



# Arabeschi n. 15

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità



## Incontro con Fanny & Alexander

Era difficile distinguere la fantasia da quello che era considerato reale. Se mi sforzavo potevo magari costringere la realtà a mantenersi reale, ma c'erano per esempio i fantasmi e gli spiriti. Come dovevo fare con loro? E le fiabe, erano reali?

Ingmar Bergman



# rabeschi

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

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

n. 15, gennaio-giugno 2020

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), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica - Milano), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

Comitato editoriale

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

Comitato di redazione

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

Segreteria di redazione

**Salvo Arcidiacono, Simona Scattina**

Responsabili delle recensioni

**Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli**

Progetto grafico

**Fabio Buda, Gaetano Tribulato**

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

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

ISSN 2282-0876

## SOMMARIO

### **INCONTRO CON | Fanny & Alexander**

*Fanny & Alexander. Profilo*  
di Vittoria Majorana 7

*Videointervista a Fanny & Alexander*  
a cura di Vittoria Majorana, Flavia Mazzarino, Damiano Pellegrino,  
Marco Sciotto 9

Rodolfo Sacchetti  
*Cinema, immagine e letteratura: Fanny & Alexander e i suoi dispositivi scenici* 21

Laura Pernice  
*Dentro la scena di Fanny & Alexander: la trasposizione intermediale dell'Amica geniale* 32

### **EKPHRASIS**

Angela Albanese  
*Abicì delle guerre: fototesti e riscritture tra Brecht e Broomberg-Chanarin* 50

Chiara Portesine  
*L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale* 67

Dario Stazzone  
*Citazioni pittoriche e strategie ecfrastiche nell'opera di Vincenzo Consolo* 91

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

Mariagiovanna Italia  
*Trans, ovvero come lo spazio identitario diventa paesaggio.*  
*Analisi transmediale di Princessa* 105

Giovanna Lo Monaco  
*Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63* 115

Simone Marsi  
*Perdersi dentro casa. La storia che ha commosso il mondo di Ketty La Rocca* 128

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

Giovanna Rizzarelli  
*Un occhio tra gli alberi. Metamorfosi del corpo in Cosimo di Roger Olmos* 140

Francesca Vigo  
*The Bewildering Role of Censorship: Gender Narratives and Other Stories*  
*in TV Series Translation* 153

## **ZOOM | obiettivo sul presente**

Damiano Pellegrino

*I primi orsi sulla terra. Il film d'animazione La famosa invasione degli orsi in Sicilia di Lorenzo Mattotti* 165

Corinne Pontillo

*Ho visto partire il tuo treno e I coetanei. Per una riscoperta critica di Elsa de' Giorgi* 182

Novella Primo

*In tutto c'è stata bellezza. Il giallo e la luce nelle memorie fototestuali di Manuel Vilas* 190

Marco Sciotto

*Custodire il fuoco sotto la cenere. Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti del Teatro Valdoca* 198

## **LETTURE, VISIONI, ASCOLTI**

*La delicatezza del poco e del niente. Roberto Latini legge Mariangela Gualtieri (Vincenza Costantino)* 208

Filippo Milani, *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di "tramando"* (Giancarlo Felice) 211

Silvia Antosa, Mirko Lino (a cura di), *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (Mariagiovanna Italia) 214

Nina's, *Queen Lear* (Maria Morelli) 216

Costanza Melani, Monica Venturini, *Ecce Video. TV e letteratura dagli anni Ottanta a oggi* (Elena Porciani) 219

Céline Sciamma, *Ritratto della giovane in fiamme* (Elena Porciani) 222

Jussi Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione* (Giovanna Santaera) 226

Humanhood, *Zero* (Marco Sciotto) 229



INCONTRO CON | Fanny e Alexander



## *Fanny & Alexander. Profilo* di Vittoria Majorana

La compagnia ravennate Fanny&Alexander è stata fondata nel 1992 da Luigi De Angelis e Chiara Lagani. Sin dagli esordi si è distinta per una rinnovata attenzione per il mondo della letteratura e delle arti visive, realizzando negli anni diverse produzioni: da spettacoli teatrali ad azioni performative e musicali, passando per installazioni e mostre, fino alla realizzazione di libri fotografici e opere video. Una «bottega d'arte» dove cooperano



diverse personalità artistiche – si pensi alla lunga collaborazione con il fotografo Enrico Fedrigoli, lo studioso Stefano Bartezzaghi e il collettivo Zapruderfilmmakersgroup. Tra questi figura anche l'attore Marco Cavalcoli che dal 1997 si è unito stabilmente alla compagnia.

Nel 1996 va in scena il primo spettacolo, scritto e ideato dagli stessi F&A, che attira l'attenzione del grande pubblico: *Ponti in core*. I protagonisti sono due ragazzi, Dorotea (Chiara Lagani) e Cipresso (Luigi De Angelis), che, accogliendo gli spettatori in un piccolo teatro anatomico, inscenano un susseguirsi di giochi macabri e funerei, in bilico tra l'innocenza e l'abiezione, la vita e la morte. È evidente come, sin dagli esordi, lo spazio e i dispositivi tecnologici che 'orientano' lo sguardo dello spettatore – così come il tema del doppio – si mostrino quali elementi cardini della poetica di Fanny&Alexander.

Le esperienze degli anni successivi, molto legate alla ricerca sul suono e sullo spazio, traghettano la compagnia verso la produzione del primo grande progetto dedicato alla messa in scena di un romanzo: *Ada*, tratto da *Ada o l'ardore* di Nabokov. Il progetto comprende sette spettacoli – *Ardis I* (2003), *Ardis II* (2004), *Adescamenti* (2004), *Aqua Marina* (2005), *Vaniada* (2005), *Lucinda Museum. Adieu por Elle* (2005) e *Promenada* (2006) – che esplorano l'opera-mondo di Nabokov secondo due traiettorie: quella dell'incesto e quella del rapporto tra spettatore e rappresentazione. Dalla deflagrazione dell'universo nabokoviano nascono anche altre 'opere' satelliti che completano il progetto *Ada*: la video installazione *Rebus per Ada* (Luca Sossella, 2007), realizzata insieme al collettivo Zapruderfilmmakersgroup e il foto-testo *Ada. Romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov* (Ubulibri 2006), che ripercorre, attraverso un'inedita drammaturgia verbo-visiva, il lavoro svolto dalla compagnia.

Un anno dopo, nel 2007, debutta *Dorothy. Sconcerto per Oz*, il primo spettacolo del progetto *Il mago di Oz*, tratto dall'omonima opera di L. F. Baum e composto da undici spettacoli – *Him* (2007), *KANSAS* (2008), *Emerald City* (2008), *EAST* (2008), *There's no*



*place like home* (2009), *SOUTH* (2009), *Kansas Museum* (2009), *+/-* (2009), *NORTH* (2009), *WEST* (2010). Grazie all'orchestrazione sonoro-visiva di De Angelis e alla drammaturgia di Lagani, lo spettatore viene trascinato in un viaggio psichico e archetipico nel mondo di Oz, i cui punti cardinali sono le figure di Him – il mago ingannatore interpretato da Marco Cavalcoli – e la bambina Dorothy – interpretata da diverse attrici, tra le quali la stessa Lagani e Francesca Mazza. Questi due «avatar» incarnano, in ogni spettacolo, le pulsioni che ruotano intorno alla sfera del potere e del desiderio, forze produttrici di finzioni e meraviglie sempre nuove, che, nel tempo, offuscano qualsiasi distinzione tra la libertà e il controllo, la verità e l'inganno.

A partire dal 2012 i F&A danno vita ad un'altra serie di lavori che riflettono sul potere persuasivo della «parola pronunciata alla comunità». Il primo è il radiodramma *Alla nazione* (2012), cui seguono gli spettacoli *Discorso Grigio*, che vede in scena Marco Cavalcoli (2012), *Discorso Giallo*, con Chiara Lagani (2013) e *Discorso Celeste*, interpretato da Lorenzo Gleijeses (2014). Questi monologhi sono stati 'assemblati' dalla Lagani a partire da alcuni discorsi realmente pronunciati da personaggi televisivi, quali Silvio Berlusconi e Maria De Filippi, nel campo, rispettivamente, della politica, dell'educazione e dello sport. A questi, negli anni, si aggiungono anche altri lavori quali: il radiodramma 'dal vivo' *Giallo* (2013) e gli spettacoli *Scrooge* e *Kriminal Tango*, entrambi interpretati da Cavalcoli.

Nel 2017 inizia poi il lavoro della compagnia sul romanzo bestseller di Elena Ferrante *L'amica geniale* (Edizioni E/O) che comprende un primo spettacolo-studio, dal titolo *Da parte loro nessuna domanda imbarazzante* (2017) e l'opera conclusiva *Storia di un'amicizia* (2018). In scena Chiara Lagani e Fiorenza Menni, dirette da De Angelis, ripercorrono, in tre atti, le vicende che legano le vite di Elena Greco e Lina Cerullo, dall'infanzia fino all'età adulta, indagando, con il corpo e la voce, i giochi di rispecchiamento che le protagoniste vivono non solo tra di esse, ma anche con le bambole, prima, e con le loro figlie, dopo.

Contestualmente, nel 2018, esce per i Millenni Einaudi la nuova traduzione de *I libri di Oz* di F. L. Baum realizzata da Chiara Lagani e corredata dalle illustrazioni di Mara Cerri. Da questa ulteriore 'immersione' dei F&A nei quattordici romanzi di Baum, prende vita *OZ*, uno spettacolo per bambini che vede in scena Chiara Lagani e Consuelo Battiston, accompagnate dalle maschere dei personaggi del romanzo (realizzate da Emanuela Dall'Aglio) e dai disegni animati di Cerri.

Nel 2018 debutta infine *Se questo è Levi*. Lo spettacolo si presenta come una lunga conferenza, divisa in tre capitoli, tenuta dal giovane attore Andrea Argentieri nei panni di Primo Levi. La drammaturgia di Lagani mette insieme parte dei discorsi radiofonici e delle interviste fatte allo scrittore torinese sulla sua attività letteraria, sul lavoro di chimico e sui suoi ricordi dell'Olocausto, creando un'opera che riflette sul valore della parola e del corpo quali strumenti attivi della nostra memoria collettiva. Il progetto proseguirà con un altro lavoro sui racconti fantastici di Levi, il cui debutto è previsto per la prossima estate 2020 al Ravenna Festival.



## Videointervista a Fanny & Alexander

Vittoria Majorana, Flavia Mazzarino, Damiano Pellegrino, Marco Sciotto

*In un freddo pomeriggio di fine gennaio, l'appuntamento è alla stazione di Ravenna. Chiara Lagani passa a prenderci in auto e, insieme, ci si sposta a Bassette. Ardis Hall, l'ormai storico spazio di lavoro di Fanny & Alexander, si trova lì, nella zona industriale della città romagnola. Spazio di lavoro ma anche a disposizione di altre realtà teatrali per le loro prove e la loro ricerca e aperto al pubblico per performance, mostre, convegni, laboratori e festeggiamenti: qui, come si legge sul sito della compagnia, «ha provato Marisa Fabbri, ha ballato Susan Sontag, ha cenato Ermanno Olmi». Un edificio di origine industriale, diviso in sala prove, laboratorio scenografico, magazzino e uffici. Ed è in questi ultimi che, una volta arrivato anche Luigi De Angelis, si sceglie di girare la videointervista: un'ora lungo la quale, grazie alla estrema disponibilità e generosità di Lagani e De Angelis, si attraverseranno i nodi centrali del percorso artistico e della poetica della compagnia che, in quasi trent'anni di lavoro, è divenuta una delle realtà più importanti nel panorama del teatro contemporaneo italiano.*

### Video

*Riprese audio-video e montaggio:* Vittoria Majorana e Flavia Mazzarino

Qui di seguito la trascrizione integrale dell'intervista.

1. *Gioco, folgorazioni e lanterne magiche: l'origine multipla del duo*

**D:** Che ne dite di partire dalla vera e propria origine di Fanny & Alexander? Origine tanto come esigenza e necessità primaria del fare teatro che come scelta del nome stesso della compagnia?

**Chiara:** È sempre difficile raccontare un inizio. Solitamente quando ce lo chiedono racconto un aneddoto. Andavamo nella stessa scuola ma non eravamo nella stessa classe. Immaginate due ragazzi di sedici anni che vanno al liceo. Mia madre era l'insegnante di filosofia di Luigi e mi diceva che c'era questo allievo che aveva iniziato un'esperienza teatrale autogestita con alcune sue compagne di classe. Stavano mettendo in scena le *Troiane* di Euripide e si vedevano nel pomeriggio a scuola, facendo le prove nei corridoi. Questa notizia mi aveva incuriosita, per cui chiesi di poter andare ad assistere.

Il giorno in cui andai c'era anche Ermanna Montanari, che non conoscevo all'epoca. Di quel lavoro mi catturava l'idea che un gruppo di persone della mia età mettessero tanto impegno e dedizione nella realizzazione di un progetto comune. C'era un impeto passionale in questo atto che mi conquistò particolarmente.

Per ringraziarli di quel pomeriggio insieme portai a Luigi un testo. Anche se non avrei mai pensato di fare teatro nella mia vita, scrivevo tanto e di tutto: diari, poesie e racconti



Incontro con Fanny & Alexander presso Ardis Hall © Marco Sciotto, 2020



fin da quando ero molto, molto piccola. Allora avevo questo testo, che non era nemmeno pensato come un testo teatrale, fatto a dialoghi, con una matrice drammatica anche se non conscia ed era tratto dall'*Antologia di Spoon River*. Lo portai a Luigi per ringraziarlo: lui mi aveva dato qualcosa e quindi io, in cambio, gli offrivo questo dono. Lui lo ha letto e alla fine, al suono della campanella, quando stavamo andando a casa, mi raggiunge e mi dice: «Lo mettiamo su, lo facciamo insieme?». È stata una domanda spiazzante, però è stato questo l'inizio. Non c'è stato quasi il tempo di dire sì che era già un sì.

Anche il prosieguo di questo sì è venuto quasi da solo. Non ricordo un momento in cui mi sono detta: «Io voglio far teatro da grande». Iniziamo a far teatro. Ci siamo trovati dentro questo 'gioco' molto serio. Eravamo due post-adolescenti, a quell'età, quindi uscivamo da una dimensione in cui il gioco era un po' l'attività quotidiana. Conosci benissimo il rispetto delle regole, conosci benissimo la struttura del gioco e abbiamo proseguito per quel gioco. E anche adesso è un po' così, anche se è tutto molto più complicato. Ma continua a essere così per noi.

**Luigi:** Sì, è stata una specie di folgorazione. Probabilmente nel momento in cui ci si trova non c'è un motivo. Quando ho fatto il gesto di dire «Dai mettiamolo in scena» era perché personalmente anch'io non avevo mai pensato «Farò teatro», ma è vero che era la condizione di espressione più vicina a me in quel momento.

Avevo fatto teatro a quattordici anni con Ermanna Montanari al Liceo Classico di Ravenna e grazie a lei mi sono avvicinato a dei testi e a delle questioni che sicuramente mi hanno portato a desiderare una pratica del teatro 'radicale' nel senso di un coinvolgimento a trecentosessanta gradi. Un libro come *Il teatro della crudeltà* di Artaud, che ho letto a quell'età grazie a Ermanna, è stato per me folgorante.

E vedere che Chiara aveva fatto quel testo, che era già un'opera compiuta su cui noi ci siamo ritrovati poi a costruire una prima drammaturgia, mi ha subito catturato. Anche in quel testo di Chiara avvertivo questa 'radicalità' di sguardo e di visione. Avvertivo che Chiara, lì dentro, si era veramente data completamente. Siamo partiti così con questa avventura.

All'inizio il nome Fanny & Alexander non esisteva. Eravamo semplicemente Chiara e Luigi. Ma a un certo punto ci siamo posti la questione del nome. Abbiamo cercato veramente a lungo, anche se, fin da subito, per onorare questa dimensione 'ludica' per noi fondamentale del teatro come una continuazione della dimensione del gioco serio, non volevamo dare al nostro nome come compagnia qualcosa che lo connotasse troppo. C'è chi sceglie di darsi un nome al cui interno c'è un significato molto forte e molto preciso. Noi preferivamo invece trovarne uno che da una parte onorasse questa nostra dimensione di duo, con l'idea però che potesse essere semplicemente l'*avatar* di una possibile moltiplicazione, e dall'altra la questione dello sguardo infantile sul mondo come possibilità rispetto a quello degli adulti in cui ci trovavamo a doverci esprimere, che era pieno di ostacoli, incerto. Lo è tutt'ora. Anzi, mi viene da dire che lo è forse ancora di più adesso.

Stavamo guardando vari film di Bergman per un nostro percorso rispetto agli spettacoli che volevamo fare e abbiamo visto *Fanny & Alexander* e probabilmente ci siamo molto identificati con il duo fratello e sorella. Dicevamo che avevano dei tratti anche simili a noi, a livello somatico. Ma lì c'era anche una dimensione in cui il teatro è sicuramente una salvezza, è il luogo della fantasia, della lanterna magica, salvifico rispetto al mondo degli adulti che è invece oppressivo, difficile, non sempre comprensibile come quella logica ludica e infantile, così seria ma così lontana da quegli ostacoli e da quelle problematiche.



Quindi Fanny & Alexander nasce da quest'idea, da questi due 'nomi *avatar*' che sono per noi un motore, richiedono sempre uno stimolo continuo per cercare di mantenere questa visione; pur avendo coscienza e profondità acquisita anche nel tempo, perché, come dice Primo Levi, in trent'anni si acquisiscono tante cose, se ne perdono altre, però se ne acquisiscono sempre mantenendo quello sguardo che soprattutto i bambini hanno, che è estremamente lucido sul mondo. Lucido perché privo di protezioni sovrastrutturali. Ecco, questo è quello che cerchiamo di fare quotidianamente con il nostro lavoro.

## 2. Nel mondo della letteratura: il romanzo come teatro

**D:** Nel vostro percorso avete messo in scena molti spettacoli tratti da opere letterarie, specialmente dai romanzi. A cosa è dovuta questa preferenza per la forma del romanzo rispetto alla forse più classica letteratura teatrale? Qual è il filo conduttore che tiene uniti autori tra loro differenti quali Nabokov, Baum o Levi?

**Chiara:** Ci sto riflettendo molto su questa cosa, perché mi hanno invitata a fare una lezione su questo tema, cioè sul romanzo, sull'idea di romanzo come teatro. E l'altro giorno, facendo una scaletta mentale, pensavo che in fondo abbiamo creato strutture romanzesche anche laddove la partenza non era un romanzo. Per esempio, con la *Vita immaginaria di Fanny & Alexander*, che era un'autobiografia.

Lo abbiamo fatto sempre, anche con quelle cose che apparivano in principio non dico astratte però più scollegate da una storia precedente, da una matrice narrativa, e abbiamo costruito addirittura delle saghe, come nel caso che citavi di Baum, la storia di *Oz*. In quella prima fase non si può dire che abbiamo ricalcato esattamente la natura propria, narrativo-romanzesca, dei quattordici romanzi di Baum – lo abbiamo fatto molto di più adesso, per i bambini –, ma ne abbiamo attraversato, all'epoca, la natura archetipica: creando un viaggio teatrale di molte tappe in cui Dorothy era un *avatar*, le attrici cambiavano di spettacolo in spettacolo e con delle figure quasi mitologiche che venivano indagate.

Per *Ada* è stato diverso. C'è stata quasi una sorta di identificazione emblematica tra il corpo romanzesco e il corpo del romanzo della nostra vita. Ci colpì del libro di Nabokov il fatto che i due protagonisti, che avevano questa storia d'amore incestuosa, compivano nella stessa narrazione – quindi attraverso la loro vita in pagina – la loro epifania, l'epifania della loro vita artistica. Tanto che quando chiudevi quel libro finiva la storia, ma finiva anche la loro vita e tu lettore eri un po' il responsabile di quella morte, abbandonando quella storia.

Ed è un po' questa la nostra visione di tutto quello che attraversiamo: un corpo a cui dai vita, un organismo delicatissimo, uno spettacolo dotato di una sua energia, condizionato da tante variabili, come gli altri artisti con cui lavori, le loro vite, le biografie (anche quando non entrano), elementi alchemici che vanno da una luce al colore di un abito. Tutti elementi che in maniera più o meno incontrollata entrano in una sintonia perfetta e ti danno un'indicazione che è sempre di 'vita', se hai l'umiltà per seguirla, questa indicazione.

Un romanzo è un organismo di questo tipo. Io non ho mai scritto un romanzo, anche se mi piacerebbe, ma credo che un autore di romanzi si metta in ascolto della propria opera come se avesse davanti una creatura vegetale o animale. Alcune coordinate spetta a noi darle ma a un certo punto è l'animale che prende il sopravvento e tu devi stare dietro al suo respiro. E se trovi il ritmo giusto con il suo respiro, questa cosa prende piede. Io ho sempre pensato che il teatro fosse questo e credo che per questo abbiamo costruito e percorso strutture romanzesche.



Anche Levi per noi adesso è un 'romanzo'. Lui è uno scrittore testimone ma di racconti, romanzi brevi. Ma, come dice Belpoliti, è un romanzo la sua vita, è un romanzo il suo atteggiamento nei confronti dell'arte, della storia, dell'esistenza, della morale.

Credo di poter rispondere così a questa domanda. Il nostro rapporto con la forma romanzesca è veramente di tipo profondo e quasi ontologico.

**Luigi:** Bisogna considerare il fatto che, appunto, un romanzo è veramente un mondo. Quando leggo un romanzo, ho bisogno di leggerlo, per come sono fatto, in maniera quasi compulsiva. Ti fa entrare in una dimensione totalizzante. E questo rapporto con la letteratura, con lo sguardo di chi legge, per me è qualcosa che abbiamo tentato di rifare nelle nostre opere.

Si è trattato quindi di sviscerare un romanzo, come *Ada* di Nabokov ma anche *Oz*. Per questi progetti, che hanno tantissime tappe e tanti anni, l'intento era proprio un'esplorazione all'interno di questo mondo. C'è sempre un aspetto esplorativo, quasi corporeo, all'interno di queste opere.

Io non sono un lettore della letteratura teatrale, per esempio. Faccio fatica, ho una grande difficoltà, perché ho l'impressione di non trovare la mia via, il mio spazio lì dentro. Faccio fatica a collocarmi.

Preferisco l'idea di essere catapultato, invece, in un mondo come quello di un romanzo, dove tutto è in qualche modo architettato. E infatti partiamo spesso da architetture, mondi che ricreiamo come altrettante architetture dove lo spettatore entra in una dimensione che sia, possibilmente, a trecentosessanta gradi, totalizzante. E questo vale sia che uno lo faccia in una direzione iperrealistica, come per esempio nel progetto su Levi, che in una maniera più visionaria, come per quello che riguarda *L'amica geniale*, con un rapporto con la scena e il palco differenti ma con la stessa idea per il modo di entrare in quel mondo. Almeno per come mi pongo io, primo spettatore di quello che facciamo.

**D:** Se la struttura narrativa del romanzo viene meno, nei vostri lavori rimangono centrali le figure dei personaggi: pensiamo a Dorothy e alle sue infinite varianti o a Him/Hitler, fino ad arrivare a Elena e Raffaella della Ferrante con le loro bambole, passando per i personaggi che popolano il *Rave Foster Wallace*. Che cosa rende queste figure, con le loro biografie immaginarie, così fondamentali e irrinunciabili? Come acquisiscono questa loro corporeità che li rende estremamente vivi, a volte iperreali?

**Chiara:** Ciò che li rende forti è sicuramente un'intuizione anche molto istintiva, animale, sulla perfetta sovrapposizione che queste figure hanno con i nostri attori. Credo che sia questa l'unica cosa che può rendere vivo, in teatro, un personaggio che viene da una pagina scritta, sia essa teatrale o romanzesca o anche dalle pagine della vita, se è un personaggio storico. Se deve rivivere ha bisogno di sangue e perché avvenga questa trasfusione ci vuole una frizione perfetta. Quando noi ipotizziamo di mettere in scena qualcosa, l'intuizione su chi lo farà c'è ed è raro che ci mettiamo a dire «Non troviamo l'attore. Chi può essere?». Solitamente è una delle prime cose che abbiamo in mente.

Mi diverte pensare: l'attore, se dovessi disegnarlo alla fine della sua vita, quante pelli avrebbe? Sarebbe un animale vestito da tantissime pelli e io, che mi sento quasi più drammaturga che attrice, ho l'idea che comunque la mia vita sia come una grande casa in cui si frequentano tutti questi esseri. Lì Elena potrebbe cenare con Dorothy e perfino con Him, anche se è un brutto ceffo. Sono tutti personaggi che, pur essendo diversissimi, appartenendo a macrocosmi e a universi diversi e opposti (alla storia, ai romanzi), hanno probabilmente una matrice archetipica che li accomuna: quella del desiderio che ci ha condotti fino a loro.



E per le anamorfosi che hanno preso nei nostri spettacoli sono come tutti appartenenti alla stessa famiglia. Li potrei ospitare, accogliere tutti, come è accaduto. Lo abbiamo fatto e continuiamo a farlo nella nostra grande casa. Ogni tanto li tiriamo fuori dalle loro dimensioni, che non sono mai sepolte.

Ad esempio, Dorothy sembra una dannazione, poverina, perché io ero bambina quando ero innamorata di lei, poi ero una ragazzina quando abbiamo cominciato e credevamo che la storia fosse chiusa quando, dopo sei anni, Einaudi mi chiede invece di realizzare il volume ed ecco che si riapre. E adesso ci sono anche i bambini che la rifrequentano attraverso noi, insieme a me che oggi la ricalco in scena. Sono storie che sembrano non voler finire perché hanno a che fare con ossessioni profonde.

**Luigi:** Io credo che tutte queste figure parlino di noi. Queste figure esistono perché ci interrogano nel profondo, in qualche modo. Ogni atto teatrale, ogni forma d'arte rappresenta qualcosa che ha anche a che fare con il proprio percorso psichico nel mondo. Nel momento in cui si fa un suo percorso di crescita, si ha il bisogno a volte di reinterrogare queste figure perché sono parte di noi.

Così come per un attore quelle pelli sono anche una figura interiore che si porta dentro, che significa qualcosa per lui o per lei, che lo interroga e lo muove psichicamente, così lo sono per noi che ideiamo gli spettacoli, tutte queste figure. Tutte sono parte di noi e siamo abitati, nella vita ci servono, sono compagni al di là dell'opera stessa.

### 3. *Intorno a I libri di Oz: dalla traduzione per Einaudi al teatro per l'infanzia*

**D:** Sembra quasi che sia stata l'attività di traduzione e l'incontro con Mara Cerri ad avere in qualche modo traghettato il lavoro su *Oz*, cominciato nel 2009, verso lo sguardo infantile e il teatro per l'infanzia. Come è avvenuto questo processo?

**Chiara:** Se penso al percorso della mia prima traduzione, c'è stato un piacere fanciullesco che mi guidava, anche nel rapporto con Mara Cerri, che mi mandava queste immagini che per me erano veramente l'oracolo. Che volto avrà Dorothy? Quando sapevo che il giorno dopo mi sarebbe arrivata la mail con la faccia di Dorothy, avevo quell'emozione che si ha quando devi incontrare l'innamorato al liceo. Era un fatto di grande entusiasmo infantile, questa attesa. E lo stesso tradurre.

Erano storie, quelle di Baum, che avevamo frequentato in tanti modi in inglese: ne avevo tradotto delle parti, anche per i laboratori, o sono finite negli spettacoli. Ma forse non le avevo sondate così in profondità. Le ho dovuto rileggere, traducendole, attraversare fino in fondo in tutti i loro spigoli, spiragli più reconditi. Dico sempre che il tradurre è, credo, la forma più perfetta e più alta di lettura che puoi avere nella vita. Credo che un libro, adesso, possa essere veramente letto solamente quando lo traduci. Letto con quel livello di profondità, perché ne capisci tutte le 'goccioline' che stilla. Sei costretto, perché devi dargli una forma nella tua lingua, ma devi fare un travaso importante di grande responsabilità, anche per i nuovi lettori, che qui erano oltretutto dei bambini: una responsabilità ancora più grande. Però, allo stesso tempo, attraversandolo in quel modo, è come se si fosse disteso di fronte a me uno scenario, una mappa infinita di storie che mi consentivano di frequentarle insieme a quei personaggi. Ero proprio come i bambini che mandavano le letterine a Baum. Pur avendole già lette, quelle storie, era come incontrarle di nuovo per la prima volta. Con tutta questa ricchezza alla fine ci siamo guardati e ci siamo detti: «Ma possiamo lasciarla qui? Dopo aver fatto questa scoperta straordinaria, non dobbiamo metterla a frutto?». Da lì, l'idea di *OZ*, di creare una specie di labirinto, un racconto ad albero, il primo esperimento di questo tipo fatto in teatro, che io sappia. I bambini arrivano con il telecomando e possono scegliere loro dove andare. Un po' come ripercorre quello

che ho fatto io. Non avevo un telecomando in mano, ma anch'io mi dicevo «Adesso vado a vedere se nel quattordicesimo libro questa cosa torna» e traducevo un pezzo. Quando arrivavo nel tredicesimo capivo un passo che avevo tradotto male nel secondo. E questo labirinto l'ho vissuto come mi auguro possa fare adesso una bambina dalla platea, di fronte allo spettacolo, perché vuole scoprire queste storie. Credo che si lavori per i bambini, in qualche modo, ripercorrendo i passi del bambino che si è. Lavorare con i bambini è molto istruttivo perché ti costringe a una qualità elevatissima, per la loro intolleranza verso ciò che non lo è, e ti tiene in contatto con quella parte bambina che non dovrebbe mai essere spenta. Sei costretto a tenerla in contatto, altrimenti con loro non ci parli e credo che sia per questo che abbiamo deciso solo adesso di metterlo in scena per i bambini.

