu come tanti scrittori della sua generazione un assiduo frequentatore delle sale, ricevendo una formazione visiva che segnò il suo immaginario e la sua attività interartistica. Il cinema diventò ben presto per Cocteau non soltanto un elemento tematico nella produzione letteraria, come ci spiega l'autrice, ma anche fonte di scambi linguistici tra il visivo, la letterarietà (come forma di sintassi astratta) e la teatralità attraverso la sovrapposizione intermediale dei procedimenti compositivi tra letteratura, cinema, pittura, disegno, animazione, balletto, ecc. Con le sue riflessioni si inserì nel dibattito intellettuale e poi dal 1930 con l'attività pratica tra quei registi che, con le loro scelte riflessive, contribuirono alla costruzione e teorizzazione del suo statuto. Fu così uno dei primi scrittori francesi a riconoscerne pionieristicamente la peculiare funzione artistica, come espressione dell'unica verità possibile per Cocteau che è quella soggettiva, interiore, veicolata dal poeta, memoria dei desideri e dei ricordi più profondi delle esperienze collettive quotidiane.

Nel suo «realismo irreal» (p. 106) riconobbe, secondo la studiosa, tutte le potenzialità di sviluppo future del cinema: uno «stile vero», «documentario» (p. 129), una finzione fantastica capace di dire il vero. Come il poeta diventa *medium* che può rivelare le meravigliose sfaccettature della realtà, nascoste dietro l'apparenza del visibile dal cieco riduzionismo dei nostri *patterns* percettivi. La costante messa a nudo delle contraddizioni del mondo attraverso l'«espirazione» (p. 20) dell'artista di una natura più profonda – basta pensare alla dirompenza della sua dichiarata omosessualità e al tema dell'androgenismo dell'artista nel suo pensiero – fa di ogni opera un'«automitografia» (p. 111) non fine a sé stessa, ma difficile confronto per i contemporanei con l'alterità, in cui risiede la bellezza del diverso che è sempre «l'altra faccia di ciò che viene visto normale, che non è altro che il nostro stesso doppio» (p. 128).

Da qui la capacità di Cocteau di riconoscere la differenza e i limiti del «cinema» (p. 64), che non può attendere per ottenere i favori di un pubblico «anestetizzato di fronte a ciò che vede» (p. 54), rispetto al «*cinématographe*» (p. 64), mezzo sperimentale per artigiani, 'anticineasti' o poeti come lui, capace di sedimentare nel tempo attraverso il suo stile non solo lo spirito del poeta, destinato così a rinascere, ma anche quello di un'intera epoca.



Le 'teorie di Cocteau' si aprono infine a un insieme di riflessioni sulla spettatorialità, come esperienza di visione collettiva, e sullo sguardo.

La nostra nonostante quel che si creda, non è un'epoca visuale. Troppo rapida, troppo distratta, troppo istigata contro l'individuo. Non si sofferma più sul viso. L'espressione non la tocca. L'amore l'annoia. È meschina, distruttrice. Non venera che silhouette, che bersagli da tiri da fiera (p. 54).

Davanti alla visibilità intesa come moda, successo, ripetizione del già noto o convenzione superficiale, lamenta l'incapacità di abbandonarsi a una forma di comprensione immediata, senza filtri pregiudiziali, con la sospensione della propria incredulità di fronte alla meravigliosa allegoria del reale sullo schermo. Per questo la sperimentazione deve provocare una ferita dello sguardo della società, immergerla dentro la liminalità delle «zone» (p. 132): soglie intermedie per Cocteau tra le pieghe semiaperte del reale, in cui si svelano i limiti delle nostre percezioni, i rapporti e i ritmi più intimi delle cose umane. Il cinema, vera opera d'arte totale wagneriana ed estensione mediale della percezione sensibile, nella compenetrazione tra vita e morte, reale e irreale, visibile e invisibile data dalla natura stessa del dispositivo è la «macchina che ci autorizza a prenderci le libertà del sogno» (p. 90), lavorando proprio sui meccanismi dell'immaginario. Solo agendo sulle regole compositive e le abitudini ogni confine è destinato a (dis)piegarsi. Così da un lato è necessario provocare uno choc percettivo attraverso trucchi e strategie per andare oltre le apparenze riflesse in superficie: tutti i suoi film sono caratterizzati dalla sovrapposizione di media e generi, dall'uso di specchi come porte, apparizioni e sparizioni, ralenti, montaggi all'inverso e figure o temi destabilizzanti. Dall'altro bisogna produrre un'autoriflessione, in un momento di rottura dei limiti che circoscrivono la visione e percezione della realtà, per mantenere un rapporto con gli interrogativi umani. Il visibile si fa quindi strumento di conoscenza aperta dentro un momento di invisibilità, di cecità logica, perché irriducibile a un'unica interpretazione. La vera bellezza delle immagini così per Cocteau è quella che scuote un'attività intellettuale ed emotiva profonda, un'«erezione morale» (p. 26), in cui le immagini anticipando certe idee teoriche contemporanee lanciano una sfida di partecipazione dialettica, ci 'chiedono qualcosa': «odiami, bucammi, fermati, fermatemi, è brutto, è atroce, grida il quadro moderno; ma il pubblico non fiata» (p. 55).