4. Sconfinamenti della scena: il dialogo con fotografia, video e spazi alternativi

**D:** Da tempo collaborate con molti artisti, quali Enrico Fedrigoli, Zapruder Filmmaker-group e altri, con i quali avete realizzato progetti che esulano dal lavoro specificamente legato alla scena. Penso, ad esempio, a *O/Z Atlante di un viaggio teatrale*, la cui seconda parte è un fotoromanzo realizzato con le fotografie di Fedrigoli. In che modo le vostre opere rivivono in questi progetti intermediali?



Incontro con Fanny & Alexander presso Ardis Hall © Marco Sciotto, 2020

**Luigi:** Sicuramente per noi l'opera non è mai soltanto lo spettacolo. Lo spettacolo, per me, è sempre la punta di un iceberg, ma attorno ci sono tantissime pratiche. Alcune sono private, ma altre è bello dividerle, in qualche modo, con la comunità degli spettatori.

L'opera è fatta di così tante parti che considero forme di riscrittura. Come le video-installazioni che ci sono state, oppure i documenti video che ne rimangono, per esempio *Rebus per Ada*, che è un film fatto con Zapudrer Filmmakersgroup su *Ardis II*, lo spettacolo su *Ada* di Nabokov. Ecco, in quel caso, per noi, sono delle opere a sé stanti che dovrebbero avere una loro autonomia, che fanno parte di quella costellazione spiraliforme che è l'attraversamento di un'opera-mondo. Abbiamo spesso parlato di questo andamento a spirale, perché è un'immagine per me molto bella: con questa ritorno sullo stesso punto ma sempre più in profondità e lì ci sono le opere ma possono esserci anche delle fotografie, per esempio.

Da moltissimi anni, ormai più di venti, abbiamo un rapporto molto forte con Enrico Fedrigoli, un fotografo che, almeno per quello che mi riguarda, è stato veramente un maestro di visione. Il suo modo per esprimersi nella fotografia è attraverso il banco ottico, un mezzo che obbliga, quando si fotografa, a una prefigurazione dell'immagine che si vorrà costruire per il fotogramma. Non si può vedere nell'otturatore, mentre si fotografa. È un mezzo in cui puoi, da un certo punto di vista, creare un'architettura dell'immagine molto precisa, però nel momento in cui scatti. Hai una tendina che viene chiusa, per cui tu non sveli quello che fotograferai. Per chi fotografa c'è una prefigurazione interna fortissima



di quello che si vuole andare a fotografare. C'è un rapporto molto forte con la parte ombra, dell'ombra, con ciò che poi si andrà a materializzare nella luce. Essere stato per tanto tempo assistente accanto a Enrico Fredigoli (abbiamo fatto anche un percorso su Ravenna, con le industrie e di notte) mi ha permesso di assorbire questa dimensione: la costruzione dell'immagine tramite una prefigurazione, che io continuo a fare non solo quando lavoro con lui, ma continuamente, per tutti gli spettacoli. Cercare di avere una consapevolezza molto grande all'interno di un fotogramma è importantissimo. Non soltanto da un punto di vista di 'pelle estetica' per quello che si sta per costruire, ma a livello profondo, nel senso che, considerando la compresenza all'interno di un quadro, di un riquadro – anche a teatro siamo in un riquadro rettangolare quando si fanno progetti negli spazi –, il posizionamento delle cose ha una sua lingua sotterranea molto forte, subliminale, che per me parla quanto un video, una storia parlata, un testo. Fa parte del testo complessivo. Questa ossessione rispetto alla fotografia ha a che fare con la ricerca di una consapevolezza o di un utilizzo di questa 'lingua dell'inconscio ottico'.

Per questo abbiamo cercato di insistere, costruire e immaginare che queste fotografie non sono tanto dei documenti ma delle opere a sé stanti, che a volte sono state attraversate, per esempio, anche in un libro e con una nuova drammaturgia. Le immagini hanno una loro autonomia a prescindere dall'opera. Ecco perché abbiamo avuto l'idea di fare delle opere-video un libro o un atlante (che esprime un attraversamento) nel momento in cui abbiamo pensato di fare *l'Atlante di O/Z*. Abbiamo voluto fare un libro che non documentasse quel progetto ma che mostrasse la complessità della tessitura, di tutte le moltiplicazioni delle domande che qualsiasi opera genera automaticamente in noi, in chi la attraversa e collabora insieme a noi.

Inoltre, una cosa che rimarchiamo sempre è che dietro un'opera non ci siamo solo noi. Ci sono tante altre persone. Si respirano nell'aria delle 'spore' di cui noi ci nutriamo. Noi siamo parlati, attraversati, da queste 'spore' e, alchemicamente, le riproponiamo trasformate in qualcos'altro. *L'Atlante di O/Z* era pieno di richieste e di domande ad altri artisti affinché portassero il loro sguardo, il loro attraversamento, non tanto sui nostri spettacoli ma su delle tematiche nodali che erano motore di quello spettacolo.

**D:** In che modo gli spazi influenzano la nascita e la realizzazione degli spettacoli, dalle prove all'allestimento in luoghi non teatrali? Penso, ad esempio, a spettacoli come *Kansas Museum* o *There is no place like home*, ideati per un luogo alternativo alla sala teatrale, cioè per un museo.

**Chiara:** *Kansas Museum* era concepito per qualunque museo possibile e quindi è cambiato. Quando lo abbiamo fatto in luoghi diversi abbiamo dovuto istituire relazioni differenti con le opere, ma anche relazioni energetiche e di contenuto diverse con quello che accadeva. Una dinamica che si ripete, anche perché in tutti i *site-specific* la domanda sul ruolo drammaturgico del luogo è primaria, è una parte del testo.

Pensiamo al *Rave Foster Wallace*, in cui gli spazi del Paolo Pini [l'Ex Ospedale Psichiatrico di Milano, nel quale si è svolta la maratona-*happening* di dodici ore, *n.d.c.*] erano già il testo, perché davano delle coordinate che nel romanzo sono descritte, naturalmente trasfigurate, cambiate, mutate. Il teatro ha questa grande possibilità. Non tutto deve essere tradotto in parola. A volte c'è un testo che non è fatto di parole e che è dato, nel *site-specific*, dalla coordinata spaziale che è già narrazione.

Ci si scontra con questo problema, come è stato, per esempio, in una delle tappe del progetto su *Levi, Ad ora incerta*, che ci è stata commissionata circa due anni fa qui a Ravenna. Veniva inaugurata una mostra sul tema della guerra al museo della città e il diret-



tore ci chiese di portare Levi, che non è Ada di Nabokov ma una persona, che tra l'altro ha una storia abbastanza importante, con delle ripercussioni molto forti per tutta la nostra memoria collettiva. E quindi non è semplicemente metterlo in un museo e vedere cosa direbbe se ne facesse l'inaugurazione. Ci sono delle implicazioni forti, di tipo etico, che ti spingono proprio a istituire una relazione semantica molto forte con il luogo in cui lo collochi, per il grande amore e rispetto che gli portiamo. Tanto che adesso ce lo hanno chiesto e lo stiamo rappresentando in questi giorni in un contesto del tutto diverso – si tratta del Museo Ebraico di Bologna, dove il tema è quello dell'identità ebraica – e abbiamo dovuto cambiarlo del tutto. C'era un testo che non è più quello, è mutato completamente e non solo per un fatto di inopportunità tematica. Quello spazio è già una parte di quel testo: come dire che nei *site-specific* il contesto è già testo nell'opera drammaturgica. Per cui accanto a un testo bisogna metterne un altro ed è un rapporto di equivalenza che in teatro puoi anche subordinare, perché lì puoi partire da un testo e poi creare tu lo spazio. A teatro siamo in luogo che ti permette la creazione di uno spazio, in qualche modo, invece in un *site-specific* no. Hai il luogo che ti detta delle regole grammaticali prioritarie e se non le segui sbagli lo spettacolo.

**Luigi:** Devo dire una cosa sulla questione degli spazi. Gli spazi sono spietati e, come diceva Chiara, ti obbligano a una precisione incredibile. Ad esempio, per il progetto *Se questo è Levi* è capitato di fare la seconda tappa, *Il sistema periodico*, che di solito viene fatta in un'aula o un laboratorio di chimica o comunque in luoghi in cui Levi avrebbe potuto tenere una lezione sul suo rapporto tra chimica e scrittura. A Massafra è accaduto di farlo in un teatro e ho provato un fastidio quasi fisico in quell'occasione. Il teatro ti pone di fronte a un contratto differente tra spettatore e opera, quando sei lì. Per il fatto che avevamo messo una lavagna, una scrivania su un palco, la cosa per me perdeva totalmente di forza. Non credevo che fosse più 'Levi' lì veramente. L'idea di questo super-realismo di cui parla anche lui, con i *site-specific* lo hai come ossessione, più o meno sempre. Questa cosa puoi averla nel progetto *Se questo è Levi* o nel *Rave Foster Wallace*, se le coordinate non sono precise rispetto alle figure e al testo. Non funziona, diventa una specie di usurpazione di qualcosa. In realtà sono stato molto grato di averlo fatto in quel modo a Massafra per capire che proprio non va fatto, che bisogna essere radicali, altrimenti non si fa.

Infatti noi spesso diciamo dei no. Anche il progetto del *Rave Foster Wallace* ci è stato chiesto di farlo in dei contesti in cui ci siamo chiesti se potesse funzionare. Erano così totalmente lontani da quelli che sono i dati essenziali del romanzo, a livello di architettura, che abbiamo dovuto dire dei no. Tutto ciò accompagna i progetti legati ai *site-specific*.

Un'ultima cosa volevo dire. Secondo me l'architettura di un luogo, così come anche la scena, ha delle fortissime ripercussioni, subliminali, con la performance e il gesto dell'attore sulla scena. Per me, oltre che testo, uno spazio è già regia. Se le condizioni sono molto precise, giuste, quell'architettura sta già dando delle indicazioni all'interprete sul come porsi e come stare in quello spazio, una cosa che verifico continuamente. Tanto che per me a volte la regia è proprio la scelta giusta dell'architettura.

Senza dover aggiungere delle questioni. Nel *Rave Foster Wallace* questo è stato incredibilmente forte. A costo di essere odiato dai ragazzi, ho chiesto che non si facesse neanche una prova. Deve essere la situazione, il luogo, che deve fare riverberare qualcosa. D'altronde erano tutti interpreti straordinari e bravissimi, di altissimo livello. Credo che per loro avere individuato con precisione l'architettura dei luoghi, che sono testo, è stato anche un input, uno stimolo subliminale, una spinta fondamentale. Gli spazi precisi sono anche questo, come per un'architettura della scena precisa su un palco, laddove si può e



laddove ci sono i budget. Diciamo che i *site-specific* sono gratis. Sarebbe bello fare delle scene su un palco che permettano anche una precisione di quel livello, purtroppo non è il caso dell'Italia e del nostro contesto.

5. Il potere della parola dai Discorsi a Se questo è Levi: l'eterodirezione e l'oralità come 'impronta'

**D:** Quella dell'eterodirezione è, ormai da dieci-quindici anni, una delle pratiche centrali del vostro lavoro. In che modo pensate che essa permetta di ridefinire e ripensare radicalmente il ruolo dell'attore sulla scena? Che spazi di libertà gli permette di aprire un simile dispositivo, tanto vincolante?

**Chiara:** L'eterodirezione è un dispositivo attoriale o di scrittura *live*. Ci sono partiture che vengono poi fissate, in realtà la miccia del *live* regna dentro di loro. Prevede infatti che l'attore non conosca a memoria un testo né una partitura di gesti, quando entra in scena. È dotato di un *in-ear monitor* con cui riceve istruzioni da un orecchio e dall'altro, nei due lati del cervello (immaginate di essere proprio divisi in due), sulle azioni che deve compiere, sul testo da pronunciare.

Questo fa sì che l'attore diventi una sorta di 'penna vigile' in mano a un drammaturgo, a un regista fantasma: i quali o sono dietro la *console* e agiscono direttamente in osmosi e sinergia con quell'attore, oppure hanno agito prima e sono lì, incombono come presenze ordinanti alle sue orecchie.

Ciò produce una sorta di abbandono controllato, lucido, che poi è quell'immagine perfetta – citando la formula di Deleuze – della 'sentinella vigile', che fa la guardia al sé stesso dormiente. Questa per me è la definizione di attore più perfetta che abbia mai trovato e quindi la ripropongo.

Ed è anche la perfetta definizione dell'eterodirezione. Una parte di te è completamente abbandonata, dorme, ma è un sonno naturalmente profondo, quello del sogno, mentre un'altra le fa la guardia lucidamente. Questo ovviamente apre degli spazi di libertà incommensurabili perché si tratta di tutto il peso che noi normalmente consegniamo alla volizione, che è tanto: se fossimo un computer occuperebbe tantissimi giga ed esaurirebbe quasi tutta la nostra memoria, perché è la parte decisionale, che ci tiene attivi. Tutta questa parte può essere messa a riposo, a tacere, liberando spazio per tutte le altre attività che gestiamo con una parte più istintiva, subcorticale del cervello, che è stata meno coltivata, perlomeno nella nostra società. In quel momento, lì, inaspettatamente si apre questa finestra e puoi lavorare su quella parte coscientemente e incoscientemente, un mix di queste due dimensioni.

A volte ci è stato detto dell'attore 'telecomandato' o come marionetta senza fili e senza libertà. Sì e no, perché in realtà la qualità che metti in quel singolo frammento di questione, che sia testuale o gestuale, apre uno spazio infinito ed è addirittura imprevedibile, se uno non lo sta vivendo.

Lo vedo molto bene nei laboratori più che con gli attori. I dilettanti assoluti riescono a raggiungere in pochissimo tempo un livello di qualità insospettabile. Quelli che si fanno abbandonare a questo metodo, messi in questa situazione, hanno una reazione di eccitazione furiosa. Ti chiedono di riprovare immediatamente, perché è come se si fosse aperta per loro una possibilità che non immaginavano e questo dà alla testa. L'eterodirezione ha quest'effetto perché è un'esperienza attiva.

Mi aggancio alla questione dell'attore e della perdita del controllo. Vero, c'è una perdita di controllo che ha pure delle regole. Sei in quello stato liminare, in bilico, tra il controllo e il non controllo. Difficile da spiegare come sensazione. Sei aperto a tutte le possibilità,



a tutto quello che ti può accadere, in estrema situazione di resa, di dono più che di resa, c'è una passività attiva molto forte. Prima de *L'amica geniale*, io non ho *training* di nessun tipo, l'unico è quello di arrivare a quello stato di concentrazione svuotata per cui il primo pensiero e l'ultimo che ho prima di entrare in scena è sempre quello di voler essere 'scritta' dallo spettacolo e la speranza di aver fatto tanto spazio per poter essere 'scritta'. Quindi, in questo senso, perdi il controllo ma ne acquisti uno più raffinato che forse non si può chiamare neanche 'controllo'. È un'altra cosa. Però è qualcosa che alla lunga, se esercitata, diventa un'esplorazione molto, molto sottile dentro di te.

**Luigi:** Amo molto questa pratica, perché l'attore è 'letto', non 'legge'. Questa cosa che diceva Carmelo Bene l'ho capita soltanto adesso. A un certo punto disse di voler abbandonare la 'recitazione' per fare solo delle letture. In realtà essere 'letto' da quello che leggeva. L'ho capito tramite la pratica dell'eterodirezione perché è fondamentale fare spazio, farsi tramite, diventare la metafora dell'essere tramite, dell'essere antenna e incarnarla (questa metafora).

Abbiamo verificato che funziona di meno laddove gli interpreti hanno bisogno di portare comunque sulla scena un'immagine di sé molto precisa: un'immagine nella voce, un'immagine nel corpo. Hanno una parte del cervello che lotta contro questo meccanismo, perché si preoccupa di salvaguardare quella loro costruzione senza la quale si sentono indifesi. Probabilmente è la loro corazza e non vogliamo giudicarli.

Questa pratica invece funziona molto bene laddove questa corazza è d'acqua, permette di entrare. Bisogna essere come l'acqua, avere la sua forza. È uno degli elementi più forti che esistono.

È una questione molto simile a quella dell'architettura esterna che in qualche modo influenza l'interprete nel suo posizionarsi nello spazio. Solo che lo pone sempre nel presente e non in un tempo passato. Ovviamente c'è una piccola frizione spazio-temporale, un piccolo *delay*, c'è una latenza tra quello che è l'input e lo spazio in cui avviene l'espressione della libertà massima dell'interprete. Però allo stesso tempo si è sempre nel presente, nell'istante, non si è mai in una dimensione in cui ci si riferisce a un passato che è quello della memoria, quello dell'aver costruito, aver imparato un copione, una partitura. Questa dimensione del presente, secondo me, viene avvertita anche dagli spettatori, c'è qualcosa che crea una strana elettricità della percezione in chi guarda. Questa elettricità è un grande gancio. Per noi è fondamentale essere tramite di qualcosa con il pubblico e creare questi fili, che creano quest'effervescenza ed elettricità, che poi è proprio l'espressione dell'opera e del contatto tra l'opera e chi sta dall'altra parte.

**D:** Nel progetto *Discorsi* veniva esplorata la dimensione retorica del linguaggio 'spettacolare', della politica e della società, fortemente legata ai processi di persuasione impliciti nei canali di comunicazione ma anche alla vostra ricerca sul metodo dell'eterodirezione. In *Se questo è Levi* sembra emergere, secondo quanto affermato da Belpoliti, una dimensione orale che risuona in modo particolare con quella 'necessità di testimoniare' che ha da sempre caratterizzato la scrittura e la parola di Levi. È possibile che questo spettacolo getti una luce diversa sul metodo recitativo dell'eterodirezione?

**Chiara:** Sono due questioni che io vivo in maniera molto diversa. Il discorso della parola come testimonianza in *Levi* ha una limpidezza quasi cristallina che è quella dell'anima di questa persona. E non lo dico per tutto quello che Levi ha sofferto, è qualcosa che doveva essere iscritto dentro il suo carattere. C'è un'integrità eccezionale in quest'uomo che patisce quello che ha provato ma se avesse subito un'altra esperienza analoga non potremmo immaginare che cosa sarebbe stato, naturalmente, come scrittore. Lo dice lui



stesso. Lui ha deciso di scrivere per quello, quindi è assurdo chiederselo. Si pone di fronte a questo suo vissuto con un senso di dovere testimoniale forse senza precedenti nella letteratura italiana, disegnando una sorta di paradigma etico-morale anche dello scrittore testimone. A scatenare la commozione non è il semplice ascoltare racconti atroci per quello che ha patito ma, secondo me, questo rapporto corpo a corpo così limpido con questo tipo di esperienza testimoniale, che è qualcosa di irripetibile, di difficilmente ritrovabile in altre forme.

Se c'è una cosa che può mettere in comune il progetto *Discorsi* a quello che adesso, in qualche modo, è la sua ricaduta artistica dentro al progetto *Levi* – perché ovviamente tutti i progetti ricadono l'uno nell'altro – è la questione dell'“impronta”. L'impronta è per noi una declinazione della forma dell'eterodirezione e si ha quando l'attore non è solamente portato a dire e fare cose che gli vengono suggerite ma ha dentro (per quello che riguarda la parte testuale ma anche per la parte gestuale) una serie di gesti appartenenti a un personaggio ben chiaro e definito che si è scelto, oppure addirittura, come nel progetto *Discorsi*, la voce stessa di quel personaggio. Si crea una specie di calco. L'attore, preso sempre in questa grande disponibilità, è una materia duttile, molle, in cui s'imprime questa forza fantasmatica che è un'anima. Essere abitati da qualcuno. La tua voce in qualche modo si impregna. E poi la voce, lo sappiamo, è la cosa più antica. Tutti i dolori, tutti i traumi atavici, la paura di cadere, la paura di soffocare: la voce testimonia le cose più profonde e indicibili della nostra vita. Tutto questo ti attraversa.

Materiale quindi che è anche potentemente tossico, soprattutto quando, come nei *Discorsi*, abbiamo lavorato su dei personaggi anche abbastanza impegnativi. È un potere che la parola esercita sull'attore. Sullo spettatore, sia nei *Discorsi* sia in *Levi*, ha un potere che io definirei 'specchiante'. In qualche modo, questo processo osmotico dell'impronta crea qualcosa, una forma, in cui chi assiste si può rispecchiare. E questo avviene sia nel senso della memoria collettiva – ci sentiamo improvvisamente comunità spinta ad accogliere questa testimonianza – sia nel caso di *Levi* che nel caso dei *Discorsi*. Mi ricordo che *Discorso Grigio* venne accolto in maniera non troppo entusiastica da tanta parte del teatro italiano di sinistra, perché per loro era un materiale ripugnante: «Voi ci portate a teatro la televisione, Berlusconi e tutti i politici che noi non vogliamo più ascoltare?». In realtà era la parola che si faceva specchio e rispecchiava quel che noi siamo, i nostri fantasmi, le nostre aberrazioni, perché noi siamo i figli del berlusconismo. È in qualche modo una parte deviata di noi che è insopportabile da guardare. In questo senso la parola esercita un potere quasi annichilente, bisogna starci attenti e sorvegliarla quasi.

**Luigi:** Una cosa che hanno in comune è che quando utilizziamo l'impronta e quindi le parole pronunciate – che non derivano direttamente dalla letteratura, che non sono state pronunciate a teatro ma nella vita quotidiana, nella realtà –, quel modo di pronunciarle è pieno di piccole imprecisioni. Ad esempio, *Levi* è pieno di tentennamenti, velocizzazioni, rallentamenti, incespica e poi tossisce, come quando parliamo anche noi e questo vale anche nei discorsi politici. Questa componente c'è, anche se uno ha costruito retoricamente un suo discorso. Questa quotidianità della parola la rende, secondo me, estremamente umana ed estremamente vicina a noi e quindi ci arriva in una maniera più diretta.

I testi scritti da Chiara sono scritti ascoltandoli, non leggendoli: è una forma di dramaturgia che parte fin dall'inizio dall'ascolto. Fatta su Ableton Live e non su Word, perché deve funzionare innanzitutto all'ascolto.

E questa cosa della quotidianità della parola, io la vedo molto anche con *Levi*: in qualche modo fa arrivare questa oralità, la forza dell'oralità di *Levi*, più vicina agli spettatori proprio perché questi possono anche rispecchiarsi in quella maniera di parlare. C'è anche



questo aspetto che la rende più vicina a noi. Se noi avessimo preso le conversazioni o le interviste di Levi pubblicate da Einaudi e le avessimo messe in scena in dizione perfetta, con un interprete, non avrebbe funzionato in questo modo, anche se sono testi di conversazioni. Non avrebbe creato quella vicinanza e quella commozione che è determinata anche dalla grana della voce, che si porta dietro i traumi, un mondo intero. Un vestito animico per l'interprete.



## RODOLFO SACCHETTINI

*Cinema, immagine e letteratura: Fanny & Alexander e i suoi dispositivi scenici*

The essay analyzes how theater, in Fanny & Alexander's poetics, meets many other arts. In particular, the main theatrical projects of the company are traced chronologically from three different perspectives. The first concerns the presence of cinema in the project *Ada o ardore*. The second deals with the power of the image in the *Oz* project. The last deals with the most recent device, called "heterodirection", that is remote control, which inaugurated a new compositional process involving language, dance and literature (*Discorsi Project*, *Storia di un'amicizia* and *Se questo è Levi*).

*1. Prologo*

Piccole fiammelle tremolanti illuminano la ribalta. Sull'arcoscenico campeggia la frase *Ei blot til, lyst*, che in italiano significa «non per il solo piacere», un invito, che è anche un ammonimento. I personaggi sono figurine di carta colorata. Un bambino, Alexander, con occhi pieni di immaginazione, contempla il proprio teatrino, prima di alzarsi in piedi, chiamare Fanny ed esplorare la casa della nonna, che tra lampadari di cristallo, tende, drappaggi, antichi quadri alle pareti, un letto con il baldacchino e sedie di legno intagliato che sembrano dei troni, appare, agli occhi del bambino, una reggia. La prima scena del film *Fanny e Alexander* di Ingmar Bergman (1982)<sup>1</sup> ha un sapore iniziatico. *À rebours* la scelta della compagnia ravennate – fondata dieci anni dopo l'uscita del film, nel 1992, da Luigi De Angelis e Chiara Lagani – di utilizzare come proprio nome, e marchio di fabbrica, il titolo del film di Bergman, appare quanto mai esatta. Le forme, le atmosfere e i temi ci sono già tutti, o quasi: l'archetipo dell'infanzia, la potenza dell'immaginazione e dell'arte, il piacere della macchinaria artigianale e della meraviglia, la costruzione di dispositivi della visione, la complicità di una coppia, un fratello e una sorella... E poi dell'immaginario di Bergman si potrebbero aggiungere i contrasti tra eros libertino e rigore nordico, amore per le grandi opere e ossessione per il dettaglio, fascinazione per una raffinata tradizione borghese e carica innovativa nella rottura delle forme.<sup>2</sup> *Fanny & Alexander* nasce richiamandosi a un grande regista cinematografico e teatrale, che è soprattutto un artista-intellettuale creatore di mondi.

I film di Bergman, infatti, sono dei veri e propri mondi che lo spettatore è invitato a frequentare. Qualche volta, come dice Oscar, direttore del teatro locale e padre di Fanny e Alexander, «capita il mondo piccolo riesca a rispecchiare il mondo grande tanto da farcelo capire un po' meglio».

*2. Ada o il cinema da camera*

La potenza dell'immagine è una delle sfide decisive del teatro di ricerca. Il teatro immagine<sup>3</sup> degli anni Settanta ha rappresentato un connubio esplosivo tra scena e arte viva, che non ha avuto paragoni nei decenni successivi, basti pensare ad esempio al ruo-



lo propulsivo delle gallerie d'arte nella produzione di opere teatrali e performative. Gli scambi tra artisti visivi, registi, performer sono stati frequenti e i settori disciplinari si sono mescolati con una certa naturalezza e reciproca soddisfazione. La rottura dei linguaggi è passata soprattutto dalla potenza delle immagini, capaci di differenziarsi dagli stili più noti del teatro di regia e di produrre nuovi immaginari, soprattutto in relazione con le dinamiche di liberazione dei corpi. A ben guardare, pur nelle inevitabili differenze, un linguaggio teatrale che metta al centro la potenza dell'immagine si ritrova solo negli spettacoli e nelle poetiche delle compagnie della cosiddetta *Romagna Felix*<sup>4</sup> che, a partire dalla fine degli anni Ottanta, danno vita a una stagione particolarmente vivace del teatro italiano, tra le più importanti a livello europeo. La Societas Raffaello Sanzio, costruendosi un immaginario sorprendente tra mondi arcaici e fantascienza – con in testa più Jung che Freud –, rivoluziona ancora una volta la lingua del teatro assorbendo modalità provenienti dalle arti visive e guardando molto alla fotografia, oltretutto attuando potenti operazioni di montaggio con riferimenti diretti a certo cinema sperimentale.