Ci sembra quindi che il testo riesca così – anche se tra qualche imperfezione formale a mio parere – ad avvicinarci sensibilmente al pensiero dello stesso Cocteau che in modo visionario si rivolgeva proprio ai futuri lettori-spettatori degli anni duemila che avrebbero potuto, più dei contemporanei, leggere, svelare e riattualizzare il senso generale della sua opera.

Framme dal film *Le Sang d'un poète*, Cocteau, 1932





EDOARDO ALTAMURA

Quasi una Vita. Scene da un matrimonio d'Arte

«Dario, amore mio, ti ho amato tanto però non sapevi fare niente. Ecco le istruzioni per sopravvivere [...]»



© Roberto Palermo



© Roberto Palermo

Giovanna Daddi accoglie il pubblico nel corridoio fra saluti informali e baci calorosi, da buona padrona di casa che dà inizio ad una serata nella propria abitazione, Dario Marconcini all'interno della sala porta avanti i convenevoli, graditi e non inutili, iniziati dalla moglie poco prima: potrebbe sembrare il principio di una cena nella loro casa-museo, se non fosse che siamo nella Sala Cieślak del Teatro Era di Pontedera. Entrambi ben vestiti, di un'eleganza educata che contraddistingue due persone signorili che vivono, circa, il terzo quarto di secolo, si muovono con disinvoltura all'interno del raccolto luogo che è diventata la sala: lo spazio attoriale e quello spettatoriale sono uniti più del solito da una vaporosa ed ampia tenda color sabbia che mette in comunicazione l'uno con l'altro. È come se fossimo immersi in una bolla d'aria all'interno dello scorrere del

tempo, uno spazio sospeso, il Chissàdove appunto, che poggia però su un terreno di sabbia tinta di «sanguigno». Nel mezzo di questo 'luogo non luogo' è stata posizionata una porta, incombe una porta con un battente e due cornici, simile all'opera di Duchamp per la Biennale di Venezia del 1978.

Stefano Geraci, drammaturgo e *dramaturg* di lunga data del Teatro di Pontedera, afferma nelle note allo spettacolo:

Se fosse stato cinema, questo spettacolo si sarebbe potuto ascrivere al genere *biopic* [...].

La preparazione, almeno, è stata analoga. Abbiamo raccolto e registrato i racconti biografici di Dario Marconcini e Giovanna Daddi, attori e amici di lunga data con una intensa storia di teatro e vita in comune lunga quasi sessant'anni.

E quello che ci saremmo aspettati sarebbe potuto essere un lavoro tendente all'agiografia o alla mitografia; ma al contrario la regia di Roberto Bacci ha messo in scena una soluzione, direi, opposta: ha mantenuto uno stretto rapporto con l'aspetto umano, materiale, caduco. Nello spettacolo, infatti, Daddi e Marconcini non hanno né nomi fittizi di personaggi né indumenti di scena: si chiamano fra di loro e vengono chiamati dagli altri abitanti dello spazio semplicemente Giovanna e



© Roberto Palermo

Dario e, aspetto altrettanto importante nella struttura delle creazioni identitarie, sono vestiti con i propri abiti, distinti e di buongusto, ma pur sempre i propri abiti: lei in lungo nero, lui con un completo antracite e camicia bianca.