A differenza di come spesso si è ripetuto, non è esatto – o almeno non è esaustivo – dire che l'arte visiva sia stata la sponda ideale delle compagnie della *Romagna Felix* (dalla Raffaello Sanzio a Teatro Valdoca, Teatro delle Albe fino alla generazione successiva di Motus, Teatrino Clandestino, Masque Teatro, Fanny & Alexander). La vera novità è consistita nell'aver elaborato un linguaggio teatrale ibridato soprattutto con il cinema.<sup>5</sup> Tramite la presenza di sofisticate proiezioni o pensando e costruendo la scena come un vero e proprio set o 'film teatrale', queste compagnie hanno saputo giocare con un elevato grado di finzione e realtà, con la dimensione *live* e registrata, con l'evocazione di mondi, con nuovi immaginari, con scritture drammaturgiche inedite (stralci di romanzi, poesie, diari, etc.), e poi con montaggi, dissolvenze, piani di visione, voci *off*, registrate, sovrapposte, riverberate... Ed è con gli elementi di scrittura cinematografica che si è dato vita ad una nuova forma di scrittura scenica, aperta a differenti codici però strutturalmente chiusa, perché permeabile alla dimensione performativa, ma di fatto coerentemente organizzata e finalizzata all'opera conclusa.<sup>6</sup>

Fanny & Alexander in questo senso gioca un ruolo fondamentale, perché cura, con estrema attenzione, la componente visiva e in particolare elabora un proprio stile, immediatamente riconoscibile, che mira a immergere lo spettatore in un'atmosfera conturbante, sofisticata, estremamente attraente, ma a tratti repulsiva, morbosa. L'orizzonte cinematografico non serve solo ad offrire un serbatoio di immaginario, e nemmeno a potenziare la scena con l'amplificazione tecnologica degli schermi e dei suoni. Il 'cinema teatrale' di Fanny & Alexander in realtà è una pellicola scomposta, che serve soprattutto ad immergere lo spettatore dentro l'immagine. Si cerca di offrire la possibilità di 'attraversare lo specchio', citando Lewis Carroll, uno degli autori più importanti per Fanny & Alexander, o di precipitare nel proprio inconscio, vedendo per un attimo l'invisibile, come se la scena fosse una macchia di Rorschach, altro riferimento da non dimenticare. L'obiettivo è riuscire a creare sul palco un'immagine vivente che sia estremamente densa e dentro la quale sia fissata l'impressione e la memoria degli eventi, secondo le parole di Aby Warburg, il terzo e più importante riferimento iconografico, citato con costanza dalla compagnia soprattutto per *Mnemosyne Atlas*. Le immagini hanno una loro storia e sono in stretta relazione con la cultura e la memoria di un'epoca. Le immagini possono 'sopravvivere' e mostrare permanenze inaspettate lungo la storia dell'arte. Ed è proprio guardando a Warburg che Fanny & Alexander costruisce il proprio repertorio iconografico sulla scena, lavorando continuamente di interpolazioni e citazioni. I riferimenti visivi so-

litamente sono esplicitati, perché rispondono non tanto a un gusto postmoderno di erudizione o di parodico ribaltamento, quanto piuttosto al tentativo di indicare le permanenze di un gesto e di una forma.

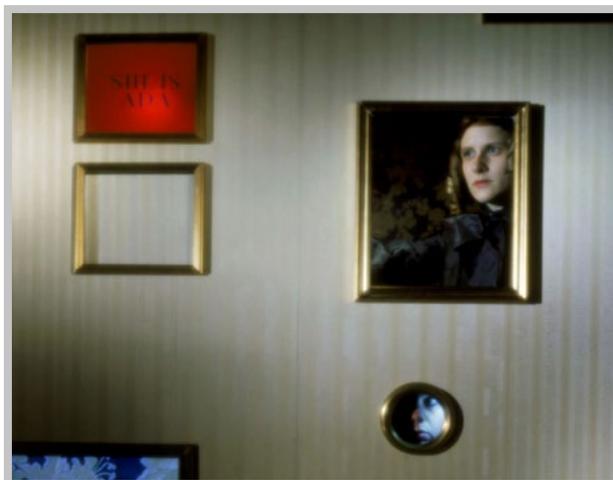
Il progetto che meglio sintetizza e porta a compimento questa scrittura di 'immagini in movimento', dal forte sapore cinematografico e artistico, è senza dubbio *Ada, cronaca familiare* (2003-2006), realizzato a partire dal romanzo di Vladimir Nabokov *Ada o ardore*.<sup>7</sup> Il progetto si articola in dodici momenti differenti, spettacoli, installazioni, concerti, e in particolare i primi due lavori sono esemplari.<sup>8</sup> *Ardis I* (*Les Enfants maudits*), che ha debuttato al Ravenna Festival nel giugno del 2003, è ambientato in una piccola stanza. Van, il protagonista maschile, siede immobile su una seggiolina ad ascoltare e osservare una parete sulla quale sono appese cornici prive di quadri. La scena è raccolta e appare quasi bidimensionale.

All'improvviso si aprono tra le cornici piccole feritoie da dove compaiono parti del corpo, bocche e orecchie, lingue e occhi. Non ci sono video, ma le azioni sono inquadrate dalle cornici. La scena è fissa, però la parete suggerisce dei primi piani attraverso aperture di sportelli che rivelano inedite profondità. Tutto si svolge come in superficie, anche se l'immagine complessiva creata dalla scena è come se volesse catturare lo spettatore, risucchiarlo, farlo 'entrare dentro'.

E così accade fisicamente con Van il quale, alla fine dello spettacolo, sparisce dietro la parete. Non è un caso che il sottotitolo reciti «cinema da camera per voci, pianoforte, *ondes Martenot* e macchine del suono».

*Ardis II*, che debutta al Kunsten Festival des Arts di Bruxelles nel maggio del 2004, in qualche modo è come se diventasse tridimensionale, e il 'costo' della tridimensionalità dello spazio sembra essere quello dell'intrusione di un vuoto opprimente.

La scena è strutturata su tre centri composti da scatoloni impilati. Non vi è più un muro, è come se fosse crollato. Le facce degli scatoloni sono dipinte e vanno a comporre nel vuoto una piccola scenografia artificiale. Così vediamo le scale, la porta, il lampadario, la vasca da bagno, ma anche parti del corpo: un orecchio, un occhio, l'ombelico. Due video al centro (realizzati da Zapruder filmmakersgroup) mostrano dei rebus e dei palindromi (costruiti con la collaborazione di Stefano Bartezzaghi) che vengono piano piano risolti dalle voci degli attori, i quali lentamente – lettera dopo lettera – scandiscono parole e frasi.



Scena da *Ardis I*. © Enrico Fedrigoli



Scena da *Ardis I*. © Enrico Fedrigoli



Sono immagini eccessive e dissonanti – quelle dei video – dove il gesto di una mano o la torsione di un busto viene accelerato e iterato a tal punto da acquisire un'energia meccanica e inquietante. Gli scatoloni scivolano sulla moquette, e compongono figure accostandosi l'uno all'altro. Lo spazio, come un discorso, pare suddividersi in vere e proprie unità linguistiche, costretto quasi fisicamente a ricostruire un tessuto (o testo) andato in pezzi. Come lo spazio così anche il linguaggio appare destrutturato in lettere e sillabe: risolvere i rebus e i palindromi significa tentare di sciogliere l'enigma, instaurando un linguaggio altro sulla scena, fatto di associazioni oniriche e intuitive.



Scena da *Rebus per Ada*. © Zapruder Filmmakersgroup

### 3. Oz e il potere dell'immaginazione

Per comprendere il procedimento multi-stratificato che Fanny & Alexander utilizza sulle immagini è esemplare seguire l'evoluzione del progetto dedicato a *Il Mago di Oz*, che inizia nel 2007 e si sviluppa fino al 2010, attraverso nove appuntamenti tra spettacoli e performance.<sup>9</sup>

Dietro le quinte, davanti al pubblico, inginocchiato in atto di preghiera, è sempre *Lui*: piccolo, onnipresente, in carne e ossa o in fotografia, a ricordarci che il mondo che vediamo è solo opera sua. L'articolato viaggio di Fanny & Alexander nell'opera di Frank L. Baum sembra passare proprio da qui, un'intuizione visiva incarnata in personaggio: il mago di Oz ha il volto di Hitler, quegli stessi capelli e quegli stessi baffetti incrinano in ogni momento l'aria di favola del romanzo, e funzionano come perenne e inquietante punto interrogativo. Richiamare le sembianze di Hitler per dar corpo al mago di Oz è maneggiare una vera e propria bomba semantica, piena di implicazioni e di rischi. È dar vita a un cortocircuito che apre costantemente la visione, non tanto verso una lettura critica, quanto verso un piccolo 'motore questionante' che mescola zone discontinue: potere e arte, speranza e mistificazione, orrore e pietà. A complicare ulteriormente quest'immagine vi è la sua posizione inginocchiata, che ricalca, come una citazione, *Him*, l'opera di Maurizio Cattelan: un piccolo Hitler crucciato colto nel gesto della pietà o della preghiera. A strato si aggiunge strato e la faccenda si complica, poiché il corpo di un attore diventa specchio di una scultura contemporanea che riflette un'immagine della Storia. Così il mago di Oz appare negli spettacoli *Him* (2007), *Dorothy. Sconcerto per Oz* (2007) e *Emerald City* (2008), anche se ogni volta il suo ruolo muta sottilmente, acquisendo nuove sfumature.

In *Him Oz* (Marco Cavalcoli) è il 'grande doppiatore' e presta la sua voce a tutti i personaggi del celebre film *The Wizard of Oz* di Victor Fleming (1939); vero e proprio impostore, o grande burattinaio, pare quasi costretto a rispettare quell'ingrato compito, in una sorta di estenuante agone o di feroce maratona. Così è per *Dorothy. Sconcerto per Oz*, in cui il nostro omino infallibile dall'alto detta il ritmo a quella che potrebbe essere una versione musicale della *Zattera della Medusa*. Anche qui il 'Grande Capo' (come nel film di Lars Von

Trier, uscito pochi anni prima, dove si sottolineava il potere di persuasione dell'attore, ma anche la sua capacità di essere riprovevole) è alle prese con un doppiaggio, conduce e custodisce il brulichio sottostante, folle direttore d'orchestra di uno 'sconcerto' di vizi e virtù. In entrambi i casi quel 'Grande dittatore' ci appare in ginocchio: a volte sembra chiederci scusa, a volte è solo un'effigie enigmatica che galleggia in un angolo della nostra mente.

In *Emerald City* è proprio l'enigma di quel volto a far da assoluto protagonista, conducendoci in un viaggio attraverso le emozioni umane con la sua millimetrica competenza muscolare. Come un tragico oggetto di culto il piccolo *Him* viene travolto da una babele di voci misteriose, che confessano intime vicende personali e chiedono un cuore, un fegato, un cervello. Qui pare esserci un maggior grado di astrazione, la piccola sala potrebbe sembrare una cappella o un luogo di preghiera, così la frizione provocata dai richiami al mago nei panni di Hitler si fa ancora più feroce e metafisica. Da una parte sembra che *Him* sia costretto ad ascoltare i lamenti dell'umanità, come in una sorta di contrappasso, dall'altra ci si potrebbe trovare davanti all'immagine che rivela l'imbroglio dell'esistenza: un eterno padrone nel ruolo del padre eterno. Ma *Emerald City* è anche la città della mistificazione, della manipolazione degli sguardi, della bellezza finalizzata a un controllo sociale e mentale. Oz appare allora anche in 3D e, invitando il pubblico a indossare gli appositi occhialini, attira su di sé tutti gli occhi con un fare pubblicitario e subliminale. È qui che il volto di Hitler sembra addolcire certe asperità e rifarsi a modelli attuali, più demagogici che demoniaci, modelli politici quasi promozionali, propagandistici.

Figura composita dunque, sfaccettata e sfuggente, *Him* era già apparso anche nel luogo di partenza di quel viaggio, quel grigio *Kansas* (2008) che per *Fanny & Alexander* ha l'aspetto di una galleria d'arte. Il piccolo uomo appare qui sempre all'improvviso, nell'ombra dei cambi di scena, nascondendosi dietro le quinte. Trascina dietro di sé l'intera scenografia, come se fosse il suo giocattolo, il suo mondo in miniatura, dentro il quale Dorothy crede di poter vivere esperienze di libertà. Oz qui è l'immagine dell'artista, il creatore di un mondo-opera, ma nello stesso tempo un 'grande fratello', un occhio che guarda e controlla quello che accade sulla scena.

La forza di questa figura è dunque quella di mantenere all'interno dei tanti episodi un ruolo che acquista sempre maggiori sfumature, e una forma pluridimensionale e mobile.

Ad esempio in *East* (2008; il titolo si riferisce al primo dei punti cardinali) ne veniva declinato l'aspetto temporale: il protagonista, l'Uomo di latta, vestiva i panni di un soldato, mentre Oz era ridotto ad allusiva icona storica, schiacciato nelle due dimensioni di una fotografia incorniciata e appesa ai muri della stanza-prigione, esattamente come si fa con le immagini dei grandi politici o dittatori. Alle due dimensioni dell'immagine si



Marco Cavalcoli in una scena di *Him*. © Enrico Fedrigoli



accompagnava la profondità tonante della voce che dettava al soldato ordini e comandi, come se fosse in guerra.

L'icona che appare appesa in *South* (2009) è invece adesso un'immagine imponente, di non immediata lettura, perché disposta per la visione 3D: a tratti pare un poster o un cartellone pubblicitario, virato di verde e di rosso, di fronte a cui Dorothy (Fiorenza Menni) si confessa e chiede di non sentire più il cuore. L'immagine di Oz, che a poco a poco si spegne chiudendo gli occhi, qui sembra funzionare solo da misterioso ingresso, via di sprofondamento nel buio cieco del mondo tutto sonoro di *South*. E quell'immagine, scomparendo, funziona davvero da porta magica per l'avvento di un ciclone musicale che mette al centro lo spettatore come se si trovasse, per uno strano incantesimo, nelle pieghe sonore di un radiodramma. Del resto se *South* fosse un radiodramma (e certo in parte si richiama allo statuto di questo genere) scardinerebbe la sua natura unidimensionale,<sup>10</sup> quella che opera solo nella direttrice della profondità, per scatenare la terza dimensione, il 3D del suono, anticipata da quella visiva dell'icona introduttiva, capace di far precipitare il pubblico nella tempesta delle immagini sonore: un 'radiodramma tridimensionale', per lo spettatore un'immersione totale del corpo e dei sensi.

A questo catalogo pluridimensionale lo spettacolo *North* (2009) aggiunge forse l'estrema delle immagini di Oz: quella invisibile. Non ci sono più immagini calate dall'alto, o appese alle pareti, né voci tonanti a porgere domande: quest'icona che non c'è si costruisce lentamente, affiorando come ombra insopportabile sul volto della stessa Dorothy (Chiara Lagani), volto che, osservato attraverso una grande lente, appare gigante e terribile, oltre che con i baffetti e lo sguardo spiritato propri del dittatore tedesco. Sempre una presenza al di fuori della scena o comunque autonoma e ben determinata, Oz è forse ancora più terribile, perché l'inferno che adesso abita è sepolto dentro di noi, come fosse un archetipo o un pensiero, generato e partorito da un'immaginazione pericolosa e senza limiti. E la natura di questo viaggio è forse ancora quella di un 'parto di fantasia' terribile e inquietante, un filo rosso che ancor più stringe Dorothy ad Oz, con un inevitabile ribaltamento di piani: il potere dell'immaginazione si confonde con l'immaginazione al potere, un'arte capace di liberare tramite un'etica che non sa controllare.

#### 4. Eterodirezione: parola e gesti

*Him* rappresenta un importante momento di svolta per Fanny & Alexander, non solo per l'intuizione visiva che permette la costruzione di un personaggio complesso e dalla lunga vita, ma anche perché qui viene utilizzato per la prima volta un dispositivo sonoro che verrà sperimentato in quasi tutti i lavori successivi, diventando per la compagnia uno strumento metodologico e poetico fondamentale, un marchio di fabbrica, una tecnica da brevettare. *Him* segna la nascita della cosiddetta eterodirezione, cioè di una tecnica, inventata dalla compagnia ravennate, che serve prima di tutto a dirigere gli attori, ma che incide anche nella composizione drammaturgica e registica.

Il mago di Oz, il grande truffatore, è anche un grande doppiatore. Indossando le cuffie e osservando il film di Fleming che scorre su un piccolo schermo, l'attore doppia interamente la pellicola, prestando la propria voce a tutti i personaggi con uno straordinario virtuosismo e una qualità 'atletica', perché il ritmo è forsennato, le voci si susseguono una dietro l'altra senza pause, i momenti per prendere fiato sono ridotti al minimo. Ecco che la performance attoriale ricorda, anche se il mago di Oz rimane per tutto il tempo in ginocchio, una vera e propria corsa: nulla deve sfuggire al suo controllo, non c'è tempo per



pensare. Sembra una sfida, e il traguardo apparirà solo alla fine con il 'the end' proiettato sullo schermo e la dissolvenza delle voci e dei rumori. Il mondo sonoro passa per le cuffie indossate dal mago, e tutto viene ripetuto da lui istantaneamente. Si tratta perciò di un'eterodirezione dispotica e atletica.

In *West* (2010), ultimo spettacolo del ciclo Oz, il dispositivo dell'eterodirezione è messo a tema dello spettacolo. È quindi come se fosse questo il vero e proprio inizio: cominciare a esplorare le molteplici possibilità offerte da tale dispositivo. Rispetto a *Him* tutto si complica, perché in cuffia vengono trasmessi, oltre alle parole che l'attrice deve pronunciare, anche i gesti che deve compiere. Orecchio destro e orecchio sinistro seguono due canali separati. La stereofonia però sfiora la schizofrenia, perché la protagonista, interpretata da una straordinaria Francesca Mazza (vincitrice del Premio Ubu 2010), è una Dorothy imprigionata nelle gabbie della persuasione occulta della società occidentale: scegliere sembra essere un atto impossibile.<sup>11</sup> I movimenti che il personaggio deve compiere hanno un ritmo iper-nevrotico e accelerato. Lo scrollare delle mani, il tamburellare delle dita, il tremolio della gamba, e poi ancora lo sventolare l'aria per il troppo caldo o il salterellare freneticamente sono gesti che appartengono al campo semantico dell'ansia e della nevrosi.

La novità è che questa sorta di catalogo di movimenti prossemici non è precisamente coincidente al discorso che viene pronunciato. Il gesticolare delle mani non accompagna didascalicamente le frasi, ma è come se queste facessero parte di un sovra-discorso più ampio, che allarga i confini del senso offrendo sfumature nuove al testo rappresentato.

I gesti e le parole sono trasmessi come ordini negli auricolari indossati dell'attrice, che è quindi costretta a ripeterli. I gesti entrano in un orecchio, le parole in un altro. Sia gli uni che le altre, però, possono cambiare da spettacolo a spettacolo, anche se vengono scelti a partire da un ampio gruppo di possibilità preselezionate. Le storie che si raccontano perciò mutano, così come i gesti. Quest'aspetto di imprevedibilità rende l'attrice incapace di memorizzare la partitura, compiendo una performance di straordinaria abilità di coordinazione.

La cifra compositiva è la dissociazione. Le parole e i gesti viaggiano su binari separati, ma continuano a dialogare, anzi trovano punti di intersezione inediti. Prevale un ritmo spezzato e l'immagine che emerge, infine, è quella di una Dorothy in lotta con un potere sottile, invisibile, capace di influenzare le scelte a livello neuronale, una sorta di 'biopotere'. La performance, però, non ha i caratteri del Grande Fratello, cioè non si rappresenta il controllo come peso schiacciante, ma come insidiosa manipolazione. Tra il forsennato susseguirsi di ordini e la loro nevrotica esecuzione si avverte inoltre una piccola 'intercapedine', che è lo spazio autoriale dell'interpretazione attoriale. È uno spazio minuscolo, eppure dall'effetto gigantesco. In questa fessura si sviluppa lo stile attoriale che Fanny & Alexander comincia ad adottare in quasi tutti i suoi spettacoli. La recitazione si asciuga sempre di più, ci si allontana dalle cantilene espressioniste, dalle distorsioni vocali di tutta la prima frase del gruppo, per raggiungere un tono il più possibile iperrealista, a tratti cinematografico, molto attento a seguire il senso di ciò che viene detto, senza divagazioni sonore. È come se la ripetizione delle parole fosse un atto da compiere così rapidamente da costringere la voce a farsi più essenziale.

In *West* l'attrice lascia il suo segno non per forza di volontà e di resistenza, ma per tenace capacità di abbandono. Dentro la gabbia di ordini stringenti, l'attrice è una corda spezzata che continua a vibrare. È questa un'eterodirezione in funzione pervasiva e nevrotica.

*West* è la porta di ingresso per il progetto successivo di Fanny & Alexander, *Discorsi* (2011-2014), che sposta l'attenzione sulla parola pronunciata in un'assemblea di persone,



e sull'attore inteso come presenza dell'*hic et nunc*, esposta di fronte ad un pubblico. Ogni spettacolo vede in scena un solo attore o attrice, e si confronta con la retorica del discorso pubblico. In particolare il dittico *Discorso grigio* (2012) e *Discorso giallo* (2013) affronta rispettivamente il tema della politica e dell'educazione. In tutti i casi si utilizza sempre la tecnica dell'eterodirezione.

In *Discorso grigio* Marco Cavalcoli interpreta un nuovo presidente impegnato a pronunciare il suo discorso alla Nazione. La drammaturgia di Chiara Lagani è composta da un collage estremo di frasi estrapolate da discorsi pubblici di uomini politici della contemporaneità, da Berlusconi a Renzi, da Monti a Bossi, La Russa, Bersani, etc. La lingua del nuovo uomo politico è perciò costruita attraverso le parole della vecchia politica, a dimostrazione di uno scenario immobile e inerziale. L'attore riceve in cuffia gesti e parole, queste ultime estratte da registrazioni autentiche, di natura televisiva, a volte riproposte nella 'poltiglia' del web, per cui egli si trova a ripetere non solo le frasi, ma anche il tono, il timbro, l'intonazione delle voci.

In *Discorso grigio* e *Discorso giallo* l'eterodirezione agisce sull'attore creando una sorta di 'impronta'. Quel che accade è una sorta di trasformazione mimetica dei performer, impegnati a rincorrere le voci di politici, nel primo caso, o di celebrità televisive, nel secondo (in particolare il maestro Manzi, Sandra Milo e Maria De Filippi). Il discorso pubblico qui è proposto sempre come discorso televisivo, discorso letteralmente 'mangiato' dalla televisione. Perciò i personaggi evocati sono *celebrity* da riconoscere, creature che sembrano esistere solo nello spazio mediale. Si esplora un territorio più ricco dell'imitazione, perché la selezione drammaturgica distilla le caratteristiche dei personaggi, ma meno espressivo della parodia, poiché la finalità non sta nella derisione ma in un riconoscimento che ha il sapore della piccola rivelazione – e al contempo nell'angosciante e inevitabile rispecchiamento di un modello culturale di massa –. L'impronta che identifica l'attore è prima di tutto di natura vocale. È la dimensione orale a trascinare dietro di sé anche la componente fisica e corporale. Nel progetto *Discorsi* l'eterodirezione diventa quindi un dispositivo di riconoscimento, in funzione mimetica e mediale.<sup>12</sup>

Negli ultimi anni con i progetti *Storia di un'amicizia* (2017-2019), tratto da *L'amica geniale* di Elena Ferrante, e *Se questo è Levi* (2018-2019), tratto dalle interviste di Primo Levi, il dispositivo dell'eterodirezione trova una nuova e inedita declinazione.

Nel progetto *Discorsi* i personaggi evocati sono tutti reali, ma vengono citati nella loro dimensione televisiva. E in un certo senso Berlusconi, Renzi, Grillo, Maria De Filippi, etc. è come se esistessero solo nella sfera mediatica, come se fossero loro stessi prigionieri del mondo del piccolo schermo. La lingua dei discorsi è perciò, in negativo, una neo-lingua dal sapore orwelliano, acrobaticamente tesa a girare su di sé senza senso, priva di referenti reali e plasticamente piegata a costruire vuoti di significato.

Con gli ultimi due progetti, invece, si ritorna alla letteratura. Perciò le parole sono utilizzate al contrario, cioè per costruire in modo calibrato narrazioni dense di senso. La parola, in positivo, costruisce architetture significanti capaci di produrre storie, racconti e pensieri.



Fiorenza Menni e Chiara Lagani, protagoniste di *Storia di un'amicizia*. © Enrico Fedrigoli

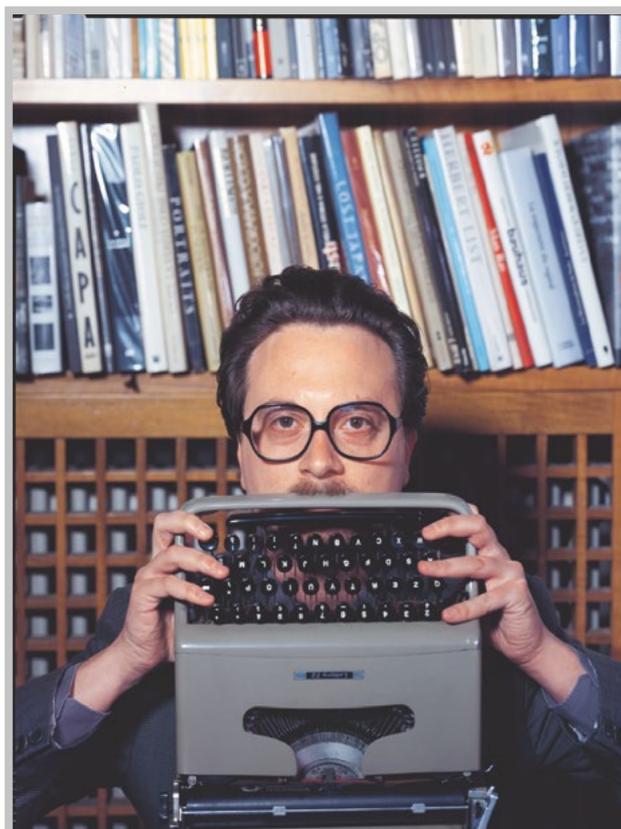
In *Storia di un'amicizia* sono soltanto due le attrici in scena, Chiara Lagani e Fiorenza Menni. Il loro compito è di dar voce a Lila e Lenù, le 'amiche geniali' protagoniste del romanzo di Ferrante, e a tutti gli altri personaggi, soprattutto a quelli maschili.

L'obiettivo delle attrici è riuscire ad evocare l'intero mondo dell'opera ferrantiana. Le voci che ascoltano in cuffia e che ripetono non sono più di persone reali, ma sempre di personaggi letterari. C'è dunque in partenza un'autorialità nella scelta delle voci.

In realtà, però, quel che colpisce di più è la densità letteraria della performance, e il movimento che la scena riesce a restituire tramite il minuzioso incastonarsi delle voci. L'eterodirezione qui sembra funzionare come *transfert* dalla pagina alla scena, e le due attrici, 'attraversate' dal testo di Ferrante, sono presenze fantasmatiche, come dei medium che permettono questo passaggio. Qui si può dire che l'eterodirezione opera in funzione evocativa e fantasmatica.

L'ultima esplorazione del dispositivo è nello spettacolo *Se questo è Levi*. I testi di partenza sono le interviste di Primo Levi che l'attore, Andrea Argentieri, ascolta in cuffia. Lo spettacolo si svolge in luoghi non teatrali, in ambienti raccolti e reali, adeguati alle storie che racconta lo scrittore, che non sono solo quelle legate alla sua vita nel campo di concentramento, ma sono anche ricordi delle sue esperienze da chimico, e più in generale riflessioni sulla memoria, proposte di fronte a studenti. C'è dunque una sorta di iperrealismo della scena, e l'impressione che si produce è di essere realmente accolti da Levi, che appare non come un fantasma ma in carne ed ossa, come una figura vivente. Non c'è parodia, non c'è gusto fantasmatico; è una rievocazione storica, o, per usare una delle parole-chiave della scena contemporanea internazionale, un *reenactment*.

La cura dei dettagli, tuttavia, non è maniacale come in certe rievocazioni storiche, perché l'obiettivo non è propriamente ricreare un momento del passato, bensì riattivare una relazione presente. Ecco allora che Levi, nell'ultima delle tre tappe dello spettacolo, risponde a delle domande degli spettatori. È tutto scritto e definito prima, tutto è già accaduto. Sono domande che veramente furono poste a Levi, e l'attore adesso ripete la sua voce registrata mentre la ascolta in cuffia. Grazie a questa rievocazione si riattiva, evitando scivoloni nel *kitsch*, una relazione diretta con lo spettatore dall'esito davvero commovente, poiché le parole sembrano essere pronunciate per la prima volta. L'eterodirezione opera in funzione di rievocazione e riattivazione esperenziale.



Andrea Argentieri è Primo Levi in *Se questo è Levi*. © Enrico Fedrigoli



## 5. Nota finale

La messa a fuoco di un dispositivo, o di un nodo formale-tematico, è alla base di un metodo che procede per minuziose esplorazioni e successive stratificazioni. La complessità dei lavori di Fanny & Alexander è dovuta etimologicamente a un susseguirsi di 'pieghe' che allungano il ragionamento, ma sono pieghe frutto di un processo duraturo e intenso.

È esemplare, pertanto, la scelta di procedere per progetti pluriennali, individuando figure o archetipi che possono permettere estesi viaggi artistici. L'eterodirezione, in particolare, è uno strumento che ormai da oltre dieci anni contraddistingue il lavoro della compagnia, avvicinandola sempre di più a una riflessione drammaturgica intrecciata alle qualità e alle strutture della letteratura.