Se Daddi e Marconcini in scena sono Giovanna e Dario, gli altri interpreti – Cuppini, Pasello, Puleo, Torrini – sono personaggi: secondo la struttura del testo, la coppia costituisce il vortice, eterogeneo e composito, centrale e 'reale' dello spettacolo – perché appunto sulla scena restano Giovanna e Dario; gli altri sono attori, entrano ed escono dal turbinio della coppia come spalle, con monologhi, con dialoghi a due, fino a conquistare completamente la scena. Tale divisione è realizzata innanzitutto con la differenziazione del costume e con quella dell'utilizzo spaziale: i quattro attori-personaggio indossano vestiti di colore molto chiaro e di stoffa svolazzante e consistente – Cuppini e Pasello abito con gonna e maniche lunghe, Puleo e Torrini vestito con camicia e scarpe marroni. Il palcoscenico è stato poi diviso per la larghezza al fine di avere una metà verso gli spettatori ed un'altra verso il fondoscena: Daddi e Marconcini utilizzano principalmente il centro ed il proscenio, gli altri risiedono perlopiù in prossimità delle quinte e del fondoscena.

Per quanto riguarda il testo, questo risulta assai composito e risponde all'ordine gerarchico delle presenze in scena; il principio, come il prologo, è metateatrale:



© Roberto Palermo



GIOVANNA. Quanti credi che siano stasera?
DARIO. Non contare. Ecco uno dei piaceri della vita.
GIOVANNA. Cominciamo ...C'era una volta una ragazza [...] con i capelli neri a caschetto, gli occhi vivi... No, non così... [...].

In seguito, il testo si sviluppa liberamente fra testi originali e riscritture di spettacoli di Marconcini e Daddi. *Notte* di Pinter è la prima 'citazione' utilizzata, anche se non è così immediato decifrarne il senso; sulla scena la coppia racconta del loro primo incontro:

GIOVANNA. Era notte e mi aspettavi davanti alla porta della mia casa, ricordo il montgomery bianco, la cenere incandescente della tua sigaretta nel buio. Mi sfiorasti con la mano la vita.
DARIO. Parlo di quella volta lungo il fiume
GIOVANNA. Quale volta?
DARIO. La prima volta, sul ponte.
GIOVANNA. Non riesco a ricordare
DARIO. Incominciò sul ponte
GIOVANNA. È la tua storia?
DARIO. È la nostra storia. [...].

Potrebbe infatti sembrare che Daddi e Marconcini stiano parlando di un episodio di vita pre-matrimoniale e, come è ancora più verosimile quando marito e moglie ricostruiscono insieme un avvenimento sessanta anni dopo, l'insieme è opaco e i dettagli incerti; ma una delle mire dello spettacolo è proprio questa: sovrapponendo i confini tra reale e fittizio, fra 'terreno' e teatrale, quindi mescolando la vita comune e quella della scena, ricondurre questa coppia di teatro a quel particolare che la accomuna a tutti noi spettatori: l'essere umani. Il testo nella sua totalità risulta così quasi una sinusoide dove nei punti di massimo e di minimo sono inseriti i *corpora*, composti sia da trasposizioni di episodi di vita personale e familiare del nucleo Marconcini-Daddi – morte dei genitori, malattie particolarmente gravi, viaggi – sia da citazioni di *Il Funambolo* di Genet, *Amleto* di Shakespeare, il *Doctor Faustus* di Mann e *Theandric* di Beck. I collegamenti fra le scene dell'unico atto non sono sempre chiarissimi e a volte finanche forzati; ma complessivamente, con la loro opera di giunzione, collaborano anch'essi alla dimensione metateatrale del testo, come si nota nel passaggio fra la citazione pinteriana e l'inizio della seguente, tratta dal *Faust*:

FRANCESCO. Complimenti!
ELISA. Eccoli, mi sono detta, sono proprio loro.
DARIO. Grazie amici. È la nostra scena! Abbiamo mai veramente avuto la nostra scena?
[...]
DARIO. Questa sera ho avuto l'impressione che dopo tanti anni.. Dio mio! Quanti? Cinquanta? Sessanta? Beh, insomma, volevo dire, ci hanno anche preso per dilettanti, come dice Chaplin "Non si vive abbastanza per essere di più".
TAZIO. Vuoi dire quella sensazione come se qualcuno ti guardasse e ti dicesse: va bene, lasciamo che ci creda, che male fa?
DARIO. Ecco, proprio così [...].



Drammaturgia	Stefano Geraci, Roberto Bacci
Regia, scene e costumi	Roberto Bacci
Con	Giovanna Daddi, Dario Marconcini, Elisa Cuppini, Silvia Pasel-
lo,	Francesco Puleo, Tazio Torrini
Interventi sonori a cura di	Ares Tavolazzi
Luci	Valeria Foti
Aiuto regia	Silvia Tufano
Assistente Costumi	Chiara Fontanella
Allestimento	Sergio Zagaglia, Stefano Franzoni, Fabio Giommarelli
Scenografia pittrice	Chiara Occhini
Foto di scena	Roberto Palermo
Realizzazione costumi	SabrinAtelier
Si ringraziano	Augusto Timperanza, Associazione Teatro di Buti, Marilù Maz-
zanti, Dana Castellucci	
Produzione	Fondazione Teatro della Toscana

Debutto Teatro Era, Pontedera, 18-22 aprile 2018

SIMONA SCATTINA

Anna Barsotti, Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile

Anna Barsotti con *Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile* (CUE Press, Imola-Bologna, 2017) torna ad occuparsi di uno degli autori-attori più emblematici della drammaturgia italiana del Novecento. Non nuova al teatro di Eduardo (ricordiamo *Introduzione a Eduardo*, per Laterza, 1992; *Eduardo drammaturgo*, per i tipi Bulzoni, 1995; la cura per Einaudi dell'edizione della *Cantata dei giorni dispari*, 1995, e della *Cantata dei giorni pari*, 1998; la monografia *Eduardo sempre* per Einaudi, 2003 e infine *Eduardo, Fo e l'attore del Novecento*, Bulzoni, 2007), Barsotti ristampa con CUE Press il volume laterziano del 1992 inserito nella prestigiosa collana di Giuseppe Petronio, «Gli scrittori», dedicata ai grandi autori italiani e stranieri. Il suo studio aveva una portata rivoluzionaria visto che il grande drammaturgo napoletano era all'epoca considerato certamente un grande attore, ma non entrava nel *pantheon* degli scrittori-autori.

Il volume, in una rinnovata veste grafica, si conferma ricco di spunti e di analisi dettagliate e ri-propone una ricognizione intorno alla figura, all'opera, al mestiere e all'esperienza di Eduardo. Barsotti, da instancabile studiosa, ripensa il testo originario aggiungendo un capitolo conclusivo, *Leitmotiv della comunicazione difficile*, un paragrafo sulla problematica cronologia di *Natale in Casa Cupiello*, in cui condivide con il lettore una lettera privata con la quale Eduardo le risponde sulle fasi dell'itinerario compositivo della *pièce* (il discorso sulla cronologia delle opere eduardiane sarà ripreso anche nell'ultimo capitolo *Il romanzo teatrale eduardiano. Su edizioni e varianti delle 'Cantate' di Eduardo De Filippo*), e una *Bibliografia* ampliata alla luce dei numerosi studi che si sono susseguiti in anni più recenti. Ogni capitolo si apre poi con un'epigrafe tratta da un'opera di Eduardo (o da altri autori), che serve a sottolineare come nei suoi testi si insista sulla «difficoltà intersoggettiva del dialogo, [...] oscillante tra affabulazioni e silenzi» e ci consente di muoverci all'interno del grande «romanzo eduardiano».

Il volume inizia con il racconto dello *status* di figlio di due padri-maestri, come sono definiti dall'autrice Eduardo Scarpetta e Luigi Pirandello, entrambi fondamentali per la crescita umana e professionale di Eduardo. Il primo gli trasferirà quel rispetto verso il mondo dialettale che gli consentirà di far interagire lo spettacolo popolare con il teatro colto; il secondo porterà Eduardo, che aspirava già a «un teatro senza confini» (Meldolesi) a sperimentare ed elaborare un linguaggio diverso, ma sarà anche il motivo della rottura





con il fratello Peppino e il passaggio dal «Teatro Uморistico I De Filippo» al «Teatro di Eduardo». Segue l'analisi della drammaturgia di Eduardo che oscilla costantemente tra la rappresentazione dell'individuo isolato in un mondo che non lo comprende e con cui non riesce a comunicare e la resa dei suoi tentativi al fine di costruire un rapporto con gli altri. E questi 'altri' sono anche gli spettatori, di ieri e di oggi.