Andrea Argentieri è Primo Levi in *Se questo è Levi*. © Enrico Fedrigoli

- 
- <sup>1</sup> La casa editrice Ubulibri, fondata e diretta da Franco Quadri, è molto attenta all'opera di Ingmar Bergman. Nel 1987 traduce e pubblica il romanzo del film: I. BERGMAN, *Fanny e Alexander. Un romanzo*, Milano, Ubulibri, 1987.
- <sup>2</sup> A cento anni dalla nascita la rivista *Hystrio* (4, 2018) ha dedicato a Bergman un dossier, curato da Giuseppe Liotta e Roberto Rizzente. In particolare si segnala l'intervento di G. FOFI, 'Il mio Bergman', in *Bergman in Italia: gli spettacoli, la critica, gli adattamenti*, a cura di G. Liotta, R. Sacchettini.
- <sup>3</sup> G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Milano, Lerici, 1968; G. BARTOLUCCI, *Teatro-corpo, teatro-immagine: per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio, 1970; L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Pisa, Titivillus, 2013; V. VALENTINI, *Nuovo teatro Made in Italy*, Roma, Bulzoni, 2015; E.G. BARGIACCHI, R. SACCHETTINI (a cura di), *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, Pisa, Titivillus, 2017; C. TAFURI, D. BERONIO (a cura di), *Ivrea cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017. Atti del Convegno (Genova, 5-7 maggio 2017)*, Genova, Akropolis Libri, 2018.
- <sup>4</sup> S. CHINZARI, P. RUFFINI, *Nuova scena italiana*, Roma, Castelveccchi, 2000; R. MOLINARI, C. VENTRUCCI (a cura di), *Certi prototipi di teatro: storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Milano, Ubulibri, 2000.
- <sup>5</sup> A questo proposito si veda il secondo numero della rivista di cinema *Brancaleone*, a cura di Vincenzo Buccari, Emiliano Morreale, Luca Mosso e Alberto Pezzotta, intitolato *Il cinema e il suo doppio*: «Il punto su cui vorremmo riflettere è un altro: siamo convinti che una certa tendenza del teatro italiano contemporaneo (Motus, Teatro delle Albe, Teatrino Clandestino, i precursori della Societas Raffaello Sanzio, Kinkaleri, Fanny & Alexander, Pippo Delbono, Danio Manfredini, Armando Punzo, Emma Dante...) costituisca, per certi versi, quel che il cinema di oggi non sa e non riesce a essere. Detto altrimenti: oggi, in Italia, spesso il teatro è il cinema che ci manca» (*Brancaleone*, 2007, 2, p. 9).
- <sup>6</sup> R. SACCHETTINI, 'Il teatro di oggi, la memoria dei Settanta', *Alfabeta*, 8 aprile 2018 <<https://www.alfabeta2.it/tag/rodolfo-sacchettini/>> [accessed 22 febbraio 2020]; O. PONTE DI PINO (a cura di), *Teatro e cinema: un amore non (sempre) corrisposto*, Milano, Franco Angeli, 2018.



- <sup>7</sup> A questo proposito si veda FANNY & ALEXANDER, *Ada. Romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov*, Milano, Ubulibri, 2006.
- <sup>8</sup> Per approfondimenti F. QUADRI, 'I bambini maledetti dentro la scatola magica', *la Repubblica*, 30 giugno 2003; R. PALAZZI, 'Gli abissi inquieti dell'adolescenza', *Domenica*, supplemento a *Il Sole 24 ore*, 6 luglio 2003; R. SACCHETTINI, 'Ada e Van, insetti incestuosi', *Lo straniero*, luglio 2004.
- <sup>9</sup> FANNY & ALEXANDER, *O/Z. Atlante di un viaggio teatrale*, Milano, Ubulibri, 2010. Il viaggio della compagnia nel meraviglioso mondo di Oz non si ferma: nel 2017 Chiara Lagani traduce e cura per la collana *I millenni* di Einaudi il volume *I libri di Oz* che comprende tutti e tredici i romanzi della saga; Fanny & Alexander l'anno successivo produce il recital *I libri di Oz* e nel 2019 lo spettacolo per bambini *Oz*, costruito attraverso una complessa drammaturgia 'ad albero': gli spettatori tramite piccoli telecomandi possono far compiere ai personaggi delle scelte che orientano la narrazione (un po' sul modello di *Bandernsacht*, puntata interattiva della serie Netflix *Black Mirror*).
- <sup>10</sup> Sulla natura unidimensionale del radiodramma rimando a R. SACCHETTINI, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Pisa, Titivillus, 2011.
- <sup>11</sup> Oltre al classico di Vance Packard, *I persuasori occulti* (Torino, Einaudi, 1958) si fa riferimento nello spettacolo a R. H. THALER, C. R. SUNSTEIN, *Nudge. La spinta gentile*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- <sup>12</sup> Vale la pena ricordare anche la conferenza spettacolo *To be or not to be Roger Bernat*. In questo caso l'eterodirezione è esplicitamente messa in relazione con Roger Bernat, uno degli artisti più interessanti della scena internazionale contemporanea, che da anni lavora sulla manipolazione degli attori e degli spettatori tramite dispositivi acustici, come le cuffie. L'eterodirezione è inserita in una sensibilità europea propria di una precisa scena teatrale. Ripetere le battute di un copione teatrale è come eseguire degli ordini? Che scelta ha l'attore? *Amleto* diventa il campo testuale per l'attore Marco Cavalcoli che veste i panni di Bernat, per proporre in modo divertito celebri interpretazioni del principe di Danimarca.



LAURA PERNICE

*Dentro la scena di Fanny & Alexander:  
la trasposizione intermediale dell'Amica geniale*

Always close to the world of literature, Chiara Lagani and Luigi De Angelis, founders of the Fanny & Alexander company, from 2017 to 2019 have realized the dramaturgical project *Storia di un'amicizia* taken from the cycle of novels by Elena Ferrante *L'amica geniale*. This essay proposes a critical study of the three plays that compose the project: *Le due bambole*, *Il nuovo cognome*, *La bambina perduta*. Given the strong literary matrix of these stage productions, the perspective of investigation adopted is placed at the crossroads between teatrology and literary analysis, in the liminal space of intersemiotic researches. The epistemological field of media studies, and the categories of intermediality, transmediality and remediation, constitute in fact the theoretical frame within which the contribution is developed; starting from a contextualization of Fanny & Alexander's work among the 'cultural effects' produced by the Ferrante's novel, to arrive at a broad hermeneutic dig in its formal and thematic structures. Leveraging a precise constellation of elements (heterodirect acting, coreutic gestures, photographs and films in Super8, narrative interpolations) the theatrical adaptation of Lagani and De Angelis acquires an autonomous expressive value, which reveals the potentials of the transition from the novel-form to the theater-form, and with them the vital and free impulse of the dramaturgical imagination.

*1. Transitare dalla pagina al palco: il progetto Storia di un'amicizia*

La forza per ora insuperata della letteratura sta nella sua capacità di costruire organismi pulsanti alle cui vene, come a quelle del mitico Asclepio, chiunque può abbeverarsi cavandone vita o morte, altre opere di grande potenza o gracili e pallide. [...] La forza della letteratura sta proprio in questa possibilità permanente di lettura sognante, di stimolo fantastico, di punto d'avvio per altre opere.<sup>1</sup>

Così Elena Ferrante, nella sua raccolta di interviste e saggi d'occasione *La frantumaglia*, descrive la potenza mitica del racconto letterario, ovvero la capacità congenita della pagina narrativa di farsi «rampa per il decollo»<sup>2</sup> dell'immaginazione.

Secondo la scrittrice, più esattamente, dalle relazioni che si instaurano tra testi e lettori nascono sempre dei «libri intermedi»,<sup>3</sup> altri racconti fabbricati dallo sguardo e dalla sensibilità di chi legge. Il nuovo «libro che *si fa* nel rapporto tra vita, scrittura e lettura [...] diventa evidente soprattutto quando il lettore è un lettore privilegiato, uno che non si limita a leggere ma dà forma alla sua lettura, per esempio con una recensione, un saggio, una sceneggiatura, un film».<sup>4</sup> La feconda intuizione di Ferrante convalida la pratica principe della cultura artistica contemporanea legata alla ricezione romanzesca, ossia lo slancio intermediale<sup>5</sup> con cui, superate rigide divisioni di generi e forme, i lettori 'privilegiati' si appropriano delle strutture diegetiche e retoriche della comunicazione letteraria, per rimediarle<sup>6</sup> in una pluralità di codici espressivi. Dare forma all'immaginazione messa in moto dalla lettura è il privilegio di chi possiede un linguaggio artistico con cui compiere



una traduzione: il passaggio dal *corpus* di parole dei testi d'origine, alla trama polimorfica<sup>7</sup> dei 'libri intermedi' intrecciata dai lettori.

Guidati dal viatico interpretativo delle parole di Ferrante, possiamo affrontare con consapevolezza l'oggetto d'indagine di questo studio, che all'«autrice invisibile»<sup>8</sup> è esplicitamente legato in quanto trasposizione intermediale, o 'testo intermedio', scaturito dal suo *storytelling*. Stiamo parlando del progetto teatrale *Storia di un'amicizia* (2017-2019) realizzato dalla compagnia Fanny & Alexander e tratto dalla saga letteraria di Ferrante *L'amica geniale* (2011-2014).<sup>9</sup>

Chiara Lagani e Luigi De Angelis, rispettivamente drammaturga-attrice e regista dello storico gruppo ravennate, da poco hanno ricevuto il Premio Ubu Speciale 2019 per il progetto *Se questo è Levi*: un riconoscimento che va a suggellare oltre venticinque anni di attività creativa contraddistinta dall'apertura intermediale e dall'azzardo performativo, da percorsi di ricerca diagonali, poliedrici, complessi. Nell'atlante di questo viaggio artistico, solido e sempre più ramificato,<sup>10</sup> spicca proprio l'attraversamento teatrale della saga di Ferrante, che filtra gli snodi essenziali della densa quadrilogia e, con una spericolata operazione drammaturgica, traduce le quasi duemila pagine dell'opera romanzesca nella forma scenica di tre spettacoli: *Le due bambole*, *Il nuovo cognome*, *La bambina perduta*.

Tale progetto-impresa si inserisce in un doppio versante fenomenologico: da un lato fa parte della vasta congerie di opere teatrali derivate dalla forma-romanzo, vale a dire di produzioni sceniche tratte da testi non nati per la rappresentazione;<sup>11</sup> dall'altro si iscrive nello specifico novero degli 'effetti culturali' generati dal caso letterario più clamoroso degli ultimi anni.

Sembra che ci sia una «capacità immediata di empatia»<sup>12</sup> alla base del successo internazionale dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante. Una capacità, spiega Tiziana de Rogatis,

al tempo stesso geniale e popolare [...] di rappresentare un mondo corale di personaggi, relazioni e classi sociali. L'intensità di questa rappresentazione è tale da spingere più di dieci milioni di lettori non solo a commuoversi per le vite di quei personaggi, [ma anche] a divorare quell'ipotesi di mondo, ad abitarlo come se fosse reale.<sup>13</sup>

Oggetto di dibattiti mediatici e accademici, di saggi letterari e indagini cinematografiche, la cosiddetta '*Ferrantefever*'<sup>14</sup> è un fenomeno globale tra i più vividi dell'odierno *landscape* culturale, l'effetto di una fortuna editoriale davvero emblematica e quasi senza precedenti (l'unico paragone che si può istituire è con il caso *Gomorra* di Roberto Saviano), che ad oggi vede la pubblicazione della saga in quarantotto Paesi e una crescente espansione transmediale<sup>15</sup> del suo universo narrativo. Dall'adattamento radiofonico della drammaturga inglese Timberlake Wertenbaker trasmesso su BBCRadio4 nel luglio 2016,<sup>16</sup> alla versione teatrale in due parti scritta da April De Angelis e diretta da Melly Still che ha debuttato nell'aprile 2017 (e che recentemente è stata riportata in scena dal National Theatre di Londra), fino alla serie televisiva ideata e diretta da Saverio Costanzo, coprodotta da Italia e Stati Uniti e trasmessa tra novembre e dicembre 2018,<sup>17</sup> la disseminazione transmediale dell'*Amica geniale* conferma appieno l'intuizione dei Wu Ming per cui, nell'attuale *new italian epic* «l'opera è destinata a trascendere misura e confini della forma romanzo [...] e spesso le narrazioni proseguono altrove, si riversano nei territori di cinema, tv, teatro».<sup>18</sup>

Nel suo 'smarginare' dai contorni del libro per mutare in altre forme espressive il racconto di Ferrante pervade sempre di più l'immaginario mediale contemporaneo, spinto dalla potente carica empatica che è in grado di sprigionare. L'operazione scenica di Lagani



e De Angelis, dunque, pertiene a una specifica tendenza in atto, e ribadisce la 'transitorietà' dell'opera dell'*Amica geniale*: la sua vocazione a fuoriuscire dagli argini del proprio formato mediale, per trascinare in altri formati.

Ma in cosa si caratterizza e contraddistingue il processo di trasposizione dalla forma-romanzo alla forma-teatro di *Storia di un'amicizia*? Quali sono le figure, le immagini, i temi che si staccano dai fogli dei libri per diventare corpi, gesti, luci e suoni dell'azione performativa?

Risponderemo a queste domande attraverso una ricognizione critica dell'intero progetto di Fanny & Alexander, che tenga insieme le sue strutture formali e tematiche e le ponga in relazione al modello narratologico di partenza. L'intento è mostrare quanto lo sconfinamento espressivo dalla pagina al palco riveli un ampio spettro di affinità, rielaborazioni e divergenze, configurandosi come una dinamica adattiva intermediale in grado di produrre un nuovo livello di significazione.

## 2. «Scrivimi. Voglio essere riempita dalle parole»

Incastonate in un grande affresco storico, Elena e Lila, le protagoniste dell'*Amica geniale*, attraversano le loro vite e il loro legame di amicizia dall'infanzia nella misera periferia di Napoli alla maturità, tracciando così una lunga parabola narrativa che va dal 1950 al 2010, ovvero dai sei ai sessantasei anni di entrambe.

Il nucleo del *plot* creato da Ferrante è l'amicizia femminile tra le due personagge,<sup>19</sup> un legame fondativo, intensissimo ma controverso, alimentato da «una fusione di trascendenza e immanenza: amore e astio, slanci ed egoismi, confessioni e segreti, convivenze e distacchi».<sup>20</sup> È facile intuire che nella «relazione narrativa»<sup>21</sup> che Ferrante mette al centro della trama trovi un immediato riconoscimento quella «relazionalità diffusa, concreta e quotidiana»<sup>22</sup> che tutti noi esperiamo. In altre parole, il fatto che la storia si basi su un evento umano universalmente vissuto e condiviso – l'amicizia tra due persone – determina un effetto di rispecchiamento al quale, grazie alla magnetica scrittura dell'autrice,<sup>23</sup> sembra impossibile sottrarsi.

L'incantesimo immedesimativo con le 'amiche geniali' ha catturato anche Chiara Lagani, la quale proprio nell'adesione emotiva al racconto individua la ragione che l'ha portata alla sua messa in scena. Nelle note di drammaturgia che accompagnano gli spettacoli Lagani insiste marcatamente su questo: scrive di «un complesso processo di identificazione»,<sup>24</sup> di «una tensione immedesimante [...] sconcertante e completa», di un «millimetrico e speciale riconoscimento», che altro non è che «il riconoscimento di un'amicizia geniale, anzi di quell'amicizia geniale nella propria vita».

Per il lavoro di trasposizione scenica che la drammaturga ha in mente diventa allora un «vantaggio» che la sua «amica geniale fosse una straordinaria attrice, Fiorenza Menni». Fondatrice dell'ex compagnia Teatrino Clandestino e oggi alla direzione artistica di Ate-liersi, Menni aveva già intrecciato il suo percorso con quello di Fanny & Alexander, ma in questo caso è la profonda amicizia con Lagani che la convince ad abbracciare il progetto, a dare forma scenica al *transfert* sentimentale dal rapporto di Elena e Lila, alla «relazione continuativa con quest'altra anima, sorella, specchio, femmina con cui confrontarsi».<sup>25</sup>

Il disegno interpretativo della quadrilogia ferrantiana comincia così a delinearci come un duetto performativo delle amiche-attrici, plasmato dalla fatale contaminazione fra realtà e finzione, e da un processo di stilizzazione registica elaborato da Luigi De Angelis che colpisce per ampiezza di rimandi e nuclei simbolici.

Per liberare sul palco una visione autonoma del romanzo di partenza secondo Lagani occorre anzitutto che la narrazione «si smagliasse (o si smarginasse) all'improvviso e lasciasse spazio al gonfiarsi repentino e provvisorio di una piccola bolla di mistero».<sup>26</sup> In una recente conversazione con Valentina Valentini la drammaturga ha ripreso il concetto di 'mistero' definendolo come «lo spazio che lasciamo tra noi e l'opera, tra lo spettatore e l'opera».<sup>27</sup> Intercapedine in cui rintracciare il senso personale e profondo delle suggestioni artistiche, il mistero per Lagani è dato anche dall'attrazione magnetica e imprevedibile dei materiali espressivi, dalla formula segreta che rende «ogni drammaturgia come un'alchimia speciale di elementi scelti, una specie di reazione chimica misteriosa ma inesorabile».<sup>28</sup> Se «al centro di queste reazioni ci sono sempre le vite degli attori»,<sup>29</sup> è pur vero però che nel procedimento alchemico-creativo di *Storia di un'amicizia* l'ingrediente lievitante è la narrazione di Ferrante, il terreno fertile di miti, simboli e archetipi su cui far crescere l'immaginazione drammaturgica.

A questo proposito, prima di scomporre l'architettura del trittico spettacolare, occorre inquadrare 'metodologicamente' la trasposizione intermediale di Lagani e De Angelis, in relazione alla sua cifra espressiva. Pur nella loro diversità di toni e registri, i tre lavori del progetto rispondono a una stessa, precisa traiettoria di ricerca: il metodo dell'eterodirezione.

Dispositivo di recitazione e di scrittura *live* ideato e utilizzato da Fanny & Alexander da oltre dieci anni, l'eterodirezione consiste nel trasmettere all'attore in scena una partitura verbale e fisica tramite l'impiego di auricolari. Le parole che egli deve pronunciare e i gesti che deve compiere sono pertanto 'somministrati' dalla regia in tempo reale, durante il corso dello spettacolo.

Laddove le tradizionali tecniche di recitazione si dividono tra le opposte varianti della devoluzione della coscienza dell'attore al personaggio, e del controllo consapevole, tecnicamente sorvegliato, dell'interprete sul comportamento del personaggio, la pratica dell'eterodirezione dischiude nuovi approdi per il lavoro attoriale. Essa infatti si regge su un equilibrio sottile tra una parte 'lucida' e una parte 'addormentata' della coscienza dell'attore, che Lagani descrive con la metafora di Gilles Deleuze della sentinella dormiente, che fa la guardia a se stessa, che sta vigile all'interno del suo sonno.<sup>30</sup> In preda all'ossimoro di un abbandono attento, l'attore eterodiretto abita il personaggio per via epifanica, tramite l'ascolto di una o più voci che gli entrano fisicamente dentro, che lo attraversano, che lo sottopongono ad uno stimolo sensoriale costante, lasciando su di lui un'orma/impronta – vocalica e posturale – del proprio passaggio. La tensione performativa dell'interprete allora sta tutta nel gioco di scarto tra il lasciarsi andare al condizionamento e l'affermare la propria reattività, tra la perdita della volizione e il rilancio creativo sotto forma di *feedback*. Sperimentare questa tensione 'dipendente', 'delegante', significa accogliere dentro di sé una presenza, essere parlati da un altro, obbedire nel senso etimologico di *ob-audire* una voce-identità, che si compone *live* per mezzo delle istruzioni impartite dalla regia.

L'estesa descrizione di questo dispositivo d'attore non è gratuita, ma funzionale a comprendere la peculiare strategia espressiva messa in atto dal gruppo nell'adattamento del ciclo ferrantiano. Qui, infatti, l'eterodirezione è specificatamente messa al servizio della scrittura letteraria, per restituirla nella sua 'plasticità', per mostrarne epifanicamente il fondo archetipo e metaforico. Indossando un *ear-monitor* le due attrici, Lagani e Menni, si fanno attraversare dal testo di Ferrante: non interpretano Elena e Lila ma si lasciano abitare dalle loro voci, impossessare dai loro 'fantasmi sonori', 'incidere' dalle loro impronte vocaliche; il tutto senza memorizzare alcun passo della narrazione verbale e scritta, ma

introiettando e restituendo in tempo reale il suo complesso sistema polifonico, che intreccia costantemente la voce/punto di vista di Elena con la voce/punto di vista di Lila.

La rifrazione del testo letterario nella sintassi vocale e fisica di Lagani e Menni, nella concretezza materica dei loro corpi vivi, ridefinisce ed estende il paradigma dell'eterodirezione, che qui diventa processo dinamico di rappresentazione della parola, di condensazione nella visibile presenza delle attrici del vapore evocativo e immaginifico delle figure letterarie. In questo modo la scrittura narrativa si fa lettura ad alta voce – e quindi recitazione –, interiorità manifestata, 'reificata', resa accadimento fenomenologico dalla tessitura dei segni teatrali.

È alla luce di queste considerazioni che gli episodi di *Storia di un'amicizia* si possono intendere come dei racconti in forma di spettacoli, o degli spettacoli che mimano la pratica della lettura, in cui la fedeltà alla prosa di Ferrante, dettata da condizioni pratiche legate ai diritti d'autore,<sup>31</sup> da apparente limite si ribalta in possibilità: quella di farsi *medium* della storia, di ri-generare il testo-fonte nella frizione (specifica del metodo dell'eterodirezione) tra le identità dei personaggi e quelle di chi sta in scena.

La capacità di abbandonarsi agli «ordini sentimentali»<sup>32</sup> dettati dalla partitura verbale, e da quella di gesti collegata da De Angelis, equivale quindi all'ebbrezza liberatoria di uno 'svuotarsi', di farsi bianco-inizio, di accogliere e trasformare. Lo dice bene Lagani quando precisa che «in questo caso l'eterodirezione è centrale per il percorso di lettura mimata. Il mio pensiero prima di entrare in scena è "scrivimi, voglio essere riempita dalle parole". Ed è proprio come se venissi abitata da un'amica geniale».<sup>33</sup>

È così che Fanny & Alexander realizza il suo personale adattamento dell'opera ferrantiana: nel segno di un dispositivo d'attore che svuota e riempie, che cancella e incide, che ridefinisce l'investimento performativo come riduzione a corpo vuoto di parole, pagina bianca votata a ricevere, desiderante la scrittura-lettura.



Fanny & Alexander, *Storia di un'amicizia*, © Enrico Fedrigoli

### 3. Le due bambole

Se a livello formale è l'eterodirezione la tecnica adattiva dall'ipotesto dell'Amica geniale all'ipertesto di *Storia di un'amicizia*, sotto il profilo tematico il fulcro della trasposizione di Lagani e De Angelis è l'immagine-simbolo della bambola.

Nell'articolata diegesi del testo di Ferrante le bambole che le due protagoniste possiedono da bambine, Tina – quella di Elena – e Nu – quella di Lila –, si configurano al tempo stesso come punti di legatura della materia narrativa e fondamentali elementi macrotematici. La scrittrice «maestra nell'intreccio»,<sup>34</sup> infatti, nei quattro volumi della saga di-



spiega un plot decisamente complesso e dalla lunga durata temporale, ma che si apre e si chiude con le stesse bambole: prima con la loro scomparsa e poi, sei decenni più tardi, con la loro misteriosa riapparizione.

In qualità di «oggetti liminali del plot»<sup>35</sup> le bambole sigillano l'andamento circolare della narrazione ferrantiana, e così assumono una funzione semantica precisa nel disegno in fieri delle sue protagoniste. Se per de Rogatis nel romanzo «la bambola è il simbolo di una ciclicità che accoglie in sé l'amica, la bambina e la madre»,<sup>36</sup> altrove Ferrante ha espresso in termini ancora più estesi l'ancestrale portato evocativo di quest'oggetto. Ne *La frantumaglia*, ben prima di pubblicare *l'Amica geniale*, l'autrice dichiara: «So poco della simbologia delle bambole, ma mi sono convinta che esse non sono solo la miniaturizzazione dell'essere figlie. Le bambole ci sintetizzano come donne, in tutti i ruoli che il patriarcato ci ha assegnato».<sup>37</sup>

Come in una rete di fatali coincidenze,<sup>38</sup> la centralità pluri-simbolica della bambola, non solo nella quadrilogia ma in tutta l'opera di Ferrante,<sup>39</sup> si pone in esplicita risonanza con gli archetipi fondativi della compagnia ravennate: quello dell'infanzia e quello del gioco, entrambi da intendersi come attenzione alla valenza metaforica delle fiabe, come recupero di uno sguardo infantile e di un agire ludico-creativo contrapposti al mondo degli adulti.

Per Lagani, allora, proprio le bambole Tina e Nu rappresentano il faro che getta luce su tutta la storia, la chiave di volta per entrare, in modo «mostrativo o rappresentativo»,<sup>40</sup> nel suo meccanismo narratologico. Da qui la scelta di incentrare il primo spettacolo del progetto, *Le due bambole*,<sup>41</sup> sull'episodio della loro perdita da parte di Elena e Lila, e del loro tentativo di recupero.

La microstoria che apre il ciclo dell'*Amica geniale* sigla il patto di amicizia tra le due protagoniste all'insegna della sfida reciproca: mentre giocano nel rione, prima Lila sottrae la bambola a Elena e la getta in uno scantinato buio, subito dopo Elena fa lo stesso con quella di Lila. Lo scantinato in questione è quello di Don Achille, l'orco del quartiere, e le due bambine soltanto alleandosi riescono a trovare il coraggio di andarle a cercare, e in seguito a reclamare.

Lagani e De Angelis non solo intercettano il valore emblematico di questo episodio, cioè l'innesco del «tempo magico»<sup>42</sup> dell'«amicizia geniale», ma soprattutto ne colgono il livello più «basico» e archetipo, legato alla discesa nell'oscurità spaventosa dello scantinato, in un luogo dell'orrido in cui prendono vita le paure dell'infanzia. Il «realismo misterioso del sottosuolo»<sup>43</sup> della narrazione ferrantiana si propaga e amplifica nella composizione drammatica di *Fanny & Alexander*, e coincide con l'allestimento di uno spazio-tempo astratto e metaforico, in cui le identità delle due amiche arrivano a «smarginarsi» in quelle delle bambole.

Non casualmente parliamo in termini di smarginatura, ma in preciso riferimento all'uso che Ferrante fa di questa parola all'interno della quadrilogia. Smarginatura, infatti, è parola-tecnica della scrittrice partenopea e sul piano formale e tematico presiede la saga dell'*Amica geniale*. Tale neologismo semantico (ottenuto tramite un allargamento e una specializzazione del significato tipografico del termine) indica un'esperienza traumatica di perdita del confine che definisce le forme, un momento percettivo epifanico in cui l'ordine intellettuale delle cose si scompone, si sfalda, si trasfigura. Pur sperimentata anche da Elena, la smarginatura è un'esperienza intimamente vissuta soprattutto da Lila, quasi che tutta la sua vita in fondo consista «in una difesa, attraverso forme fintamente stabili, contro lo sprofondare "in una realtà pasticciata, collacea"». <sup>44</sup> È durante la notte di Capodanno del 1958 che, in un contesto di festeggiamenti in terrazzo e fuochi d'artificio, la

giovane avverte per la prima volta «entità sconosciute che spezzavano il profilo del mondo e ne mostravano la natura spaventosa».<sup>45</sup> A ben guardare tale energia distruttivo-creativa, come ha notato opportunamente de Rogatis, plasma anche il rapporto tra le due protagoniste, vissuto come «una metamorfosi inarrestabile»<sup>46</sup> in cui sono continuamente «formate, sformate, riformate».<sup>47</sup>

La stessa tensione trasfigurante, la stessa «visionarietà magica e orrida»<sup>48</sup> della smarginatura descritta nel romanzo si ritrova nel racconto scenico di *Fanny & Alexander*, in cui il fantasmatico archetipo delle bambole sembra 'fuoriuscire' da un'instabilità metamorfica, da una 'smagliatura' dei propri confini corporei esperita da Elena e Lila.

Secondo una precisa intenzione drammaturgica lo spettacolo si divide in due sintagmi distinti. Nella prima parte Lagani e Menni, di bianco vestite, si stagliano con nettezza in un buio prospettico, come due corpi ipostatici, due figure bidimensionali. Situate in questa 'scatola nera' ricevono negli auricolari le parole del romanzo, lette e registrate dalle loro stesse voci, e una partitura di indicazioni gestuali, scandita in diretta da De Angelis.