Attraverso i tanti esempi presenti nel volume, ricchi e puntuali, il lettore entra nell'universo eduardiano fatto di quella impossibilità comunicativa tra uomo e uomo, individuo e società, io e mondo. Barsotti, attraverso la ricerca sui testi e le dichiarazioni di poetica di Eduardo, ripercorre la sua produzione: da *Ditegli sempre di sì* (1927), in cui il protagonista, Michele, tenta di comunicare col mondo, a *Sik Sik* (1929), in cui la comunicazione che si vuole attivare è tra «l'artefice magico» e il suo pubblico; da *Natale in casa Cupiello* (1931/1943) a *Napoli milionaria!* (1945), dove l'itinerario familiare di Eduardo è costellato di persone che, pur vivendo sotto lo stesso tetto, patiscono la solitudine. Sullo sfondo si agitano i cambiamenti della Nazione: dalla guerra al *boom* economico, fino ad arrivare alla perdita degli antichi valori legati alla famiglia.

Con il suo teatro Eduardo ha sempre promosso il dialogo con il suo pubblico, ed ecco l'analisi della cosiddetta «trilogia sociale» (*De Pretore Vincenzo*, 1957, *Il sindaco del Rione Sanità*, 1960, e *Il contratto*, 1967), fino a *Gli esami non finisco mai* (1973), definita dalla studiosa «una tragedia moderna», che costituirebbe l'esempio più radicale di «comunicazione difficile» in cui il protagonista, Guglielmo Speranza, approdato a un muto isolamento, non rinuncia al rapporto con il pubblico con il quale gioca durante tutta l'opera, eleggendolo a interlocutore speciale.

Nella drammaturgia post bellica di Eduardo l'alchimia tra silenzio e parola diventerà fondamentale: il piccolo borghese napoletano si trasforma in «maschera assoluta della sconfitta esistenziale». Questo tema novecentesco dell'impossibilità comunicativa, che avvicina secondo Barsotti Eduardo a grandi drammaturghi del calibro di Ionesco, Beckett (l'assurdo è un terreno anche eduardiano), sembra toccare il suo punto di non ritorno in quest'opera, ma De Filippo, che ha stretto un patto con il «personaggio in più», lo spettatore, ripone proprio in lui un'ultima speranza poiché la comunicazione rimane, nonostante tutto, lo «strumento dinamico di un nuovo umanesimo».



CRISTINA GRAZIOLI

Duda Paiva, BLIND (2015)

*I found pain in the light and beauty in
darkness.*

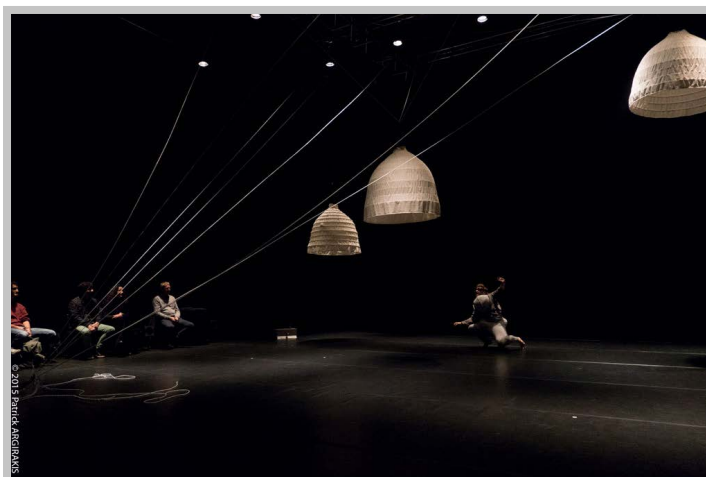
Vi è un'immagine chiave nel densissimo e poetico *Blind* di Duda Paiva: quella che ci mostra una 'figura' di guaritrice ruotare su se stessa in una danza circolare, un vortice estatico che sembra far turbinare dal palcoscenico alla sala la ridda di motivi che l'artista brasiliano tesse e dipana lungo tutto lo spettacolo. La sequenza sembra inghiottire i nodi intrecciati fino a quel momento per scioglierli, lasciandoli sbizzolire fuori come farfalle dalle larve.