La particolarità dell'eterodirezione, in questo caso, consiste nell'alternare nelle orecchie di ciascuna attrice la voce di Lagani-Elena con quella di Menni-Lila, determinando così una sorta di cross-feeding, di lento e intermittente scambio di identità che procede dalla mescolanza delle due voci. In tal modo la tecnica recitativa ricrea la 'divaricazione' della voce narrante di Elena, effetto della strategia «polifonica, duale»<sup>49</sup> della scrittura romanzesca, per cui la sua narrazione continuamente «si sdoppia in quella dell'amica».<sup>50</sup>

La focalizzazione mobile adottata da Ferrante, ovvero l'oscillazione dal punto di vista di Elena (voce narrante o meglio 'io scrivente') a quello di Lila (io raccontato dall'amica anche attraverso la lettura dei suoi scritti)<sup>51</sup> è resa scenicamente da questa calibratissima sintassi vocale, in cui le loro voci/identità si alternano, si incrociano, si sovrappongono, completano l'una quella dell'altra.

A complicare ulteriormente questo puzzle di vocalità si aggiunge l'ascolto negli ear monitor delle voci di due bambine che, in alcuni momenti, leggono i passi del romanzo: la loro impronta vocalica va ad alterare le voci delle attrici, portandole ad assumere una tonalità del tutto infantile. Lungi dal produrre un effetto di regressione ironico o parodico, le voci delle donne che improvvisamente si 'infantilizzano' squarciano il velo di polvere che ricopre i loro flashback, precipitando il tempo del racconto da adulte in quello magico-favoloso proprio dell'infanzia. Ma la prospettiva fiabesca dell'infanzia di Elena e Lila in realtà è quella di una favola nera, fatta di giochi pericolosi, di paure, di Don Achille immaginato come «ragno tra i ragni, topo tra i topi, una forma che assumeva tutte le forme»;<sup>52</sup> pertanto il registro emotivo dell'eterodirezione di Lagani e Menni procede teso, angosciato, alterato dalla perturbante «discrasia di un'infanzia-adulta oppure di due adulte-bambine».<sup>53</sup>

Contribuisce a quest'effetto da favola dark il ritmo martellante e ossessivo della partitura fisica. Mentre rievocano il trauma della perdita delle bambole, Elena e Lila non stanno mai ferme: graffiano l'aria con incessanti movimenti delle mani e dei piedi, flettono i corpi con ripetute movenze coreutiche, sospinte da incalzanti «cellule ritmiche ispirate alla tradizione della taranta e della tammurriata napoletana».<sup>54</sup>

L'ipercinesia di Lagani e Menni imposta da De Angelis nasce dalla volontà di rappresen-



*Fanny & Alexander*, Storia di un'amicizia, © Enrico Fedrigoli

tare il «morso della taranta», inteso come «morso dell'amicizia o legame simbiotico» che ha segnato per sempre le due protagoniste. 'Avvelenate' da un sentimento di amicizia «splendida e tenebrosa»,<sup>55</sup> tanto benefica quanto tossica, secondo De Angelis le due 'tarantolate' non possono che consumarsi nel «fuoco della danza, in un irrefrenabile desiderio di movimento».<sup>56</sup> La grammatica gestuale elaborata dal regista è ispirata «a coreografie geometriche e rigorosissime come quelle di Trisha Brown in *Accumulation*, [alla] sensualità dolce e violenta di Pina Busch in *Café Müller*, [alle] aguzze simmetrie e repentini cambi di registro di Anna Teresa De Keersmaker»,<sup>57</sup> e ricorda le movenze ripetitive degli automi, gli scatti anatomici dei fantocci meccanici.

Con un crescente contrappunto ritmico, le partiture verbale e fisica incarnate da Lagani e Menni alternano sincronia e sfasatura, riflesso e contrapposizione, fusione e divaricazione, generando una dialettica performativa di grande precisione ed efficacia espressiva. La bellezza di questo 'paso doble' eterodiretto sta tutta nel mettere in forma la complementarità asimmetrica delle 'amiche geniali', la loro incessante altalena tra simbiosi e alterità.

Il racconto della perdita delle bambole si conclude con il fallimento della loro ricerca: Elena e Lila scendono a guardare nell'antro dello scantinato, ma Tina e Nu sono sparite. Qui si chiude la prima parte dello spettacolo e, con una polarità attentamente bilanciata, quando inizia la seconda tutto appare capovolto. Dalla scena, vuota e buia, promana un'atmosfera cupa e minacciosa, un senso di smarrimento; le due protagoniste ora sono vestite di nero, hanno il volto pesantemente truccato e i loro movimenti, già in parte automatici, adesso riproducono la 'legnosità' tipica dei burattini. Da donne che parlano 'attraversate' dalle loro voci infantili, Elena e Lila si sono trasformate nelle bambole sprofondate nello scantinato, mentre sentiamo fuori campo le loro voices off che inutilmente le chiamano, le cercano.

Piombate sulle assi del palco, Tina e Nu prendono vita lentamente, con distillata fatica, ma pian piano acquistano fiato e iniziano a declinare frammenti delle filastrocche di Toti Scialoja, dei versi di Wislawa Szymborska, dei brani di Lyman Frank Baum. La drammaturgia del montaggio costruita da Lagani 'smargina' la trama di Ferrante con interpolazioni narrative nonsense e visionarie, che scrivono al di là della scrittura, che riattivano la portata pluri-simbolica dell'archetipo-bambola e lo fanno rinascere sotto mutate insegne.

Così Tina e Nu rappresentano una proiezione trasfigurata dell'io delle protagoniste, un alter ego spettrale e fantastico, che rinvia all'angoscia arcaica della caduta, dello strappo traumatico dalla realtà, del precipitare dal 'mondo di sopra' al 'mondo di sotto', nella 'caverna'<sup>58</sup> primitiva della storica subalternità femminile.

In tal modo l'invenzione immaginifica di Fanny & Alexander, quel gonfiarsi di una «bolla di mistero»<sup>59</sup> nella trama chiara della narrazione di partenza, nell'apparizione animistica delle bambole di Elena e Lila dà forma al «movimento di sprofondamento»<sup>60</sup> segnatamente femminile che attraversa da sempre l'opera di Ferrante:



Fanny & Alexander, *Storia di un'amicizia*, © Enrico Fedrigoli

La notte dei tempi si raccoglie ai bordi dell'aurora d'oggi e di domani. Il dolore ci sprofonda tra le antenate unicellulari, tra i borbottii rissosi o terrorizzati dentro le caverne, tra le divinità femminili ricacciate nel buio della terra, pur tenendoci ancorate – mettiamo – al computer su cui stiamo scrivendo. I sentimenti forti sono così: fanno saltare la cronologia.<sup>61</sup>

#### 4. Il nuovo cognome

Come tutte le personaggi dei libri di Ferrante, anche Elena e Lila cercano di emanciparsi dall'antica sottomissione delle donne imposta dalle logiche del potere e del controllo degli uomini. In fondo, sintetizza de Rogatis, «la storia della quadrilogia è la storia di due amiche che si alleano per passare il limite, per sconfinare dagli spazi reali e simbolici nei quali una millenaria subalternità femminile le ha rinchiuso».<sup>62</sup>

Questa tensione a emergere dal 'buio della terra', dal 'sottosuolo' della rimozione femminile operata dal dominio patriarcale, converge ed esplose in determinati momenti del racconto, in alcune scene culminanti che danno la spinta allo sviluppo narrativo. Tra queste spicca per intensità emotiva l'episodio della 'scancellatura' di Lila, su cui si concentra il secondo spettacolo della trilogia di Fanny & Alexander.

In questo atto, intitolato *Il nuovo cognome*, l'interpretazione eterodiretta di Lagani e Menni riprende le fila della relazione tra Elena e Lila a partire dalla loro giovinezza, quando quest'ultima, appena quindicenne, sposa senza amore il benestante Stefano per assicurarsi una vita di agiatezza economica. Ma il sogno dell'emancipazione sociale si ribalta subito nell'incubo della violenza domestica, degli abusi a cui Stefano la sottopone a partire dalla prima notte di nozze. Nel frattempo Elena consegue il diploma e fugge dal rione per studiare alla Normale di Pisa, dove si apre ad una vita diversa pur restando stretta al laccio sentimentale con Lila.

La dimensione simbiotica e privata dell'amicizia geniale qui si divarica, ed entra in relazione con il contesto storico di Napoli, del Sud, dell'Italia degli anni Sessanta e Settanta, per cui si impone un deciso mutamento di tono e di *medium* nel processo di trasposizione dal romanzo allo spettacolo. Lagani comprende bene che il racconto delle due soggettività femminili adesso si intreccia con quello della città partenopea, «terza, grande protagonista della storia. [...] presupposto e condizione della notevole dimensione corale e epica».<sup>63</sup>

Secondo una prospettiva affine a quella di Hannah Arendt e di Annie Ernaux,<sup>64</sup> la Storia per Ferrante è ciò che risulta dall'intreccio delle storie individuali, dall'immensa tessitura di biografie locali e situate, che insieme compongono i tratti sociali e di costume di un intero Paese. La funzione di sineddoco della vita di Elena e Lila,



Fanny & Alexander, *Storia di un'amicizia*, © Enrico Fedrigoli

delle vicende del ‘microcosmo-rione’ che si fa correlativo oggettivo dell’‘universo-Storia’, nello spettacolo di Lagani e De Angelis è espressa attraverso l’immagine video, che si aggiunge come nuovo strato intermediale all’architettura traspositiva del progetto.

La trama della performance è quindi scandita dalla proiezione di filmati di repertorio in bianco e nero, scelti e montati dalla regista Sara Fgaier e provenienti dall’Archivio Nazionale del Film di Famiglia. Il racconto personale e circoscritto delle protagoniste ferrantiane si alterna così ad una drammaturgia video dall’ampio respiro documentario, che illumina il palco con lo scintillio mobile di riprese in Super8, creando una tensione dinamica costante, un continuo cambio di ritmo. In questo video-montaggio «di ricordi individuali talmente emblematici [...] da divenire extra-temporali e assoluti»,<sup>65</sup> al centro quasi sempre c’è una coppia di amiche:



Fanny & Alexander, *Storia di un'amicizia*, © Enrico Fedrigoli

filmata in vacanza sulle spiagge partenopee, nei vicoli dei rioni napoletani, alle manifestazioni femministe per l’aborto. Il realismo poetico dell’immagine documentaria esalta l’astrazione simbolica della narrazione di Elena e Lila con un intenso effetto di verità, offrendo una testimonianza davvero emozionante della condizione delle donne nell’Italia del dopoguerra.

Il passaggio dalla performance di Lagani e Menni al cortometraggio di Fgaier è reso fluido da giochi di ombre e da contrasti di colori – quelli caldi e saturi degli sfondi delle attrici e il freddo bianco e nero delle sequenze video –, e da una partitura acustica che alterna sonorità ambientali registrate nei luoghi del romanzo (il rione Luzzatti, il rione Sanità, il Lungomare Caracciolo, la spiaggia Maronti a Ischia) a evocativi *leitmotiv* per voce sola (tratti da Manuel De Falla, da Šostakóvič, dalla tradizione catalana). L’immaginazione registica di De Angelis, pur con qualche ridondanza, elabora una composizione di effetti altamente suggestiva, riuscendo a trasmettere il *sense of place* della città di Napoli, e insieme a concentrare l’attenzione sugli snodi emozionali dell’opera ferrantiana.

Tra questi, come dicevamo, emerge la ‘scancellatura’ operata da Lila sul proprio ritratto fotografico in abito da sposa, che il marito vuole esporre nel negozio di scarpe dei camorristi Solara. Pur contraria la giovane acconsente, ma solo a condizione che possa intervenire a correggere e modificare la foto.

La scena in cui Lila, aiutata da Elena, trasforma progressivamente il ritratto fotografico realizzando la «propria autodistruzione in immagine»,<sup>66</sup> rappresenta un forte atto creativo di rivendicazione della sua libertà,<sup>67</sup> ed è trasposta da Fanny & Alexander con una sintassi scenica spiccatamente intermediale, con un *collage* di gesti, posture, tonalità vocali e segni iconici volto alla resa spettacolare del clima(x) narrativo. Sull’onda sonora di un



Fanny & Alexander, *Storia di un'amicizia*, © Enrico Fedrigoli



crescendo di percussioni e vocalizzi, le attrici incarnano le movenze e le voci di tutti i personaggi coinvolti nell'episodio «del corpo in immagine [...] crudelmente trinciato»;<sup>68</sup> passando dal tono imperativo di Stefano – «Poi però basta, Lina»<sup>69</sup> –, a quello strafottente di Michele Solara – «ti sei scancellata apposta [...], per far vedere come sta bene una coscia di femmina con queste scarpe»<sup>70</sup> –, a quello entusiasta di Elena – «A me pare bellissimo»<sup>71</sup> –, fino a quello ribelle e fiero di Lila – «o così o niente».<sup>72</sup> Significativamente, a questo palinsesto di vocalità e di gesti ispessiti, 'sottolineati', si accompagna la proiezione video di un caotico assemblaggio di ritratti fotografici femminili, anch'essi provenienti dagli archivi storici familiari. La sovrapposizione scomposta degli scatti in bianco e nero disegna sullo schermo un *découpage* di corpi mutilati, di frammenti anatomici 'congelati' nella stasi muta del clic. In tal modo si condensa in una sola cornice la semantica della decostruzione dell'immagine di Lila, traducendo la sua eversiva «riscrittura identitaria»<sup>73</sup> nella forma intersemiotica di uno schermo fotografico.

### 5. La bambina perduta

Il terzo tempo della storia drammaturgica di Fanny & Alexander si focalizza sull'asse tematico della scomparsa-perdita, che nell'estesa messa in racconto delle vite di Elena e Lila rappresenta il perno semantico principale. Con un perfetto gioco di simmetrie, infatti, alla sparizione 'primaria' delle bambole Tina e Nu corrisponde la scomparsa finale della figlia di Lila, che non casualmente si chiama anch'essa Tina come la bambola che apparteneva ad Elena.

La ricorsività simbolica dell'esperienza della perdita,<sup>74</sup> che per Ferrante costituisce «la tematica più crudamente posta dalle esistenze femminili»,<sup>75</sup> nella traduzione intermediale di Lagani e De Angelis coincide con la messa in quadro di un intenso «viaggio sonoro e percettivo»,<sup>76</sup> che spinge in avanti la vicenda biografica delle 'personagge geniali', fino all'apertura mostrativa di nuovi orizzonti di significato.

La narrazione eterodiretta di Lagani e Menni riprende dalla gravidanza parallela di Elena e Lila le quali, ormai adulte e con diverse e complesse situazioni sentimentali, si trovano incinte nello stesso momento. La semantica dell'affinità elettiva tra le due amiche, della simmetria speculare tra i loro destini, si acuisce nell'attesa simultanea di due bambine, che nello spettacolo prende la forma dell'*embodiment* della gravidanza, di due evidentissime pance finte indossate dalle attrici. Il *focus* performativo sul corpo semiotico<sup>77</sup> delle personagge, sul loro travestimento vistosamente sottolineato, conferisce una forte fisionomia espressiva al motivo della maternità, traducendolo in modo plastico e visivo attraverso un'immagine attoriale che si fa icona tematica.<sup>78</sup>

L'intenzionalità tutta mostrativa dei corpi gravidi di Elena e Lila è accentuata dalle scelte formali compiute da De Angelis, relative alla composizione visiva e sonora dell'ambiente in cui si svolge il 'romanzo scenico'. Nella prima parte dello spettacolo il regista reintroduce lo schermo del secondo capitolo, ma questa volta per mostrare proiezioni di ombre, effetti olografici, sagome sfumate, sdoppiate, ingigantite, immerse in abbaglianti sfondi *full color*. La volontà documentaria dei precedenti materiali video e fotografici qui lascia il posto all'istanza pienamente poetica delle campiture sfumate (che richiamano i cromatismi della *Color field painting*), dei giochi di luce cangianti, delle musiche che si fanno sempre più acute, stridenti, «tesissime alla maniera di Alfred Schnittke».<sup>79</sup>

Dalla combinazione mediale di De Angelis emerge una sensibilità rappresentativa delle retoriche amicali del romanzo, laddove le sproporzioni e gli sdoppiamenti tra corpi e ombre, così come l'incontro sinestetico tra colori e suoni, riflettono le tensioni ambivalenti che scorrono tra

Elena e Lila, la loro duplicità insieme solidale e rivaleggiante, paritaria e subalterna.

L'architettura creativa della scena svolge così un'efficace funzione adattiva delle tematiche narrative, fino ad arrivare al racconto della tragica sparizione della figlia di Lila, avvenuta durante una festa del rione. Qui lo schermo scompare, le musiche si trasformano in rumori ambientali grevi e angoscianti, le due protagoniste tornano l'una di fianco all'altra, in piena frontalità rispetto al pubblico. I loro 'corpi narranti' raggiungono l'apice del serrato gioco di specchi prodotto dalla recitazione eterodiretta: le parole fluiscono dalle due voci senza soluzione di continuità, la danza geometrica delle mani e dei piedi si fa rapida, a tratti tumultuosa, la dizione romanzesca muta in un vortice affannato di interrogazioni, che rimbalzano dall'una all'altra: «L'hai trovata, dov'è? Dov'è Tina? Dov'è?».<sup>80</sup>

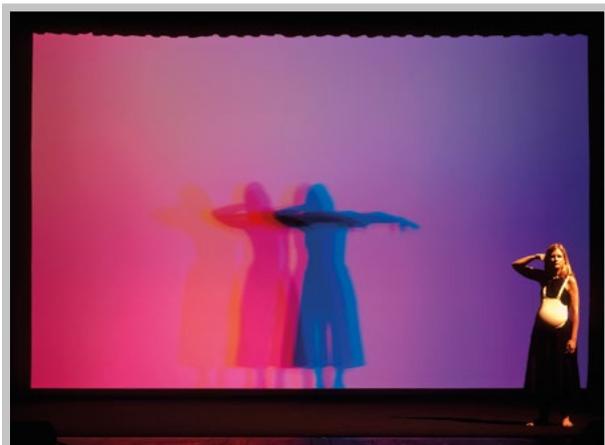
L'*escalation* drammatica del racconto di Ferrante imprime sui volti di Lagani e Menni espressioni dense di *pathos*, deformate dalla rabbia e dall'angoscia, plasticamente contratte in dolenti maschere teatrali. La disperata ricerca di Tina infine si spegne nell'impotenza della perdita, il palco diventa buio e la messa in voce del romanzo per bocca delle attrici giunge al termine. Poi un tenue bagliore promana dal sipario e tra le tende ondegianti riappaiono, emerse dalla nera voragine dello scantinato, le bambole Tina e Nu.

Vitalissime in sgargianti abiti rossi, le bambole acquistano una mobilità sconosciuta nel primo capitolo, e iniziano a danzare sulla scena con gesti larghi e ariosi volteggi, al ritmo di parole rimate e visionarie: «In fondo a un sentiero dove si sdrucciola per tutta la notte mi chiama una lucciola», «la pagina bianca denuncia l'assenza, se vuoi sapere altro ti tocca far senza», «l'amica di sempre perde sembianza», «chi resta, chi fugge, non cambia sostanza».<sup>81</sup> L'immaginifica drammaturgia di Lagani si spinge oltre i bordi della compagine romanzesca e la estende con una trama poetica di visioni narrative, da cui affiorano nuovi significati. Mentre nell'epilogo del ciclo ferrantiano le bambole perdute ritornano ad Elena nella vecchiaia, contenute dentro un pacchetto misteriosamente recapitato da Lila, l'*explicit* immaginale di Fanny & Alexander restituisce loro un corpo e una voce, cioè un'occasione per evadere dal chiuso del sottosuolo, forse per vivere nell'interregno della fantasia.

Certo, l'epifania conclusiva delle bambole di Lagani e Menni traduce scenicamente la circolarità simbolica dell'ordito ferrantiano, l'assioma fatale e doloroso che connette «la perdita infantile delle figlie finte alla perdita adulta delle figlie vere».<sup>82</sup> Ma la trasposizione scenica di Fanny & Alexander non contempla soltanto questo, quanto soprattutto una tensione, un'aper-



Fanny & Alexander, *Storia di un'amicizia*, © Enrico Fedrigoli



Fanny & Alexander, *Storia di un'amicizia*, © Enrico Fedrigoli

tura ermeneutica verso le istanze mitiche evocate da Ferrante. Dilatando quei «margini ampi [...] offerti alla fantasia del lettore»,<sup>83</sup> la ricomparsa giocosa e vitale di Tina e Nu conferma il dispositivo creativo del gruppo ravennate: «attingere al *mundus immaginalis*, accendere l'organo dell'Immaginazione Attiva, [...] da cui possono scaturire le epifanie».<sup>84</sup>

Come figure-archetipi, figure-specchio, le bambole catalizzano sul palco tutte le implicazioni tematiche del percorso esistenziale di Elena e Lila, divenendo così simboli concreti e liminali, insieme di cancellazione e sopravvivenza, sottomissione e riscatto. Nel contempo esse rappresentano un'invenzione scenica che supera il perimetro del romanzo, un corrispettivo fantastico delle 'amiche geniali' animato dal soffio vitale del teatro. Non più acquattate e mute nel buio dello scantinato, le bambine-bambole-amiche di Lagani e Menni aprono un varco di senso dentro la sua profondità archetipa. Da qui si sporgono con rinnovato slancio, per emergere da «certi fondali bassi»<sup>85</sup> lasciandosi indietro tutte le paure.

<sup>1</sup> E. FERRANTE, *La frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, Roma, edizioni e/o, 2016, p. 183.

<sup>2</sup> Ivi, p. 182.

<sup>3</sup> Ivi, p. 185.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Negli ultimi decenni il settore dei *media studies* ha compiuto molti sforzi per definire e categorizzare la nozione di intermedialità. Nell'ambito del dibattito teorico sulle varie forme di trasferimento fra un *medium* e un altro (ottimamente sintetizzato da Massimo Fusillo: 'Intermedialità', *Enciclopedia Treccani*, appendice 9, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 703-706, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/)> [accessed 10.03.2020]), sono state proposte numerose classificazioni delle diverse forme possibili di intermedialità. Tra queste ci pare importante richiamare la distinzione di Irina Rajewsky in tre categorie: la «media trasposition», in cui il prodotto di un *medium* viene trasformato in un altro, come nel caso dell'adattamento di Fanny & Alexander dell'*Amica geniale*; la «media combination», in cui *media* distinti e autonomi coesistono all'interno di un unico contesto mediale; la «intermedial references», ossia la citazione e il riferimento a un genere o a un *medium* all'interno di un altro genere o di un altro *medium* (I. RAJEWSKY, 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, 2005, Montréal, Université de Montréal, pp. 43-64, <[http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf)> [accessed 10.03.2020]).

<sup>6</sup> Il riferimento è al fondamentale concetto di *remediation* secondo cui ogni *medium* si appropria di altri *media*, delle loro tecniche e dei loro significati sociali, mettendosi in competizione con essi (cfr. J. D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 1999, trad. it. di B. Gennaro, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002).

<sup>7</sup> Usiamo l'aggettivo 'polimorfico' in specifico riferimento alla prospettiva introdotta da Massimo Fusillo, per cui polimorfismo e intermedialità marcano distintamente il nostro immaginario, che «è sempre stato e sempre sarà politeista, perché prodotto dall'intersezione di miti, racconti, e temi poliedrici» (M. FUSILLO, *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Pellegrini, 2018, p. 8). Sulle diramazioni trans e intermediali degli immaginari contemporanei si vedano anche gli illuminati e rigorosi studi di S. RIMINI, *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, e di M. RIZZARELLI, *Amore e guerra. Percorsi intermediali fra letteratura e cinema*, Lentini (SR), Duetredue, 2019.

<sup>8</sup> T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, edizioni e/o, 2018, p. 13. Il riferimento, ovviamente, è al dibattutissimo anonimato della scrittrice partenopea.

<sup>9</sup> Pubblicati dall'editore romano e/o, i quattro volumi della saga sono *L'amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013), *Storia della bambina perduta* (2014).

<sup>10</sup> Ci riferiamo alle tante linee espressive della ricerca artistica di Fanny & Alexander, da sempre aperta a formati diversi: spettacoli teatrali e musicali, produzioni video e radiofoniche, installazioni, mostre fotografiche.

- <sup>11</sup>Sull'ampia questione del rapporto fra teatro e letteratura si veda almeno: C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984; F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena della coscienza*, Roma, Officina Edizioni, 2010; M. ARIANI, G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001; F. PIVA (a cura di), *Il romanzo a teatro*, Fasano, Schena editore, 2005; A. ACANFORA, 'Teatro e romanzo nella produzione letteraria contemporanea', *Misure critiche*, 1, 2010, pp. 7-20.
- <sup>12</sup>T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante e il potere dello storytelling nell'età della globalizzazione*, < [https://www.academia.edu/41166281/Elena\\_Ferrante\\_e\\_il\\_potere\\_dello\\_storytelling\\_nell\\_et%C3%A0\\_della\\_globalizzazione\\_Conclusion\\_Elena\\_Ferrante\\_and\\_the\\_Power\\_of\\_Storytelling\\_in\\_the\\_Age\\_of\\_Globalization\\_in\\_Elena\\_Ferrante\\_s\\_Key\\_Words\\_translated\\_by\\_Will\\_Schutt\\_Europa\\_Editions\\_New\\_York\\_2019\\_pp.\\_276-291](https://www.academia.edu/41166281/Elena_Ferrante_e_il_potere_dello_storytelling_nell_et%C3%A0_della_globalizzazione_Conclusion_Elena_Ferrante_and_the_Power_of_Storytelling_in_the_Age_of_Globalization_in_Elena_Ferrante_s_Key_Words_translated_by_Will_Schutt_Europa_Editions_New_York_2019_pp._276-291) > [accessed 10.03.2020].
- <sup>13</sup>*Ibidem*.
- <sup>14</sup>Il riferimento è al documentario *Ferrante Fever* scritto da Laura Buffoni e Giacomo Zurzi e da quest'ultimo diretto nel 2017. Il docu-film si addentra nei luoghi e nei temi cari alla scrittrice, e attraverso una selezione di testimoni autorevoli prova a comprendere le ragioni del suo straordinario successo editoriale. L'espressione *Ferrante Fever*, in realtà, nasce già nel 2015 nella libreria McNally Jackson Books di New York, e gioca con la popolare *Saturday Night Fever* alludendo ad un'analogia dipendenza collettiva e contagiosa scatenata dalla quadrilogia.
- <sup>15</sup>Introdotta dallo studioso americano Henry Jenkins col suo *Convergence Culture* (New York, New York University, 2006, trad. it., *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007) la transmedialità indica la tendenza dei media (vecchi e nuovi) a oltrepassare i propri confini, per cui le narrazioni sconfinano, evolvono e proseguono in forme e generi differenti dal medium originario. Un ottimo studio sulla narratologia transmediale, che analizza il fenomeno sia dal punto di vista delle affinità tra media, sia da quello delle specificità e differenze medialità è quello di I. RAJEWSKY, 'Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate', in F. AGAMENNONI, M. RIMA, S. TANI (a cura di), 'Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità', *Between*, VIII, 16, 2018.
- <sup>16</sup>Cfr. V. CASTAGNA, 'L'amica geniale in Inghilterra: il caso dell'adattamento radio di Timberlake Wertenbaker', in D. PERRONE, D. LA MONACA (a cura di), *Incontro con Elena Ferrante*, Palermo, Palermo University Press, 2019, pp. 115-129.
- <sup>17</sup>La coproduzione internazionale è di RAI, HBO, Wildside, Fandango e Tim Vision. La messa in onda nel 2018 si riferisce ai primi otto episodi della serie, adattamento del primo romanzo della saga. A novembre 2019 sono terminate le riprese della seconda stagione tratta dal secondo volume, la cui trasmissione italiana su Rai è avvenuta tra febbraio e marzo 2020.
- <sup>18</sup>WU MING I, *Premessa alla versione 2.0 di New Italian Epic*, <[https://www.wumingfoundation.com/italiano/WMI\\_saggio\\_sul\\_new\\_italian\\_epic.pdf](https://www.wumingfoundation.com/italiano/WMI_saggio_sul_new_italian_epic.pdf)> [accessed 10.03.2020].
- <sup>19</sup>Introdotta dalla critica letteraria femminista, la categoria della 'personaggia' indica quelle immagini di donne «che escono dalle convenzioni e producono [...] degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata» (N. SETTI, 'Personaggia, personage', *Altre modernità*, 12, novembre 2014, pp. 204-213: 205); per approfondire questa feconda categoria critica si veda R. MAZZANTI, S. NEONATO, B. SARASINI, *L'invenzione delle personagge*, Guidonia Montecelio (Roma), Jacobelli, 2016.
- <sup>20</sup>T. DE ROGATIS, 'Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'*Amica geniale*', *Allegoria*, XXVIII, 73, 2016, pp. 123-131: 123.
- <sup>21</sup>A. CAVARERO in I. PINTO, 'Intervista ad Adriana Cavarero\*. Filosofia della Narrazione e scrittura del sé: primi appunti sulla scrittura di Elena Ferrante', *Testo e senso*, 17, 2016, p. 3, <<http://testoesenso.it/article/view/414>>.
- <sup>22</sup>*Ivi*, p. 4.
- <sup>23</sup>Sul valore e le specificità della scrittura di Ferrante si veda in particolare: L. BENEDETTI, 'Il linguaggio dell'amicizia e della città: *L'amica geniale* di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento', *Quaderni di italianistica*, XXXIII, 2, 2012, pp. 171-187; M. SACCO, 'Elena Ferrante. Come scrive', *Il Pickwick*, 11 aprile 2016, <<http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/2599-leggere-elena-ferrante-come-scrive>> [accessed 10.03.2020]; T. DE ROGATIS, 'Una scrittura plastica', in EAD., *Elena Ferrante*, pp. 32-36.
- <sup>24</sup>C. LAGANI, *Storia di un'amicizia. Rileggere l'Amica geniale in teatro*, testo inedito, si ringrazia la compagnia per averlo gentilmente fornito. Da qui anche le cinque citazioni successive.
- <sup>25</sup>F. MENNI, *Fiorenza Menni parla di "Da parte loro nessuna domanda imbarazzante"*, <<https://www.youtube.com/watch?v=X4artTQAQBY>> [accessed 10.03.2020].
- <sup>26</sup>C. LAGANI, *Storia di un'amicizia*.
- <sup>27</sup>C. LAGANI in V. VALENTINI, 'Variabilità infinita dei testi, delle voci, delle letture. Valentina Valentini in dialogo con Chiara Lagani', *Sciami | ricerche*, 5, aprile 2019, <<https://webzine.sciami.com/variabilita-infinita-dei-testi-delle-voci-delle-letture/>> [accessed 10.03.2020].

<sup>28</sup>C. LAGANI, *Storia di un'amicizia*.

<sup>29</sup>*Ibidem*.

<sup>30</sup>Cfr. C. LAGANI in M. PASCARELLA, 'Una Maria De Filippi da incubo. Conversazione con Chiara Lagani', *Gagarin magazine*, 13 giugno 2013, <<https://www.gagarin-magazine.it/2013/06/teatro/una-maria-de-filippi-da-incubo-conversazione-con-chiara-lagani/>> [accessed 10.03.2020].

<sup>31</sup>La casa editrice e/o ha autorizzato Fanny & Alexander a lavorare sul testo solo in forma di lettura scenica.

<sup>32</sup>C. LAGANI in S. PERRUCCIO, 'Due amiche portano Ferrante in scena', *Legendaria*, 129, maggio 2018, p. 56.

<sup>33</sup>C. LAGANI in E. BERTI, 'In scena con Elena Ferrante le bambole di Lenù e Lila un viaggio in bianco e nero', *la Repubblica.it*, 19 gennaio 2019, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2019/01/19/in-scena-con-elena-ferrante-le-bambole-di-lenu-e-neroFirenze18.html>> [accessed 10.03.2020].

<sup>34</sup>T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante*, p. 28.

<sup>35</sup>T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante e il potere dello storytelling nell'età della globalizzazione*.

<sup>36</sup>T. DE ROGATIS, 'Metamorfosi del tempo', p. 124.

<sup>37</sup>E. FERRANTE, *La frantumaglia*, p. 207.

<sup>38</sup>Cfr. con la dichiarazione di Lagani: «“Coincidenza” è, per me, parola tecnica di un particolare procedimento, un ordigno retorico attraverso cui la drammaturgia di uno spettacolo si sviluppa» (C. LAGANI, *Storia di un'amicizia*).

<sup>39</sup>Tra le opere di Ferrante si vedano in particolare il romanzo *La figlia oscura* (edizioni e/o, 2006) e il racconto per bambini *La spiaggia di notte* (edizioni e/o, 2007), nei quali sono presenti delle bambole con un'analoga funzione di *Leitmotiv* della narrazione. Per un approfondimento su questo tema cfr. S. MILKOVA, 'Mothers, Daughters, Dolls: on Disgust in Elena Ferrante's «La figlia oscura»', *Italian Culture*, XXXI, 2, 2013, pp. 91-109.

<sup>40</sup>Ci riferiamo alla teoria degli adattamenti proposta da Linda Hutcheon, secondo cui in base al contesto di produzione e ricezione i *media* si dividono in narrativi (come la letteratura), mostrativi o rappresentativi (come il teatro e il cinema) e interattivi (come i videogames): cfr. L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, 2006, trad. it. di G. V. Distefano, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2001, pp. 66 e ss.

<sup>41</sup>Concepito inizialmente come lavoro autonomo con il titolo *Da parte loro nessuna domanda imbarazzante* (verso tratto da una poesia di Wislawa Szymborska), lo spettacolo è stato poi rieditato con il titolo *Le due bambole* e ricontestualizzato come primo atto del progetto *Storia di un'amicizia*.

<sup>42</sup>T. DE ROGATIS, 'Metamorfosi del tempo', p. 124.

<sup>43</sup>T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante e il potere dello storytelling nell'età della globalizzazione*.

<sup>44</sup>M. FUSILLO, 'Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante', *Allegoria*, XXVIII, 73, 2016, pp. 148-153: 152.

<sup>45</sup>E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Roma, edizioni e/o, 2011, p. 87.

<sup>46</sup>T. DE ROGATIS, 'Metamorfosi del tempo', p. 135.

<sup>47</sup>E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, Roma, edizioni e/o, 2011, p. 454.

<sup>48</sup>M. FUSILLO, 'Sulla smarginatura', p. 151.

<sup>49</sup>*Ivi*, p. 129.

<sup>50</sup>*Ibidem*.

<sup>51</sup>Va detto che nel romanzo di Ferrante spesso c'è un rapporto diretto tra scrittura e voce. Ricordando una lettera dell'amica, Elena racconta: «mi colpì che la scrittura conteneva la voce di Lila. [...] Lila sapeva parlare attraverso la scrittura; [...] non si sentiva l'artificio della parola scritta. Leggevo e intanto vedevo, sentivo lei. La voce incastonata nella scrittura mi travolse» (E. FERRANTE, *L'amica geniale*, p. 222).

<sup>52</sup>*Ivi*, p. 27.

<sup>53</sup>C. LAGANI intervistata da R. RICORDA, <<https://www.youtube.com/watch?v=VpzOy3zLBqs>> [accessed 10.03.2020].

<sup>54</sup>L. DE ANGELIS, *Storia di un'amicizia. Note di regia*, testo inedito, si ringrazia la compagnia per averlo gentilmente fornito. Da qui anche le due citazioni successive.

<sup>55</sup>E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, Roma, edizioni e/o, 2014, p. 429.

<sup>56</sup>L. DE ANGELIS, *Storia di un'amicizia. Note di regia*. Le considerazioni di De Angelis sulla qualità venefica del legame simbiotico tra Elena e Lila trovano un riscontro nella critica di de Rogatis, la quale scrive che: «Nel registro melodrammatico delle passioni, tipico della quadrilogia, l'ingerimento velenoso rinvia alla relazione patologica, all'intossicamento dell'anima» (T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante*, p. 84).

<sup>57</sup>L. DE ANGELIS, *Storia di un'amicizia*.

<sup>58</sup>La caverna costituisce un tema simbolico ricorrente nell'opera ferrantiana. Su questo si veda T. DE ROGATIS, 'La caverna della madre', in EAD., *Elena Ferrante*, pp. 91-96.

<sup>59</sup>C. LAGANI, *Storia di un'amicizia*.



- <sup>60</sup>T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante e il potere dello storytelling nell'età della globalizzazione*.
- <sup>61</sup>E. FERRANTE, *La frantumaglia*, p. 102.
- <sup>62</sup>T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante*, p. 209.
- <sup>63</sup>C. LAGANI, *Storia di un'amicizia*.
- <sup>64</sup>Cfr. A. ERNAUX, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, trad. it. di L. Flabbi, *Gli anni*, Roma, L'orma editore, 2015; H. ARENDT, *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1989.
- <sup>65</sup>C. LAGANI, *Storia di un'amicizia*.
- <sup>66</sup>E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, p. 122.
- <sup>67</sup>Per un'acuta riflessione su questo aspetto si rinvia a M. RIZZARELLI, 'Epifanie e sparizioni di uno sguardo de-genere. Soggettività fotografiche in Ernaux, Ferrante e Schwarzenbach', *Arabeschi*, 11, gennaio-giugno 2018, pp. 46-56, <<http://www.arabeschi.it/epifanie-e-sparizioni-di-uno-sguardo-de-genere-soggettivit--fotografiche-in-ernaux-ferrante-schwarzenbach/>> [accessed 10.03.2020].
- <sup>68</sup>E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, p. 119.
- <sup>69</sup>Ivi, p. 117.
- <sup>70</sup>Ivi, p. 120.
- <sup>71</sup>Ivi, p. 119.
- <sup>72</sup>Ivi, p. 120.
- <sup>73</sup>M. RIZZARELLI, 'Epifanie e sparizioni di uno sguardo de-genere', p. 48.
- <sup>74</sup>La stessa Ferrante ha sintetizzato la quadrilogia come il racconto di «un'amicizia che comincia col gioco perfido delle bambole e si esaurisce con la perdita di una figlia» (E. FERRANTE, *La frantumaglia*, p. 270).
- <sup>75</sup>Ivi, p. 72.
- <sup>76</sup>L. DE ANGELIS, *Storia di un'amicizia*.
- <sup>77</sup>Sul processo di incarnazione, cioè di *embodiment*, inteso come produzione performativa di identità, e sulla connessa distinzione tra corpo fenomenico e corpo semiotico dell'attore si rinvia a E. FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, ed. italiana a cura di T. GUSMAN, Roma, Carocci, 2014, pp. 135-189.
- <sup>78</sup>Sulla funzione iconica dell'immagine dell'attore si veda L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- <sup>79</sup>L. DE ANGELIS, *Storia di un'amicizia*.
- <sup>80</sup>Testo tratto dalla banda sonora dello spettacolo.
- <sup>81</sup>Testi tratti dalla banda sonora dello spettacolo.
- <sup>82</sup>E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, p. 444.
- <sup>83</sup>E. FERRANTE, *La frantumaglia*, pp. 291-292.
- <sup>84</sup>FANNY & ALEXANDER, *0/Z. Atlante di un viaggio teatrale*, Milano, Ubulibri, 2010, p. 8.
- <sup>85</sup>E. FERRANTE, *La frantumaglia*, p. 59.



EKPHRASIS



ANGELA ALBANESE

*Abicì delle guerre:  
fototesti e riscritture tra Brecht e Broomberg-Chanarin*

In recent years, artist/photographers Adam Broomberg and Oliver Chanarin have collaborated on an ongoing interaction with Berthold Brecht's photo-textual work *War Primer*, which was released after long gestation in 1955. In 2011 Broomberg and Chanarin published *War Primer 2*, a veritable squaring of Brecht's montage of photography and poetic epigrams, in which they replaced Brecht's images of World War II with photographs of the Bush administration's "war on terror". The result is a syncretic work in which the photos selected by Broomberg and Chanarin, placed between and *within* Brecht's, produce a chorus of voices distinguishable one from another only at the risk of sacrificing a sense of the whole. *War Primer 2* thus pushes the concept of authorship to the breaking point: the relation between word and image is never direct or purely illustrative, but always oblique and "in tension". This contribution concentrates on the still largely unexamined question of *form* in the Broomberg-Chanarin photo-text in its structural and poetic relation to Brecht's, with particular attention to the *truth effect* that the photographs used by the two artists trigger in the individual and collective memory of reader/observers.

*Photographs are the most capricious objects – way less faithful than words. They can't be trusted.*

Adam Broomberg, Oliver Chanarin

*The real question to ask when confronted with these kinds of image-text relations is not «what is the difference (or similarity) between the words and the images?» but «what difference do the differences (and similarity) make?» That is, why does it matter how words and images are juxtaposed, blended, or separated?*

William J.T. Mitchell

Racconta Milan Kundera, all'inizio del suo *Libro del riso e dell'oblio*, che su un balcone di un palazzo nella piazza della Città Vecchia di Praga ha inizio la storia della Cecoslovacchia comunista. Da lì nel febbraio del 1948 Klement Gottwald, affiancato fra gli altri dal compagno Vladimir Clementis, tiene il suo discorso ufficiale di presa del potere in una piazza gremita di gente. Fa freddo quel giorno, e il premuroso amico cede a Gottwald il suo berretto di pelliccia. Ed è così, con accanto Clementis e il suo colbacco in testa, che Gottwald è immortalato nelle fotografie ufficiali di quello storico discorso. Qualche anno dopo Clementis, accusato di tradimento, è giustiziato. Cancellato dalla storia, è cancellato definitivamente anche da quella storica fotografia, dove Gottwald da lì in avanti comparirà sì da solo, ma con il colbacco di Clementis ancora sul capo, a svelare platealmente l'inganno.

L'idea che le fotografie, come quella storica scattata a Gottwald e Clementis, possano mentire non è certo nuova e solo rinvigorita dalle nuove e potenti tecnologie digitali che hanno definitivamente messo in crisi l'eventuale, residuo «carisma di verità»<sup>1</sup> delle immagini fotografiche. Uno scetticismo di fondo nei confronti del valore documentale delle fotografie ha alimentato, tra gli altri, il pensiero di Bertolt Brecht, come anche i più recenti lavori dei due artisti e fotografi britannici Adam Broomberg e Oliver Chanarin<sup>2</sup> che, complici della stessa diffidenza di Brecht, proprio nel suo pensiero e nella sua opera



fototestuale hanno trovato un modello di ispirazione e di confronto dialettico. Del 2011 è la pubblicazione del fototesto *War Primer 2* che qui approfondiamo, *remake* del brechtiano *Abicì della guerra* (*Kriegsfibel*, 1955) che Broomberg e Chanarin hanno composto sovrapponendo alle originarie immagini della seconda guerra mondiale, scelte e ritagliate da Brecht dai giornali e riviste illustrate dell'epoca, una selezione di fotografie che raccontano momenti della guerra al terrore inaugurata dall'amministrazione Bush dopo gli attacchi terroristici dell'11 settembre 2001. L'opera, come vedremo, non si presenta come semplice copia aggiornata all'oggi dell'originale brechtiano, ma come sua ricreazione e imitazione creativa, intendendo la differenza fra copia e imitazione nel modo in cui, tra gli altri, l'ha intesa Samuel Taylor Coleridge quando scriveva all'amico e attore Charles Matthews che «una *imitazione* differisce da una copia in questo, che essa di necessità implica e domanda *differenza* – mentre una copia punta all'*identità* come una pesca di marmo su una mensola del caminetto, che tu sollevi ingannato e metti giù con un leggero [*pettish*] disgusto [...]».<sup>3</sup>

Ma anche il singolarissimo progetto *Holy Bible*, a cui, per ragioni di spazio, qui si può solo accennare, pubblicato da Broomberg e Chanarin come fototesto nel 2013 (London, Mack) e poi diventato una mostra con il titolo di “Divine Violence”,<sup>4</sup> prende di fatto le mosse da Brecht, e trova ispirazione non in una sua opera, ma nella sua copia personale della Bibbia nella versione ufficiale di re Giacomo conservata al Bertolt Brecht Archive di Berlino, che risulta densa di sottolineature, appunti, note a margine e ritagli fotografici – come quello di una macchina da corsa incollato sulla copertina – e che i due artisti hanno consultato nell'archivio berlinese già durante la realizzazione di *War Primer 2*.<sup>5</sup> L'incontro, accidentale e fortunato, con la Bibbia personale di Brecht diventa di fatto il presupposto metodologico che ispira la loro *Holy Bible*, testo due volte doppio, per la sua stessa struttura di fototesto e per la sua diversa realizzazione e destinazione, in forma di libro e di mostra fotografica. E l'esito, anche qui, è non una mera copia ma un'imitazione inquieta della Bibbia di re Giacomo, su cui Broomberg e Chanarin intervengono sottolineando in rosso frasi o parole-chiave, che assumono funzione di didascalie, e sovrapponendo al testo sacro, alla maniera di Brecht, più di 500 fotografie, non scattate da loro ma setacciate accuratamente da quell'indisciplinata, non-ufficiale e immensa collezione di foto d'autore, amatoriali o anonime sul tema del conflitto che è l'Archive of Modern Conflict di Londra. Chiude questa singolare foto-Bibbia un epilogo testuale dal titolo *Divine Violence*, breve estratto dal libro *Two Essays on God and Disaster* del filosofo israeliano Adi Ophir, che costituisce la mappa concettuale, filosofica e politica dell'intero progetto.

«Ciò che rende la situazione così complicata è il fatto che una semplice 'riproduzione della realtà concreta' attualmente è men che mai suscettibile di dire qualcosa di concreto sulla realtà. Da una fotografia delle officine Krupp o dell'AEG non si ricava quasi nulla sul conto di queste istituzioni [...]».<sup>6</sup> Così scriveva Brecht nelle ben note pagine del *Processo dell'Opera da tre soldi*, esprimendo senza mezzi termini uno scetticismo nei confronti della fotografia che si trova confermato in altri suoi scritti, anche d'occasione, come quello breve e caustico letto in occasione delle celebrazioni per il decimo anniversario della rivista «A-I-Z»:

L'immenso sviluppo dei reportage fotografici non ha rappresentato un gran guadagno per far luce sulla Verità relativa ai rapporti di forza nel mondo contemporaneo: la fotografia, nelle mani della borghesia, è diventata un'arma potente contro la verità. L'enorme cumulo di immagini che viene giornalmente vomitato dalla carta stampata e che parrebbe avere l'aspetto della verità, è in realtà soltanto al servizio di una



volontà di oscurare i dati di fatto. La macchina fotografica è perfettamente in grado di ingannare, né più né meno di quanto sia in grado di fare la macchina da scrivere.<sup>7</sup>

Di tale sfiducia di fondo è indizio chiaro, e anzi documento programmatico, proprio la breve prefazione alla *Kriegsfibel*, che nella prima edizione del 1955, a guerra già finita, Brecht affida a Ruth Berlau, curatrice editoriale del progetto, oltre che sua amica e fidata collaboratrice.

[...] Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini. Poiché, per chi non vi è abituato, leggere un'immagine è difficile quanto leggere dei geroglifici. La grande ignoranza sui nessi sociali, che il capitalismo accuratamente e brutalmente conserva, trasforma le migliaia di fotografie dei giornali illustrati in vere e proprie iscrizioni geroglifiche, indecifrabili per il lettore sprovveduto.<sup>8</sup>

Le fotografie non solo non riproducono mimeticamente la realtà, ma anzi possono essere impiegate come arma contro la verità, offrendone una visione distorta, manipolata. Proprio come avviene per i geroglifici, «indecifrabili per il lettore sprovveduto», è dunque necessaria un'educazione alla lettura delle immagini, per imparare a decodificarle con occhio non ingenuo.<sup>9</sup> E questo vuole essere l'intento pedagogico, oltre che politico, dell'*Abici della guerra*, racconto critico, per immagini e testi, non tanto della guerra quanto delle sue rappresentazioni. Un intento che motiva intimamente anche il sorvegliatissimo impianto formale dell'opera, costruita com'è attraverso il montaggio di fotografie di guerra selezionate da Brecht da periodici illustrati (la rivista «Life» soprattutto), di didascalie, anch'esse ritagli di giornali, e di epigrammi in rima posti sotto ciascuna fotografia, un vero e proprio commento lirico all'immagine «quasi venuto da un altro mondo o da un altro tempo».<sup>10</sup>

È durante il lungo esilio («l'epoca-del-frattempo»)<sup>11</sup> che terrà Brecht lontano da Berlino per quindici anni– da quel febbraio 1933 in cui lascia la città dopo l'incendio del Reichstag fino al 1948– che arrivano a maturazione i suoi capolavori fototestuali: il primo è il *Diario di lavoro* che tiene dal 1938 fino al 1955, non soltanto un documento autobiografico,<sup>12</sup> ma un enorme serbatoio di fotografie di varia natura, da quelle di scena a quelle personali e familiari a quelle provenienti dai giornali, assemblate in abile montaggio con testi altrettanto vari, sulla guerra, sul teatro, sulla letteratura o impressioni ricavate da incontri; il secondo è appunto *l'Abici della guerra*, «escrescenza iconografica»<sup>13</sup> e coronamento poetico, formale e tematico del *Diario*.<sup>14</sup>

Nell'*Abici* il montaggio dei materiali fotografici eterogenei e delle relative didascalie, sottratti al loro contesto di origine, smontati e rimontati in un diverso contesto attraverso l'associazione di ogni fotografia con una quartina in versi, conferisce a quelle immagini un nuovo ordine di senso, ed è il modo di Brecht per sottrarle alla percezione stereotipata, per insegnare ad aguzzare lo sguardo, a 'prendere posizione'.<sup>15</sup> Gli epigrammi lirici non spiegano o chiariscono le fotografie, piuttosto le complicano, mettendone in crisi il principio di verità, consentendo al lettore/osservatore l'esercizio del dubbio; la stessa disposizione sulla pagina delle parole e delle immagini in un ordine sorvegliatissimo – sullo sfondo nero delle pagine di destra le fotografie e le quartine brechtiane, sullo sfondo bianco delle pagine di sinistra il numero del fotoepigramma, i titoli e/o le didascalie – e dunque la forma stessa dell'*Abici* è indicatrice dell'intenzione politica di Brecht di innescare un livello diverso di leggibilità<sup>16</sup> delle immagini, di metterne in discussione la valenza referenziale. La ridisposizione delle cose, quale è l'atto di montaggio operato da Brecht, «complica la nostra apprensione della storia»<sup>17</sup> e può produrre effetti di verità più



profondi di quelli generati da una visione assuefatta. Montaggio, scrive Didi-Huberman, «non significa “assimilazione” indistinta, “fusione” o “distruzione” degli elementi che lo costituiscono. [...] Significa semmai dare a intendere qualcosa di diverso, mostrando *la differenza e il legame* di questa immagine con ciò che la circonda per l'occasione. [...] Dove sta il legame costruito dal montaggio? Sta innanzitutto nella sua *forma*». <sup>18</sup> Ed è per questo che, oltre ai diversi studi incentrati più sulle questioni tematiche e sullo spessore politico dei fotoepigrammi brechtiani, altrettanto preziosi risultano quelli sulla forma dell'*Abi-ci*, sulla sua tipologia in quanto fototesto, sui modi di dialogo, o di collaborazione, o di 'scontro', o di 'resistenza', che si attivano fra i due media, <sup>19</sup> tutti efficaci vettori di senso e terreno fertile per provare qui ad approfondire anche la forma, ancora poco indagata, di *War Primer 2* di Broomberg e Chanarin, oltre che la sua relazione strutturale e poetica con l'opera di Brecht.

Della diffidenza brechtiana nei confronti dell'attendibilità delle fotografie si è già detto, anticipandone l'influenza esercitata sulla poetica dei due artisti londinesi. Una tappa decisiva in questa loro poetica del sospetto è rappresentata dal progetto *The Day Nobody Died* (2008), esito dell'esperienza di Broomberg e Chanarin in qualità di fotogiornalisti, o meglio di pseudo fotogiornalisti, dell'esercito britannico durante la campagna militare condotta nel 2008 nella provincia di Helmand, in Afghanistan. <sup>20</sup> Nel giugno del 2008, spacciandosi per fotogiornalisti, i due artisti chiedono e ottengono di essere arruolati come fotoreporter ufficiali dell'esercito britannico in Afghanistan, con l'incarico di raccontare il conflitto e il preventivo obbligo contrattuale di rispettare esplicite restrizioni imposte dal Ministero della Difesa britannico, fra cui il divieto di fotografare i corpi delle vittime o gli effetti immediati degli attacchi sulle costruzioni civili:

Being embedded is itself a contradictory experience. The army is responsible for your safety yet with each day they are transporting you closer and closer to the field of danger. They offer unprecedented access to the war, but in return they have unprecedented access to you. [...] Throughout the embed there is an agreement about what can and what cannot be represented. Injured soldiers, dead soldiers, the morgue, the results of enemy fire... the list goes on. The word *collusion* rather than journalism may better describe this kind of reporting. <sup>21</sup>

In un tale sistema restrittivo di preventiva e intransigente messa in crisi della funzione di documentazione delle immagini fotografiche a favore di un racconto igienizzato della guerra, la decisione eversiva di Broomberg e Chanarin è stata quella di non scattare alcuna fotografia, ma di portare con sé, al posto della macchina fotografica, un rotolo di pellicola lungo 50 metri contenuto in una scatola di cartone. Il rotolo sarebbe stato regolarmente srotolato ed esposto ai raggi del sole ad ogni singola occasione degna di nota sotto il profilo mediatico, per poi essere riavvolto e riposto in quella stessa scatola che i militari, durante l'intera permanenza dei due artisti in Afghanistan, hanno diligentemente trasportato da una base militare all'altra, complici inconsapevoli di un atto anche performativamente eversivo. <sup>22</sup>

Il risultato restituito dalla pellicola esposta al sole è provocatoriamente non figurativo, perché non racconta nulla e nulla mostra se non uno scorrere sfocato di colori. È deliberatamente compromesso qualsiasi metro di giudizio usato di norma per determinare il valore e la qualità delle immagini fotogiornalistiche di guerra – dalla vicinanza del fotoreporter al pericolo, al valore della fotografia come prova e così via – e ciò che resta è l'interrogativo, politico ed etico, su cosa ci si aspetta realmente di vedere, e su quanto



siamo abituati a vedere. «Our role as author – commentano i due artisti tornando sull'esperienza in Afghanistan – is almost entirely removed from the process. The composition of these images is accidental: created by the temperature of light on that day, at that moment, in that place. As abstract, non-figurative images, they are useless as evidence».<sup>23</sup>

Proprio a partire *The Day Nobody Died*, punto di svolta nella riflessione poetica di Broomborg e Chanarin, almeno un paio di concetti-chiave iniziano a consolidarsi e diventare oggetto costante di elaborazione: il primo ha appunto a che fare con una attenzione crescente all'«ecosistema»<sup>24</sup> in cui si genera l'immagine fotografica più che alla fotografia in sé, ai modi e agli effetti della sua produzione, diffusione, ricezione, all'etica e al potere del medium fotografico nei suoi rapporti con il potere. «We are not War Poets, or even War Photographers – chiariscono quasi a liberarsi definitivamente dall'etichetta che pure è stata loro assegnata –<sup>25</sup> Our role, is to instead think about how images produced in the theatre of human suffering are consumed; the individual response to such images. We only went to conflict zones to explore these ideas, never to document any specific war».<sup>26</sup> Il secondo pensiero portante, intimamente connesso al primo, ci riporta direttamente a Brecht e al suo modello fototestuale, e ruota intorno a un progressivo disinteresse verso il concetto di autorialità, evidente nell'esperimento di *The Day Nobody Died* e radicalmente messo in crisi in *War Primer 2*.

Già i fotoepigrammi confluiti nella *Kriegsfibel* di Brecht sono di fatto l'esito di un lavoro collettivo che vede coinvolti più attori oltre a Brecht: dalla già citata Ruth Berlau a cui, oltre alla breve prefazione, si deve uno scritto più lungo sulla genesi dell'opera, ora sul risvolto di copertina, a Günter Kunert e Heinz Seydel, redattori dell'editore Eulenspiegel, a cui Brecht affida le *Note alle fotografie* riportate in appendice, a Peter Palitzsch, collaboratore di Brecht e responsabile del menabò, oltre evidentemente agli autori delle fotografie e delle didascalie talvolta ad esse associate, dei cui nomi non vi è intenzionalmente traccia nel testo.<sup>27</sup> A questa pluralità di attori deve poi aggiungersi la pluralità di edizioni e metamorfosi del testo, a cui Brecht inizia a lavorare già negli anni Quaranta ma che vedrà la luce – dopo tormentate vicende editoriali fatte di versioni non pubblicate, di aggiunte, sostituzioni, censure e autocensure – solo nel 1955 a cura di Ruth Berlau per l'editore Eulenspiegel di Berlino est, in una versione di 69 epigrammi, fino ad arrivare all'edizione Eulenspiegel del 1994, arricchita di venti fotoepigrammi supplementari (*Anhang zur Kriegsfibel*) e di una postfazione di Jan Knopf.<sup>28</sup> La *Kriegsfibel* è dunque di per sé una macchina testuale dall'identità plurale, un assemblaggio instabile<sup>29</sup> di versioni e di attori:

Brecht's work – compendia Didi-Huberman – masterly as it is, still has this unfinished quality, which is inherent in the montage process that made it. Because a montage can always be assembled differently [...] and is therefore constantly waiting for something like an infinite reworking.<sup>30</sup>

La stessa «profusione paratestuale» che caratterizza l'opera, approfondita lucidamente da Jonathan J. Long – una «pletora di supplementi linguistici» fra prefazioni, postfazioni, didascalie, pagine di note etc., non di prima mano brechtiana se si escludono le quartine liriche – ne conferma non solo la natura di processo creativo collettivo, ma anche la complessa costruzione formale:

The *War Primer* – scrive Long proprio nel ribadire l'importanza della forma del testo – explicitly presents itself as an instrument for training us to read photographs, and Brecht meets this challenging task by producing a book that is so idiosyncratic in its formal layout that I know of no other quite like it.<sup>31</sup>

In realtà qualcosa di più complesso del già complesso *layout* formale di *War Primer* esiste, ed è proprio il fototesto *War Primer 2* di Broomberg e Chanarin, ulteriore e vertiginoso raddoppiamento di quello di Brecht, già di per sé doppio nella sua combinazione di parte testuale e fotografica, com'è nella natura stessa del genere.