Corde, nodi, tessitura, bozzoli che dischiudono il creaturale: non sono solo immagini metaforiche dei procedimenti applicati, bensì anche gli oggetti scenici che incarnano la drammaturgia. Una drammaturgia dalle maglie perfettamente disegnate e insieme 'larghe', che tesse motivi lucidamente scelti ma lascia aperte possibilità molteplici di stratificazioni. Proprio come le corde presenti in scena, che si intricano e si dipanano grazie alle mani sapienti dell'artista, danzatore di formazione che trova nell'arte delle figure il terreno più fertile per la ricerca sul corpo nelle sue relazioni con la materia e con gli oggetti.

La corrispondenza tra immaginari evocati e materia scenica è impressionante. Un rincorrersi di immagini e di senso, mai esibito né compiaciuto, bensì affidato alla capacità associativa dello spettatore, provocata nelle sue potenzialità visionarie. Come spesso accade nel teatro di figura, la rappresentazione non si dà mai in quanto univoca, le prospettive si sdoppiano e si sovrappongono.

La cecità indicata nel titolo è il motivo che tematicamente sostanzia questa raffinata tessitura. Ma la cecità si dà sin dall'inizio insieme al miracolo. In un dialogo con alcuni spettatori invitati a sedersi ai lati del palcoscenico, l'artista racconta della malattia che lo ha colpito in età infantile, costringendolo a lunghi periodi di completa oscurità. I toni surreali – germinati dal dato biografico – ammantano la più che verosimile situazione di una visita medica: «Sono stato spesso in una sala d'attesa come questa». Scatta la sovrapposizione tra la storia evocata e la situazione teatrale.

Duda Paiva – il bambino, il marionettista, il performer, ma anche spettatore egli stesso di ciò che sta per accadere – attende una figura che lo guarisca. Non si tratta veramente di un medico bensì di una guaritrice. Sa che «lei è grande». Aspetta il miracolo.



E il prodigio va oltre quello let- *Blind* di Duda Paiva © Patrick Argirakis

terale dell'essere guariti dalla malattia. Duda Paiva lavora sulle associazioni e sugli slittamenti; e così, se la sala d'attesa è anche quella degli spettatori, il miracolo che attende il protagonista ci viene presto incontro, coincidendo con quel che l'artista si accinge a farci 'vedere'. Un luogo di miracoli, il teatro...?

Sul palcoscenico nudo, oltre alle corde calate che attraversano lo spazio in varie direzioni o giacciono a terra arrotolate, campeggiano tre strutture luminose dalla forma a campana: simili a sottogonne in crinolina, potrebbero anche essere capanne, grandi abat-jour, alveari vuoti; forme cave che accolgono la luce di un racconto sostenuto dal buio.

Duda Paiva porta un costume aderente in maglia con protuberanze irregolari: escrescenze evidentemente molto palpabili ma anche 'figura' dell'ossessione della malattia; amplificano per proliferazione quel bubbone all'occhio, causa di cecità, e diventano segni di un male più diffuso, di un'altra cecità. Il performer, che è anche soggetto drammaturgico, racconta che il problema è negli occhi: ha 'cose' dentro al corpo dalle quali deve essere guarito come dal male. L'ironia contrappunta il dramma: per evitare il prurito di queste cisti negli occhi, il dottore gli ha detto di prendere un limone, tagliarlo in due, spremere il succo dentro l'occhio, poi un cucchiaino di miele: l'ha fatto – ma non è servito...

Il duplice nastro che intreccia vista dell'occhio e visione dello spirito è confortato da un dettaglio: l'artista porta occhialoni dalla montatura nera, segno del deficit visivo: ma le lenti non sono scure, lasciano vedere. Duda Paiva ci parla della sua esperienza concreta di una malattia fisica, ma anche di un'altra cecità e di un altro sguardo, di una dimensione che può riguardare tutti, anche coloro che si sentono rassicurati dalla apparente riconoscibilità del mondo.