*War Primer 2*, pubblicato nel 2011,<sup>32</sup> è un autentico *Abicì della guerra* al quadrato che i due autori hanno letteralmente messo in pagina partendo dalla versione inglese del testo di John Willett del 1998 dal titolo *War Primer*,<sup>33</sup> e sovrapponendo alle originarie immagini brechtiane una selezione di fotografie che raccontano momenti della Guerra al terrore inaugurata dal governo statunitense nel 2001. Il principio di indagine e l'intento del progetto sono intimamente brechtiani: osservare la vita sociale delle immagini fotografiche, comprendere e far comprendere la loro instabilità e inaffidabilità, approfondire i rapporti di connivenza fra fotografia e potere, i modi in cui le fotografie si intersecano e partecipano alle dinamiche del conflitto, imparare, con i lettori/osservatori, a 'prendere posizione'. E brechtiano è anche il metodo di raccolta dei materiali: come Brecht ha ritagliato dai giornali dell'epoca fotografie sulla seconda guerra mondiale e le ha letteralmente attaccate sulle pagine nere della sua *Kriegsfibel*, privandole del loro contesto di origine e di indicazioni sugli autori degli scatti, ossia smontandole e rimontandole in un nuovo orizzonte ermeneutico, così Broomberg e Chanarin, abdicando programmaticamente a qualsiasi principio di autorialità, hanno cercato nello sterminato archivio mediatico di internet le loro immagini di guerra. «We have never been very concerned with authorship»,<sup>34</sup> ribadisce il duo, «we need to be on guard just looking at [photographs], never mind making them. We still take photographs, however. It's just that we don't radically discriminate between images we take and those that we find».<sup>35</sup> E ciò che, per lo specifico progetto *War Primer 2*, hanno selezionato dalla rete sono soprattutto fotografie, ma anche fotogrammi o schermate catturate prima che il collegamento ai relativi link fosse chiuso. Il risultato è un testo sincretico dove le foto a colori della Guerra al terrore sono intarsiate fra le parole e dentro le foto in bianco e nero di Brecht, producendo un insieme a più voci non svincolabili l'una dalle altre, se non a rischio di una inevitabile perdita di senso.

Forse non è inutile tuttavia, proprio in considerazione dell'importanza del rigoroso *layout* del fototesto brechtiano, soffermarsi preliminarmente sulla sua versione inglese in 85 fotoepigrammi del 1998 a cura di Willett, la prima in lingua inglese, assunta da Broomberg e Chanarin come ipotesto. Dell'edizione tedesca di riferimento del 1994 la versione di Willett sembra conservare, almeno a larghe maglie, l'organizzazione grafica generale, fatte salve alcune rilevanti eccezioni: una difforme progressione numerica dei fotoepigrammi a partire dal quindicesimo, come scrupolosamente riepilogato dal curatore nell'indice analitico posto in chiusura; la diversa posizione del numero di ciascun fotoepigramma, spostato al centro della pagina bianca di sinistra; il colore grigio scuro della pagina di destra, usato come sfondo-cornice delle fotografie al posto del nero dell'originale, oltre a una gradazione più chiara di grigio che inquadra gli epigrammi, qui peraltro stampati in inchiostro nero, con un evidente effetto di raddoppiamento della cornice; la traduzione in inglese delle originarie didascalie in tedesco o altra lingua, e il loro spostamento sulla parte inferiore della pagina bianca di sinistra; l'eliminazione di alcuni titoli e di alcune didascalie nella pagina bianca di sinistra nei casi in cui queste ultime risultino già in inglese nel testo di partenza, oppure la loro trascrizione, sempre nella pagina bianca di sinistra, quando risultano un po' sfocate, producendo in questo caso un raddoppiamento di testo. Il testo inglese si presenta inoltre anch'esso con un composito apparato paratestuale, che sostituisce le prefazioni, note e postfazioni originarie con un dettagliato elenco di note, un elenco cronologico degli eventi bellici e delle fotografie ad essi associate, e una lunga postfazione di Willett.<sup>36</sup>



Oltre che possibile continuazione della poetica brechtiana del sospetto nei confronti della presunta valenza referenziale delle immagini, il progetto *War Primer 2* di Broomberg e Chanarin si pone, sotto il profilo formale, come ulteriore tassello di quell'instabile dispositivo di assemblaggio e *infinite reworking* costituito dal fototesto di Brecht. Indizio di un concorde criterio anche conoscitivo e retorico, oltre che metodologico, sembra essere del resto l'esplicito omaggio che i due artisti riservano al drammaturgo tedesco, il cui scritto programmatico *Cinque difficoltà per chi scrive la verità* del 1935,<sup>37</sup> in versione inglese, apre la seconda parte del volume che ospita una selezione di saggi critici già editi.

Già il titolo dell'opera *War Primer 2* ne costituisce, direbbe Genette, indizio contrattuale nel suo rimandare esplicitamente al *War Primer* brechtiano tradotto da Willett. L'esclusiva marca autoriale dei due artisti sembra illusoriamente definita sulla copertina del volume, che riporta unicamente i loro nomi e il numero 2 e che si completa solo sul dorso con l'indicazione completa del titolo, costringendo il lettore a uno spostamento dello sguardo già al primo impatto con l'opera. Ma è a partire dal frontespizio che la dimensione autoriale inizia a ingarbugliarsi, con i nomi di Broomberg e Chanarin sovrapposti a quello di Brecht a cui si aggiunge quello di Willett, in un processo di vorticoso elevamento al quadrato di *War Primer* che coinvolge tanto le componenti testuali, sovrascritte in rosso sul testo di Willett, quanto quelle fotografiche. Di fatto gli interventi decisivi dei due artisti sono apportati sulla pagina destra, con la sovrapposizione o interpolazione delle nuove foto fra quelle di Brecht, e sul paratesto, con l'aggiunta di un apparato di 85 note, una per ogni nuova immagine, poste alla fine dei fotoepigrammi e sovrascritte in rosso alle *Note* e alla *Postfazione* di Willett. Si tratta di note-didascalie, a cui si aggiunge il rimando ipertestuale ai link da cui è ricavato il materiale fotografico: note talvolta tanto lunghe da assumere forma ecfraistica di narrativizzazione dell'immagine,<sup>38</sup> in altri casi di natura meramente informativa e in altri del tutto assenti, lasciando come unico appiglio alla decifrazione della fotografia il solo rinvio al link da cui essa è stata tratta. Resta comunque indubbio che nel passaggio da *War Primer* a *War Primer 2*, e con l'aggiunta di molte pagine di nuove note alla fine dei fotoepigrammi sovrapposte a quelle di Willett, l'effetto immediato è di un ulteriore incremento di quella «profusione paratestuale» su cui a buon diritto insiste Long, che di fatto moltiplica e complica le interazioni fra tutte le componenti, verbali e visuali, dei due testi. Altrettanto evidente è l'autorialità diffusa dell'opera, di cui prova più eclatante, ma evidentemente non unica, sono i numerosissimi autori (e attori) delle fotografie scaricate dalle pagine web.<sup>39</sup>

Proviamo ora a entrare nell'officina di Broomberg e Chanarin osservando alcuni esempi dei diversi tipi di relazione che si instaura fra il loro fototesto e quello di Brecht. Sono relativamente pochi i fotoepigrammi in cui alla fotografia originaria è integralmente, o quasi integralmente, sovrapposta una nuova foto che subentra alla prima nella relazione sia con la quartina brechtiana, sempre ben visibile, sia con le nuove note-didascalie poste in fondo al volume, sia con le eventuali didascalie già presenti nel testo di partenza. Ne è un esempio il fotoepigramma n. 51, qui presentato come tutti gli altri nella doppia versione di *War Primer* e *War Primer 2*, di estremo interesse sia per le relazioni a più voci che si determinano fra le diverse componenti visuali e testuali, sia per le articolate dinamiche dello sguardo che le due fotografie mettono in atto.

Hoping to keep concealed throughout the fighting  
While would-be rulers wrestled in the air  
The frightened people looked for holes to hide in  
And watched their masters battling from down there.<sup>40</sup>

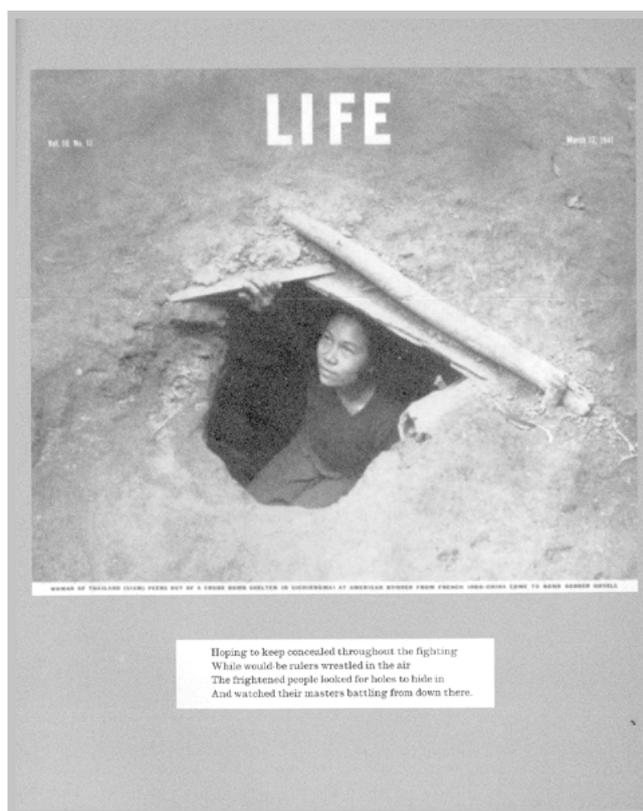
n. 15, gennaio-giugno 2020

[Per non essere scoperta e uccisa – i padroni si azzuffavano nei cieli – tanta gente si nascose sotterra impaurita, seguì le battaglie altrui così a distanza].<sup>41</sup>

Nella tavola originaria la fotografia di una donna thailandese, letteralmente sepolta viva in un rifugio sotterraneo durante i bombardamenti americani, rovescia con tragica ironia la scritta *Life* della famosa rivista da cui Brecht ha ritagliato molto del suo repertorio fotografico.<sup>42</sup>

Nella tavola a destra cambia il tipo di relazione, sia fra le immagini, sia fra queste e la parte testuale. Fatti salvi la didascalia originaria, un minimo margine del beffardo titolo ‘LIFE’ e lo sfondo, ridotto però anch’esso al minimo, quasi nulla rimane della foto brechtiana; la nuova immagine – una foto-trofeo in cui Samir, traduttore assegnato alle forze speciali statunitensi in Iraq e coinvolto nella cattura di Saddam Hussein, ne esibisce il corpo malridotto e scovato da un rifugio sotterraneo – non solo aggiorna alla contemporaneità la fotografia e la quartina brechtiana, ma sembra esplicitarne in senso crudamente letterale l’idea sottesa di morte metaforica o ‘quasi-morte’ che in Brecht permane in forma di suggestione. Altrettanto significativa, nel passaggio dalla prima alla seconda fotografia, è la messa in atto di una molteplicità di sguardi: da quello della donna che scruta il cielo a quello di Samir, interprete-eroe che mostra ai nostri occhi il suo trofeo, al nostro stesso sguardo, che incrocia quello di Samir ma che è a sua volta catturato dal volto tumefatto e dagli occhi chiusi e innocui, ossia depotenziati dello sguardo, del dittatore iracheno.

Molto più numerosi sono invece i casi di montaggio delle nuove immagini all’interno della cornice o parzialmente fuori dalla cornice delle foto originarie: queste rimangono in parte visibili e sono completate o aggiornate dalla nuova sovrapposizione, costringendo il lettore – come accade per il montaggio – a stare in due parti e in due tempi contemporaneamente, stimolando un nuovo, straniante livello di leggibilità e comprensione.

B. Brecht, *War Primer*, 1998, n. 51A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 51

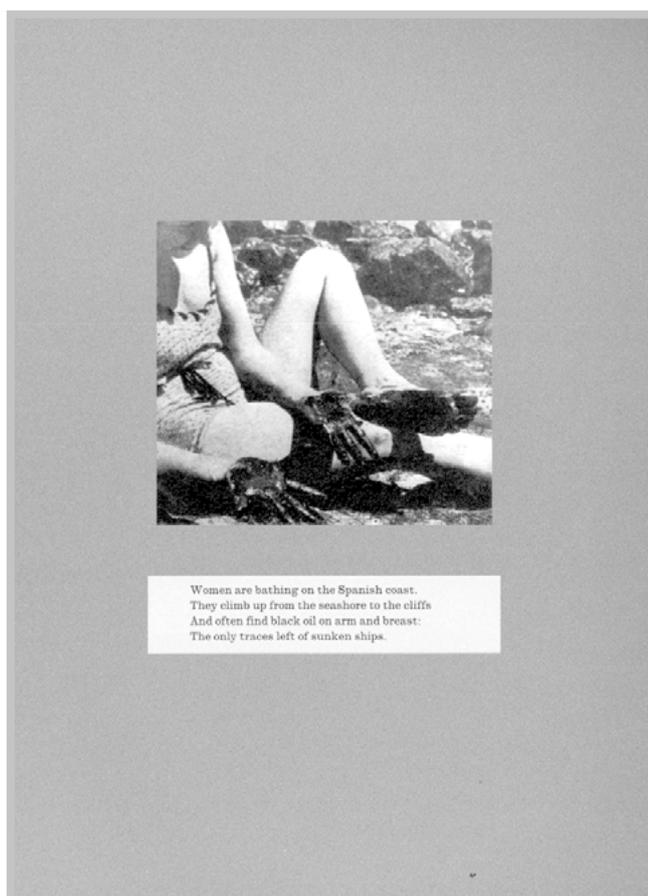
Si veda, ad esempio, l'immagine n. 3, anch'essa riproposta nella sua doppia versione, emblematica di come l'organizzazione formale dei due fototesti sia di per sé vettore di senso e permetta ai lettori di interrogarsi costantemente anche sugli effetti di verità che le fotografie innescano sulla memoria individuale e collettiva.

Nel fotoepigramma brechtiano non è dato nessun appiglio referenziale che possa agevolare la lettura della fotografia, ed è sparito anche il titolo originario *Spanien 1936* che ci riporta all'inizio della Guerra Civile spagnola. Ciò che resta è unicamente l'epigramma, straniante e disorientante per il lettore, perché allude alla morchia nera sulle braccia e sul petto delle donne uscite dall'acqua del mare inquinato, mentre l'immagine mostra inequivocabilmente i palmi delle loro mani e le piante dei loro piedi:

Women are bathing on the Spanish coast.  
They climb up from the seashore to the cliffs  
And often find black oil on arm and breast:  
The only traces left of sunken ships.<sup>43</sup>

[Sulle coste spagnole le donne, quando escono  
Dal bagno fra le rocce a picco sul mare,  
trovano spesso morchia nera sulle braccia e sul petto:  
ultime tracce delle navi affondate].<sup>44</sup>

L'iniziale dissonanza fra la fotografia e l'epigramma sembra non solo risolversi, ma rovesciarsi in una relazione di dialogo lirico e tragico e persino di intensificazione nel montaggio operato da Broomberg e Chanarin: il nero sulla pelle della foto di Brecht si sovrappone al nero della pelle della nuova fotografia, quella di uno dei 46 migranti sbarcati su una spiaggia dell'isola di Tenerife il 3 agosto 2006 e soccorsi dai turisti. Le due immagini non solo si completano letteralmente, ma la nuova enfatizza e aggiorna terribilmente quella sottostante; e tanto è efficace il loro intarsio quanto lo è la quartina straziante di Brecht, racconto visionario anche della nostra tragica, quotidiana contemporaneità.

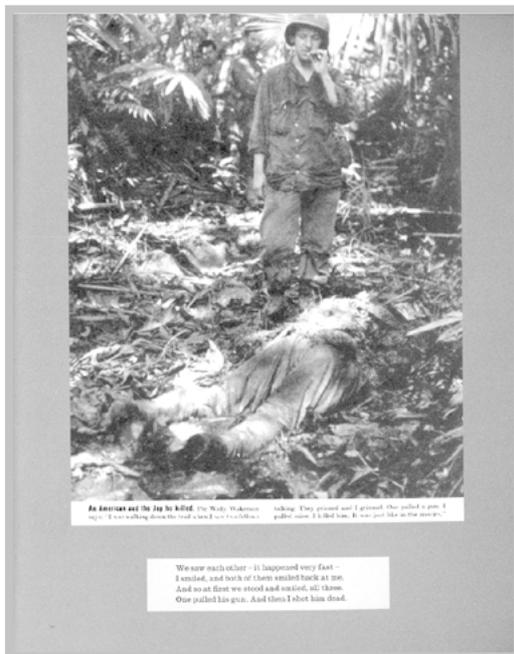
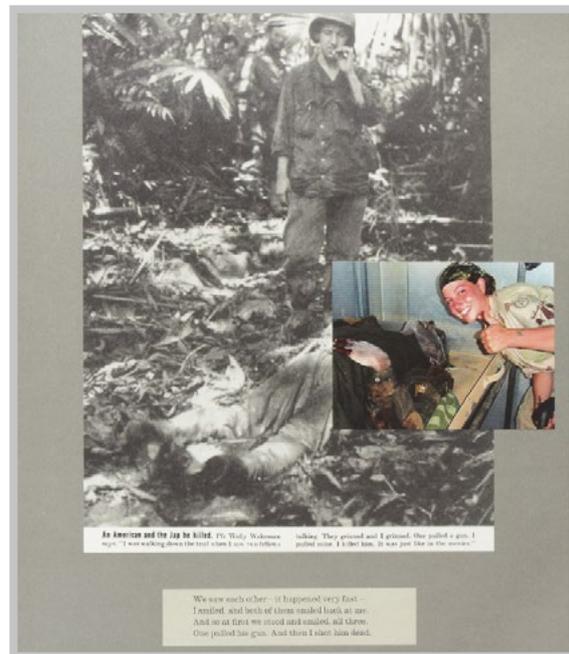


B. Brecht, *War Primer*, 1998, n. 3



A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 3

Un simile effetto di completamento sortisce anche il montaggio dell'immagine n. 49, composta dalla combinazione di due foto-trofeo. Quella a destra, scattata nella prigione di Abu Ghraib, completa il cadavere mostrato nella prima, ma con una distorsione raccapricciante della parte superiore del corpo che, a differenza di quella inferiore, risulta supina. Il completamento del cadavere ha richiesto qui una necessaria dislocazione della nuova fotografia al di fuori della cornice della prima, e perturbante è il dialogo non solo fra le due immagini, ma anche fra queste e la parte testuale.

B. Brecht, *War Primer*, 1998, n. 49A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 49

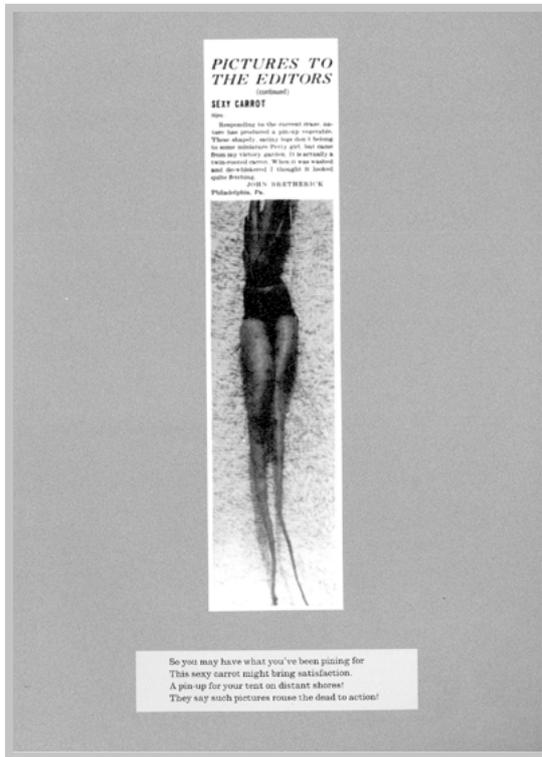
La didascalia originaria, dal titolo *An American and the Jap he killed*, nella quale un militare americano spiega le dinamiche che l'hanno portato a sparare per legittima difesa a un soldato giapponese, è ancora presente nel margine inferiore della nuova fotografia. Interessante è però il significato che la frase posta in chiusura, «I killed him. It was just like in the movies», assume nel nuovo contesto, potendo riferirsi proprio alla posa macabra della soldatessa americana accanto al cadavere, alla inesauribile spettacolarizzazione della violenza, all'avidità fascinazione nei confronti dello spettacolo della morte, che si esibisce spavalidamente *just like in the movies* fino a depotenziarne l'intrinseca terribilità.

We saw each other – it happened very fast –  
I smiled, and both of them smiled back at me.  
And so at first we stood and smiled, all three.  
One pulled his gun. And then I shot him dead.<sup>45</sup>

[Quando ci notammo – tutto finì presto –  
Io sorrido e tutti e due rispondono con un sorriso.  
Così sorridemmo tutti e tre in un primo tempo.  
Poi uno prese la mira, e io lo uccisi].<sup>46</sup>

La fotografia n. 50 di *War Primer 2* rappresenta probabilmente la più famigerata foto-trofeo di tortura di prigionieri iracheni da parte di soldati americani durante la guerra al terrore; si tratta dell'immagine, divenuta un'icona sedimentata nella memoria, dello *Hooded Man*, l'uomo

incappucciato fotografato in piedi su una scatola di razioni alimentari e con dei fili elettrici collegati alla testa e ai genitali. In *War Primer 2* lo *Hooded Man* viene sovrapposto grottescamente, in un montaggio in senso verticale, alla fotografia brechtiana della *sexy carrot*, o *pin-up vegetable*, così definita nella didascalia originaria che sovrasta l'immagine; carota dalle sinuose curve femminili pubblicata dalla redazione di «Life» allo scopo di tirar su di morale le truppe americane nel Pacifico.

B. Brecht, *War Primer*, 1998, n. 50A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 50

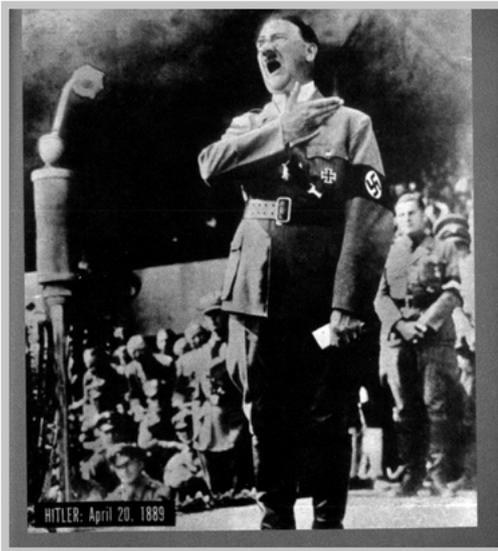
Il montaggio di Broomberg e Chanarin sortisce l'effetto sia di una sottrazione di testo, essendo la didascalia del tutto coperta dalla nuova immagine, sia di irriverente, straniante completamento di un'immagine con l'altra e di loro reciproca risemantizzazione, in quello stridulo accostamento tra il corpo seducente della *sexy carrot* e quello inerme di *Hooded Man*, novella raffigurazione dell'*Ecce Homo*.<sup>47</sup> E altrettanto lacerante è il dialogo fra la nuova immagine scaturita dalla combinazione delle due, quasi una perturbante figura alata in procinto di prendere il volo,<sup>48</sup> e la quartina di Brecht, che nell'ultimo verso recita: «Una figura simile desta perfino un morto!».<sup>49</sup>

So you may have what you've been pining for  
This sexy carrot might bring satisfaction.  
A pin-up for your tent on distant shores!  
They say such pictures rouse the dead to action!<sup>50</sup>  
[Perché anche voi abbiate ciò che vi piace,

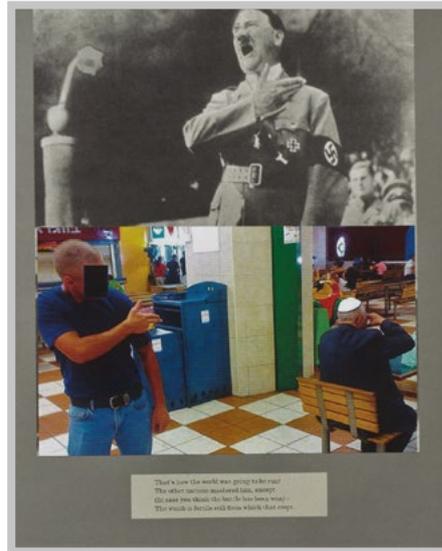
questa figura di carota vi sia offerta in dono.  
Vi aiuti a non morire nella tenda tropicale.  
Una figura simile desta perfino un morto!]<sup>51</sup>

Anche il fotoepigramma n. 81 rappresenta un altro interessante caso di montaggio verticale: l'enfasi oratoria di Hitler della foto originaria, sulla quale è impressa con funzione didascalica

la data di nascita del dittatore, è affidata in gran parte al gesto quasi clownesco della sua mano che, tuttavia, sembra anche mimare il gesto di chi punta una pistola. Metodi di sterminio ben più massicci avrebbero tragicamente contraddistinto la politica del Führer, ma quel gesto involontario innesca l'immaginazione di Broomberg e Chanarin, che giustappongono alla fotografia di Hitler scelta da Brecht quella di un giovane israeliano neonazista che fa il gesto intimidatorio della pistola contro un religioso ebreo in un centro commerciale, risemantizzando la mimica di Hitler (fig. 10).



A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 50



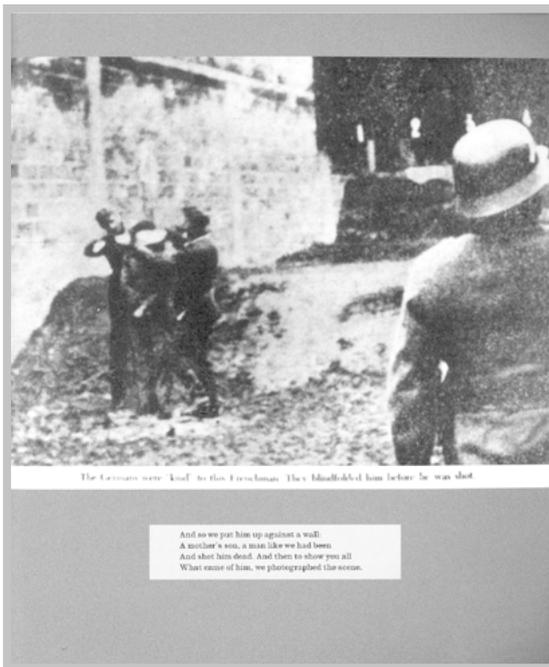
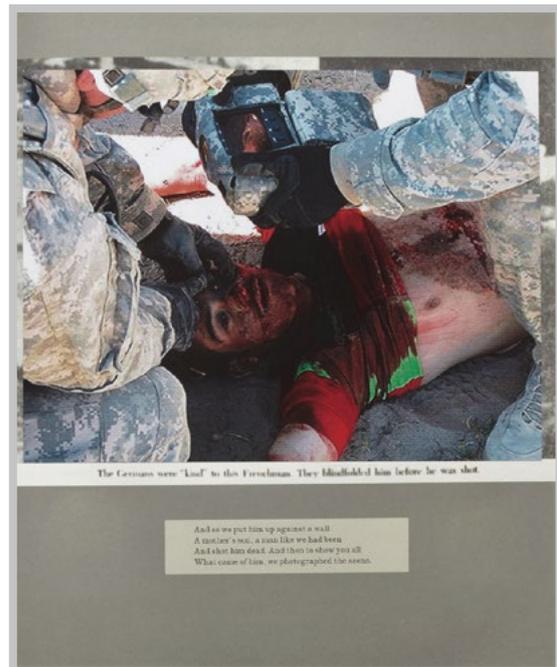
A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 81

Al cortocircuito innescato dall'accostamento delle due immagini si aggiunge la tensione dialettica che scaturisce dal rapporto fra la nuova fotografia e l'epigramma premonitore di Brecht, che recita:

That's how the world was going to be run!  
The other nations mastered him, except  
(In case you think the battle has been won) —  
The womb is fertile still from which that crept.<sup>52</sup>

[Per poco costui non dominava il mondo.  
I popoli lo hanno fatto fuori. Ma intanto  
Non vorrei che voi celebraste il trionfo:  
è ancora fecondo il grembo da cui è strisciato].<sup>53</sup>

Molti sono infine gli esempi di *metapictures*, ossia di fotografie che mostrano l'atto del fotografare o, più in generale, i casi di «annidamento»<sup>54</sup> di un medium dentro un altro come suo contenuto e in cui la fotografia è impiegata come dispositivo autoreferenziale per una riflessione su se stessa. Ci limitiamo qui a mostrare il fotoepigramma n. 12, uno degli esempi più interessanti di *metapicture* in *War Primer 2*:

B. Brecht, *War Primer*, 1998, n. 12A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 12

Nel testo di partenza è mostrata l'immagine di un soldato francese che, come commenta sarcasticamente la didascalia associata alla foto, viene 'per gentilezza' bendato dai tedeschi prima della sua fucilazione davanti a un muro. Sono i versi di Brecht a richiamare la funzione di monito della fotografia, e il suo potere di rendere visibile al mondo intero, tranne che al soldato privato della vista, la morte:

And so we put him up against a wall:  
A mother's son, a man like we had been  
And shot him dead. And then to show you all  
What came of him, we photographed the scene.<sup>55</sup>

[Lo abbiamo messo al muro: un uomo  
Come noi, figlio di una madre, per ammazzarlo.  
E allo scopo di informare il mondo  
Ecco la foto che gli abbiamo fatto.]<sup>56</sup>

In *War Primer 2* ci troviamo chiaramente di fronte ad una *metapicture* che copre quasi del tutto la fotografia brechtiana, lasciando però ben visibile, oltre all'epigramma, anche l'originaria didascalia che Brecht aveva incorporato alla sua immagine. Della foto sottostante si intravedono soltanto i sottili bordi che diventano la cornice entro cui è incastonata la nuova foto. E questa mostra il corpo di un soldato iracheno ucciso, su cui i militari statunitensi, come previsto dalla procedura, puntano uno scanner biometrico portatile per rilevarne l'iride; la routinaria procedura bellica statunitense è del resto dettagliatamente spiegata nella nota in fondo al volume, alla quale è associato il link del sito Internet da cui l'immagine è stata ricavata. La fotografia riproduce dunque al suo interno un ulteriore dispositivo visuale, programmaticamente impiegato come strumento della guerra e delle sue macabre manovre; e l'ironia tragica della lirica di Brecht, associata ora alla nuova immagine, sta nel ribadire, anzi nel rafforzare la convinzione di un uso strumentale che la logica bellica fa del medium visuale, impiegato, tanto ora quanto ai tempi di Brecht, come dispositivo di controllo.