A destra sul retroscena si intravede una figura nera; funge come una sorta di macchina che produce scosse, bagliori. Il ritmo visivo è sostenuto da questi lampi nel buio, e l'oscurità è parte integrante del racconto drammaturgico, motore di visioni costruite a partire dal buio e non viceversa. Altrettanto visionaria è la genesi delle figure: le protuberanze nascondono pupazzi in gommapiuma che sono lo specifico della tecnica di Duda Paiva.

La sapienza delle tecniche di manipolazione di Duda Paiva, danzatore-marionettista, è nota nell'ambito del 'teatro delle figure'. Ma qui pensiamo anche all'*anatomia delle immagini* di Bellmer, alle sue *Puppen* dagli arti assemblati, alla proliferazione degli organi dei suoi disegni. Salvo che in *Blind* le visioni si incarnano grazie alla tecnica di manipolazione e diventano parte integrante del corpo dello stesso artista. Gli arti sembrano uscire smembrati, le asimmetrie rifanno l'anatomia; si genera un corpo grottesco



Blind di Duda Paiva © Patrick Argirakis



Blind di Duda Paiva © Patrick Argirakis



del quale perdiamo le coordinate, che percepiamo come squilibrato e che pure mantiene il respiro dell'organico.

Tali scompensi sono generatori di figure: lo sono letteralmente, poiché dal corpo del marionettista escono una creatura infantile, una figura femminile e una grande figura (la guaritrice, spaventosa e maestosa, sciamanica, di cui si diceva in apertura) composta assemblando il pupazzo e una delle strutture luminose.

Duda Paiva si illumina il viso con una pila, crea un gioco d'ombre nel quale la gonna diventa schermo, viene sollevata e si fa lampadario sul quale ingigantiscono le parti anatomiche. Le ombre hanno la stessa valenza dei bubboni: fantasmi, ossessioni (ma questi lampadari circolari sospesi ricordano anche dei bulbi oculari, fluttuanti come l'*Occhio mongolfiera* di Redon).

Il ritmo si fa più serrato, tribale, la voce si inabissa, la parola pulsa in formula rituale (un territorio di riferimento è la cultura afrobrasiliiana Yoruba). L'umano espelle da una delle protuberanze la piccola creatura, rimane a guardarne l'involucro, poi la prende a calci. Il venire alla luce ci ricorda la sofferenza del creaturale nell'assumere una forma. Poi la tensione si distende in toni buffi: Duda raggomitola la creatura e la dà in braccio ad una spettatrice. Quindi 'partorisce' una seconda figura, femminile e tenerissima.

La danza 'sciamanica' con la guaritrice, dalla quale siamo partiti, è a nostro avviso il centro di questa creazione: lei si libra, prende il volo avvolta dal vuoto della gonna. Dal vortice nasce un corpo a corpo tra le presenze, che si placa nel buio improvviso. Coperto dalla gonna-telo, il corpo lascia ancora fuoriuscire arti disarticolati. La gonna si fa culla di un organismo smembrato. Duda Paiva nasconde il capo con la maglietta e poi dagli ultimi pezzi, staccati, compone una figura che prende in braccio ed esce. Siamo rapiti. Miracolo della vista che sollecita il cuore.

<http://dudapaiva.com/en/portfolio/blind/>

Visto al Teatro Verdi di Milano, Teatro del Buratto, il 27 aprile 2018, dove dal 26 al 30 aprile Duda Paiva ha tenuto il laboratorio *The Object Score*

<http://www.teatrodelburatto.it/homepage/events/blind-duda-paiva/>

ideazione Duda Paiva, Nancy Black; *regia* Nancy Black; *coreografia/figure/performer* Duda Paiva; *musica/sound design* Wilco Alkema; *light design* Mark Verhoef; *figure* Evandro Serodio, Duda Paiva; *insegnante Yoruba e antropologia teatrale* Patrick Oliveira; *consulenza drammaturgica* Nienke Rooijackers; *materiali scenici e costumi* Machtelt Halewijn/Atty Kingma; *realizzazione scenografia* Daniel Patijn.