Gli esempi qui mostrati lasciano dunque supporre che può essere fuorviante, oltre che sterile, liquidare sbrigativamente questo fototesto come prodotto di un'appropriazione parassitaria di quello di Brecht; lo ribadisce Bernadette Buckley scrivendo che il termine «appropriation» è del tutto inadatto a dare conto del «clashing, dialectical, two-way process at work in the cross-fire between the two *War Primers*. [...] After *War Primer 2*, Brecht's *Kriegsfiibel* is never quite the same, and vice versa». <sup>57</sup> La dialettica fra *War Primer* e *War Primer 2* si gioca evidentemente sul piano del rapporto non solo fra verbale e visuale, ossia fra quartine liriche, didascalie (vecchie e nuove) e nuove immagini, ma anche fra le fotografie di Brecht e quelle di Broomberg e Chanarin, attraverso pratiche di aggiornamento, dialogo, rispecchiamento, intensificazione o integrazione reciproca, oppure di sfida, resistenza, scontro o, persino, di negazione e rovesciamento ermeneutico: <sup>58</sup> un continuo, plurivoco «echoing-confronting-contradictory movement» che, in alcune tavole, diventa un «crossfire» <sup>59</sup> fra le due opere, da cui scaturiscono molteplici effetti anche sui modi della loro ricezione.

*War Primer 2* non è, anche sotto il profilo formale, una mera replica del modello brechtiano, quanto piuttosto una sua feconda rifrazione, una ricreazione inquieta che, rimodellandone il *layout*, ne dispiega al contempo nuove potenzialità ermeneutiche. La forma stessa di questo fototesto ne sostanzia e veicola il significato etico e politico: è il modo brechtiano di Broomberg e Chanarin per prendere posizione di fronte alle immagini, invitando il lettore a fare lo stesso, sollecitandone uno sguardo critico, indagatore. Perché «prendere posizione – compendia Didi-Huberman proprio a proposito del montaggio operato da Brecht nei suoi fototesti – equivale a *prendere conoscenza*. E tutto ciò avviene solo *prendendo forma*». <sup>60</sup>

<sup>1</sup> F. SCIANNA, *Lo specchio vuoto. Fotografia, identità e memoria*, Bari, Laterza, 2017, p. 25.

<sup>2</sup> In sodalizio artistico ormai più che ventennale, Adam Broomberg e Oliver Chanarin vivono e lavorano tra Londra e Berlino. Docenti di fotografia alla Hochschule für bildende Künste di Amburgo e alla Royal Academy of Arts a Londra, i loro lavori sono conservati presso le principali collezioni d'arte, pubbliche e private, tra le quali la Tate Modern, The Museum of Modern Art, lo Stedelijk Museum, il Victoria and Albert Museum, il Musée de l'Elysée. Nel 2013 sono stati insigniti del premio Deutsche Börse Photography Prize per il loro lavoro *War Primer 2* e nel 2014 dell'ICP Infinity Award per il progetto *Holy Bible*. Per un elenco dettagliato e approfondimenti sul loro percorso artistico si rimanda al sito <<http://www.broombergchanarin.com/>>.

<sup>3</sup> S.T. COLERIDGE, *L'illusione drammatica. Lezione su Shakespeare e altri testi*, a cura di G. De Luca, Pisa, ETS, 2010, p. 95.

<sup>4</sup> Il debutto della mostra *Divine Violence*, curata da Walter Guadagnini e co-prodotta da Fotografia Europea, ArtesMundi e MOSTYN, è avvenuto all'interno del Festival Fotografia Europea 2014 di Reggio Emilia (cfr. W. GUADAGNINI, *Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Divine Violence*, in E. GRAZIOLI, R. PANATTONI (a cura di), *Fotografia Europea. Vedere. Uno sguardo infinito*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. 113-119).



- <sup>5</sup> Forse non è inutile ricordare che Brecht è stato anche autore di un breve atto unico dal titolo *La Bibbia*, opera giovanile e primo testo teatrale da lui scritto, uscito sul numero 6, gennaio 1914 del giornale studentesco «Die Ernte» (Il raccolto), di cui Brecht era redattore insieme con Julius Bingen. Il breve testo è ora disponibile nella traduzione di G. Alati Fusco, con note e postfazione di V. R. Perrino (Pistoia, Edizioni Via del Vento, 2015).
- <sup>6</sup> B. BRECHT, 'Il processo dell'Opera da tre soldi', in ID., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. di B. Zagari, Torino, Einaudi, 1973, p. 71.
- <sup>7</sup> La traduzione italiana del passo si legge in F. TUCCI, 'L'arte di leggere le immagini. L'abici della guerra di Bertolt Brecht', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 230.
- <sup>8</sup> R. BERLAU, 'Prefazione' a B. BRECHT, *L'abici della guerra*, trad. it. di R. Fertoni, Torino, Einaudi, 1972, senza numero di pagina.
- <sup>9</sup> Ragioni di spazio non consentono qui di approfondire adeguatamente la funzione centrale della didascalia sia nel pensiero di Brecht, sia in quello dell'amico Walter Benjamin, per i quali l'elemento testuale è strumento indispensabile per contrastare o frenare il potere mistificatorio e ingannevole delle immagini, il loro presunto realismo, la loro illusoria verità mimetica. Un ottimo riepilogo e stimolanti approfondimenti a riguardo si leggono in F. FIORENTINO, 'Brecht e la letterarizzazione della fotografia', in F. FIORENTINO, V. VALENTINI (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 61-76; ma cfr. anche, nello stesso volume, D. RUSCIANO, 'Uso politico e funzione sociale della fotografia' (pp. 181-193), che non manca di riferire della riscrittura brechtiana di Broomberg e Chanarin, e gli altri interessanti saggi che indagano, da punti di vista e ambiti disciplinari diversi, il costante dialogo di Brecht con la fotografia.
- <sup>10</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia*, a cura di F. Agnellini, Milano, Mimesis, 2018, p. 63.
- <sup>11</sup> B. BRECHT, *Diario di lavoro*, trad. it. di B. Zagari, Torino, Einaudi, 1976, p. 149.
- <sup>12</sup> P. V. BRADY, 'From Cave-Painting to "Fotogramm": Brecht, Photography and the *Arbeitsjournal*', *Forum for Modern Language Studies*, 14, 3, 1978, p. 271.
- <sup>13</sup> G. DIDI-HUBERMAN, 'Modest Masterpiece', *Art Press*, 2, 5, 2007, p. 17.
- <sup>14</sup> Cfr. M. COMETA, *Kriegsfibel*. Per una definizione del fototesto novecentesco', in F. FIORENTINO (a cura di), *Brecht e i media*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013, p. 145.
- <sup>15</sup> Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia*.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 56.
- <sup>17</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di D. Tarizzo, Milano, Cortina, 2005, p. 154.
- <sup>18</sup> Ivi, pp. 179-181.
- <sup>19</sup> Ci riferiamo soprattutto alle analisi di M. COMETA, 'Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura', in V. DEL MARCO, I. PEZZINI (a cura di), *La fotografia: oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101; ID., *Kriegsfibel*. Per una definizione del fototesto novecentesco', in F. FIORENTINO (a cura di), *Brecht e i media*, pp. 135-163; ID., 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti*, pp. 69-115.
- <sup>20</sup> Il titolo della mostra *The Day Nobody Died* seguita al rientro di Broomberg e Chanarin dall'Afghanistan è stato suggerito dagli stessi eventi bellici, che hanno registrato un numero regolare di morti su entrambi i fronti già dal primo giorno dell'arrivo dei due artisti in Afghanistan, fatta eccezione per il quinto giorno in cui non è morto nessuno.
- <sup>21</sup> THE DAY NOBODY DIED by Adam Broomberg & Oliver Chanarin Presented at the Barbican Art Gallery, 4th December 2008, <<https://static1.squarespace.com/static/56e1e3e24d088e6834d4fbf4/t/591c35aa1b10e3b87a41d3e3/1495020971814/THE+DAY+NOBODY+DIED.pdf>> [ultimo accesso 13 maggio 2019].
- <sup>22</sup> Ne rimane traccia nel docufilm *The Day Nobody Died* disponibile on line: <<https://www.youtube.com/watch?v=HHLtElcCkZ8&t=585s>> [13 May 2019].
- <sup>23</sup> THE DAY NOBODY DIED by Adam Broomberg & Oliver Chanarin Presented at the Barbican Art Gallery, 4th December 2008 <<https://static1.squarespace.com/static/56e1e3e24d088e6834d4fbf4/t/591c35aa1b10e3b87a41d3e3/1495020971814/THE+DAY+NOBODY+DIED.pdf>> [ultimo accesso 21 agosto 2019].
- <sup>24</sup> R. COIGNET, 'Une conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin', *Le Monde*, October 2013.
- <sup>25</sup> Così li ha definiti Lucy Davies già nel titolo del suo articolo uscito il 29 marzo 2013 su *The Telegraph* <<https://www.telegraph.co.uk/culture/photography/9955106/The-new-war-poets-the-photographs-of-Adam-Broomberg-and-Oliver-Chanarin.html>> [ultimo accesso 17 maggio 2019].
- <sup>26</sup> B. FEUERHELM, 'Interview to Broomberg & Chanarin', *ASX*, April 2013 <<http://www.americansuburbx.com/2013/05/asx-interview-broomberg-chanarin-divine-violence-2013.html>> [ultimo accesso 31 marzo 2019].



- <sup>27</sup>Cfr. M. COMETA, 'Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco', pp. 135-163; J.J. LONG, 'Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's *War Primer*', *Poetics Today*, 29, 1, 2008, pp. 197-224; G. D. FRAGAPANE, 'La *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht, una teoria negativa', *Rivista di studi di fotografia*, 1, 2015, pp. 48-61; B. BUCKLEY, 'The Politics of Photobooks: From Brecht's *War Primer* (1955) to Broomberg & Chanarin's *War Primer 2* (2011)', *Humanities*, 7, 34, 2018, pp. 1-30.
- <sup>28</sup>Per le complicate vicende editoriali della *Kriegsfibel* cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, pp. 52-55; M. COMETA, 'Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco'; T. KUHN, 'Beyond Death: Brecht's *Kriegsfibel* and the Uses of Tradition', in J. HILLESHEIM, M. MAYER, S. BROCKMANN (a cura di), *Brecht and Death*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, pp. 69-89.
- <sup>29</sup>B. BUCKLEY, 'The Politics of Photobooks: From Brecht's *War Primer* (1955) to Broomberg & Chanarin's *War Primer 2* (2011)', pp. 3-4.
- <sup>30</sup>G. DIDI-HUBERMAN, 'Modest Masterpiece', p. 17.
- <sup>31</sup>J.J. LONG, 'Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's *War Primer*', p. 206.
- <sup>32</sup>Alla prima edizione del 2011, pubblicata dall'editore MACK a tiratura limitata di 100 copie, ha fatto seguito un'edizione digitale scaricabile gratuitamente dal sito dei due artisti, arricchita da un corposo apparato di interventi critici e, nel 2018, una nuova edizione a cura dello stesso editore.
- <sup>33</sup>B. BRECHT, *War Primer*, translated and edited, with an *Afterword* and notes by John Willett, London, Libris, 1998.
- <sup>34</sup>R. SOMERSTEIN, 'Image, Author, Failure, Chance: A Conversation with Adam Broomberg and Oliver Chanarin', *Afterimage*, 2014; 41, 6, p. 14 <<http://www.broombergchanarin.com/text-image-author-failure>> [ultimo accesso 27 aprile 2019].
- <sup>35</sup>J. LADD, *The Holy Bible, Appropriated: An Illustrated Scripture by Broomberg and Chanarin*, 6 giugno 2013 <<http://time.com/3800126/the-holy-bible-appropriated-an-illustrated-scripture-by-broomberg-and-chanarin>> [ultimo accesso 27 aprile 2019].
- <sup>36</sup>Questa traduzione è stata peraltro ripubblicata nel 2017 dall'editore Verso, stravolgendo tuttavia le rigorose regole di impaginazione: basti dire, limitandosi ad una delle differenze macroscopiche, che è stata eliminata sistematicamente la pagina bianca a sinistra contenente solo il numero dell'immagine, i titoli o le didascalie, ed entrambe le pagine sono state riempite di una successione senza sosta di fotogrammi a sfondo bianco.
- <sup>37</sup>Si legge in B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, pp. 118-131.
- <sup>38</sup>Per una teoria dettagliata delle forme e delle funzioni dell'ekphrasis cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.
- <sup>39</sup>Cfr. S. SKINNER, 'Split/Subject - Notes on *War Primer 2*', in A. BROOMBERG, O. CHANARIN, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, pp. 281 e sgg.
- <sup>40</sup>B. BRECHT, *War Primer*, p. 51.
- <sup>41</sup>B. BRECHT, *L'Abicì della guerra*, p. 42.
- <sup>42</sup>M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', p. 90.
- <sup>43</sup>B. BRECHT, *War Primer*, p. 3.
- <sup>44</sup>B. BRECHT, *L'Abicì della guerra*, p. 3.
- <sup>45</sup>B. BRECHT, *War Primer*, p. 49.
- <sup>46</sup>B. BRECHT, *L'Abicì della guerra*, p. 40.
- <sup>47</sup>Si rimanda, per la lettura in chiave cristologica della figura dello *Hooded Man* e per altre sollecitanti questioni relative a quell'immagine a W.J.T. MITCHELL, *Cloning terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, a cura di F. Gori, Lucca, La casa Usher, 2012.
- <sup>48</sup>Cfr. S. SKINNER, 'Split/Subject - Notes on *War Primer 2*', pp. 276-277.
- <sup>49</sup>B. BRECHT, *L'Abicì della guerra*, p. 41.
- <sup>50</sup>B. BRECHT, *War Primer*, p. 50.
- <sup>51</sup>B. BRECHT, *L'Abicì della guerra*, p. 41.
- <sup>52</sup>B. BRECHT, *War Primer*, p. 81.
- <sup>53</sup>B. BRECHT, *L'Abicì della guerra*, p. 69.
- <sup>54</sup>W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Cortina, 2017, pp. 73-75, 133, già in ID., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 35-81.
- <sup>55</sup>B. BRECHT, *War Primer*, p. 12.
- <sup>56</sup>B. BRECHT, *L'Abicì della guerra*, p. 12.
- <sup>57</sup>Ivi, p. 22.



<sup>58</sup>Cfr. M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', p. 78 e ssg.

<sup>59</sup>B. BUCKLEY, 'The Politics of Photobooks: From Brecht's *War Primer* (1955) to Broomberg & Chanarin's *War Primer 2* (2011)', pp. 2-3.

<sup>60</sup>G. DIDI-HUBERMAN, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia*, p. 84.



CHIARA PORTESINE

## *L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale*

Some technical innovations, mostly related to the medium of photography, have changed the way we observe reality and therefore the literary description of artworks, that is, the practice of ekphrasis. In this paper I will argue that the very definition of ekphrasis should be reassessed, acknowledging the impact of these technical innovations. In particular, poetic descriptions of artworks became more and more detailed, getting closer to what is called 'American hyperrealism'. Selected poems by Sanguineti will be the main focus of our analysis. These poems allow to appraise Sanguineti's claim that ekphrasis fully unfolds its mimetic power when it follows from a 'hyperbolic accuracy' to the artistic object of the poetic description.

### 1. Premessa

Al di là di qualunque astrazione teorica e retorico-stilistica, l'evoluzione e la rimodulazione del concetto di ecfrasi in epoca contemporanea deve necessariamente intercettare alcune modificazioni materiali dei mezzi di produzione e riproduzione delle immagini.<sup>1</sup>

Nel momento in cui, attraverso l'istantanea fotografica, un'icona si offre all'osservatore secondo modalità di fruizione illimitata, con un incremento progressivo della nitidezza e della resa dei particolari grafici, lo sguardo dispone propriamente di un nuovo oggetto di visione (e, conseguentemente, di rappresentazione). Non si registra più la necessità di recarsi in pellegrinaggio estetico di fronte all'opera né di consultare riproduzioni sgranate e in bianco e nero; l'immagine è accessibile in ogni momento e con un grado di leggibilità e precisione addirittura superiore rispetto alla normale osservazione soggettiva, viziata da accidenti empirici o da allestimenti poco lungimiranti che non consentono un avvicinamento materiale dell'osservatore. La possibilità di disporre di un museo domestico senza barriere o vincoli spazio-temporali (per la durata potenzialmente infinita dell'atto di osservazione e per l'annullamento delle distanze e delle barriere dimensionali tra spettatore e opera d'arte) comporta, in alcune modalità contemporanee di scritture ecfrastiche, una resa iperrealistica e spregiudicatamente mimetica della fonte.

La prima conseguenza statisticamente rilevante riguarda la preponderanza dilagante dei casi di *actual ekphrasis* (ossia, secondo la definizione di John Hollander, componimenti ecfrastici costruiti a partire da quadri o sculture 'reali').<sup>2</sup> Rispetto alla reinvenzione del referente a opera della fantasia dell'autore (fino alla costruzione, a posteriori, di un quadro squisitamente letterario, come avviene spesso nella *Galeria mariniana*),<sup>3</sup> l'ecfrasi mediata dalla fotografia tende a risolversi in un gioco interlineare con la fonte, considerata alla stregua di un testo visivo con cui avviare una forma eccentrica e medialmente aggiornata di intertestualità. Lo sguardo fotografico, tuttavia, non rappresenta mai una traslitterazione neutra del contenuto iconico, giacché la visualizzazione di un quadro in fotografia (soprattutto se in bianco e nero) comporta alcuni fraintendimenti, errori di prospettiva, e in generale la focalizzazione su elementi diversi rispetto alla visione diretta della fonte – soprattutto per quanto riguarda le sculture, che la fotografia restituisce in



una sola dimensione e attraverso la scelta autoritaria di un lato isolato dell'osservazione. Come asserisce Barthes in un saggio capitale dedicato al messaggio fotografico, la presunta oggettività dell'immagine fotografica come *analogon* del reale, privato del dualismo tra connotazione e interpretazione, è semplicemente un «mito» o un «paradosso estetico».<sup>4</sup>

La letteratura, appropriandosi del realismo paradossale dell'immagine fotografica, introietta una sorta di iper-mimesi che, per i suoi caratteri di riproduzione 'in scala reale' del mondo, azzerà il principio di verosimiglianza, in un attaccamento morboso e voyeuristico all'oggetto. Il *surplus* di realismo si deforma in surrealismo allucinato, il passaggio dalla visione consuetudinaria di un elemento alla sua inevitabile deformazione sul vetrino del microscopio comporta un necessario riallineamento di asse interno allo sguardo del poeta.

Un ulteriore elemento di eccentricità rispetto al panorama 'classico' dell'ecfrasi è dato dalla crescente facilità nella pubblicazione dei testi impaginati assieme alle immagini di riferimento; perdendo la sua funzione di sostituto simbolico di un quadro-fantasma (di cui la scrittura letteraria doveva ricreare, in qualità di prestanome ideale, la fattura materiale della tela o lo stile plastico), la 'forma-catalogo' che accoglie questi nuovi testi implica una correlazione necessaria con un referente 'materializzato' a cui la scrittura ecfraistica risulta vincolata dalla stessa impaginazione tipografica. Come asserisce Claus Clüver, in un articolo programmatico sulla ridefinizione del concetto di ecfrasi applicato all'arte non figurativa:

The poem itself is a verbal representation of the painting. It is not intended to replace it: in fact, a black-and-white reproduction of the painting has been included on the facing page, and the reader is thus invited to explore the relation of the two texts. [...] In judging the poem to be "faithful" to the visual representation that is its source we will in part apply criteria quite similar to those employed in evaluating the inter-linguistic translation.<sup>5</sup>

Nei casi dei cataloghi d'arte, pertanto, l'ecfrasi assume lo statuto di didascalia in versi (o, meglio, di traduzione interlineare) di una fonte visiva che non dev'essere recuperata nel *database* memoriale del lettore-osservatore, ma viene impaginata contestualmente al testo; l'operazione del poeta è passibile di verifica simultanea da parte del pubblico, che può controllare il tasso di rispondenza o libertà ricreativa del testo rispetto al dipinto – come nel caso di una traduzione stampata accanto al testo in lingua originale. Questo allenamento alla fruizione sincronica del binomio parola/immagine comporta un progressivo adeguamento delle scritture ecfraistiche al gioco con l'orizzonte di attesa di un nuovo lettore/osservatore; lo scrittore ha il potere di soddisfare o frustrare la *suspence* del pubblico, che si aspetta a ogni pagina una forma di dialogo (esplicito o enigmistico, lineare o paradossale) tra poesia e fonte figurativa.<sup>6</sup>

Nell'ambito di una società a dominante marcatamente visiva (l'«iconosfera», secondo la formula ormai classica di Gilbert Cohen-Séat),<sup>7</sup> i poeti a caccia di immagini chiedono agli artisti (o ricevono su commissione amichevole) istantanee di opere su cui allestire commenti ecfraistici; il simulacro fotografico 'equivale' alla fonte figurativa, dal momento che l'oggetto artistico viene assunto come portatore di un contenuto puro, di una 'storia' tematica che la scrittura ha il compito di dinamizzare.<sup>8</sup> Supportati dalla crescente accessibilità dei repertori fotografici, i poeti sembrano ormai interessati all'«image» (il contenuto iconico) e non alla «picture» (l'opera complessivamente intesa, dotata di una certa superficie e di una materialità concreta).<sup>9</sup>



Quando il contenuto dell'ecfrasi non è propriamente uno scatto fotografico, anche le altre forme di espressione creativa vengono sempre più percepite 'sub specie fotografia', in un effetto di mimesi paradossale e inquietante del reale che ricorda da vicino gli esiti «troppo falsi per non essere veri»<sup>10</sup> dell'iperrealismo americano.<sup>11</sup>

Le sperimentazioni ecfrastriche inventariabili all'interno della produzione di Edoardo Sanguineti, assecondando le forme e gli stilemi più disparati, consentono di disporre di un campionario corposo per analizzare questa tendenza al parossismo del dettaglio (il poeta parla di un'«iperbolica fedeltà»)<sup>12</sup> nella restituzione degli oggetti raffigurati. A questo proposito, non risulta accessorio rilevare l'incidenza del filtro fotografico come *medium* (spesso univoco) di visione anche per quanto riguarda l'accesso ai referenti più tradizionalmente pittorici – dal momento che Sanguineti richiedeva spesso agli amici artisti un'istantanea fotografica dell'opera la cui visione, pertanto, non avveniva in galleria o in *atelier*, ma secondo le regole e le inevitabili alterazioni impresse dalla cornice fotografica.

In una lettera ad Antonio Fomez del 28 gennaio 1984, ad esempio, leggiamo:

Caro Fomez,

ti ringrazio del nuovo invio; quello che preferisco (almeno in fotografia) è il primo quadro (quello con il cestino di frutta); se mi fai avere la foto scattata da te (negativo con qualche esemplare già pronto), a colori, quale me l'avevi mandata, sarò contentissimo; naturalmente, ti terrò informato di ogni impiego futuro; spero di fare il pezzo (una poesia) assai presto (ma non è facile, mi pare, il tema ritrattistico...); appena pronto, te lo mando; intanto, auguri per la mostra.<sup>13</sup>

Da questa richiesta epistolare si può desumere il processo genetico alla base della stesura di un componimento ecfrastrico: l'artista, in previsione dell'allestimento di una mostra, invia al poeta alcuni fotogrammi dei quadri che intende esporre e il letterato, quasi su 'committenza' volontaria, esegue un testo d'occasione. A Sanguineti interessa anche il contesto di visione dell'immagine, ossia l'ambiente della mostra come contenitore di repertori iconici in dialogo necessario con lo sguardo dell'osservatore, come si intuisce, ad esempio, da una lettera inviata ad Antonio Bueno il 23 novembre 1967:

Carissimo,

grazie delle foto! d'accordo per anticipare la data del mio pezzo; però la cosa dipende un po' da te, e cioè ancora da foto: come sai, io riesco a lavorare soltanto sulle immagini: dovresti mandarmi quelle che riguardano la mostra di New York (un certo numero), con le date relative dei quadri; così che il discorso sia pertinente alle cose che gli americani vedono [...]. Morale: aspetto le foto: sei contento?<sup>14</sup>

Questa attenzione per il contesto si riverbera non soltanto sul luogo espositivo, ma anche sulla strutturazione del catalogo, con la richiesta da parte del poeta di conoscere l'"intorno" situazionale in cui la poesia andrà a inserirsi. Da questi esempi emerge un'attenzione progressivamente orientata più verso le sovrastrutture ai margini dell'immagine che verso l'oggetto artistico in quanto tale – di cui viene importata la trama generale senza particolare deferenza nei confronti del suo statuto materiale.

Attraverso una campionatura ragionata di esempi isolati dalla produzione tarda di Sanguineti,<sup>15</sup> si tenterà di esplorare in che modo il dispositivo ecfrastrico faccia i conti con opere di artisti contemporanei mediate dalla fotografia, con uno stile che, per restituire – spesso con sfumature parodiche – l'alta densità informativa dell'oggetto registrato, tende a riprodurne meticolosamente la superficie formale, con la volontà di esibire, nel modo



più trasparente e integrale, tutti i dettagli tecnici della tela o del disegno. Nell'ultimo caso preso in esame (*Decafoto*), questo meccanismo di appropriazione totale del referente iconico è applicato a documenti fotografici, in forme del tutto analoghe, però, a quelle sperimentate per i quadri fotografati, costruendo un percorso poetico funzionale a realizzare un catalogo d'artista.

## 2. *Oppio* (Luca Mengoni)

1.

sette papaveri sono le note  
sfrangiate rosse, e soffiate: una coppia  
di montagnette, a due vertici, vuote

(tipo, mettiamo, una catena doppia:  
remidorè, miredò): mezze ruote  
quadrifogliate, che ognuna si scoppia,

stimmate un poco, impronte molte (ignote,  
che si piegano e stringono): (ma stroppia  
il troppo, poi?): (si può?: cioè, si puote?):

2.

un labirinto è metafora (oscura,  
sta scritto): e i fiori, anche, possono, credo,  
crescerci in terna, nuotare (oh natura!),

sottoporsi, affiancarsi: ecco, li vedo  
fasciati ma fascianti: (però è dura  
vorticarli così, mi arrendo, cedo,

alzo le mani): questa è una fattura  
che mi frattura il corpo mio: corrodo  
il tutto, ormai: (ci vuole, la misura):

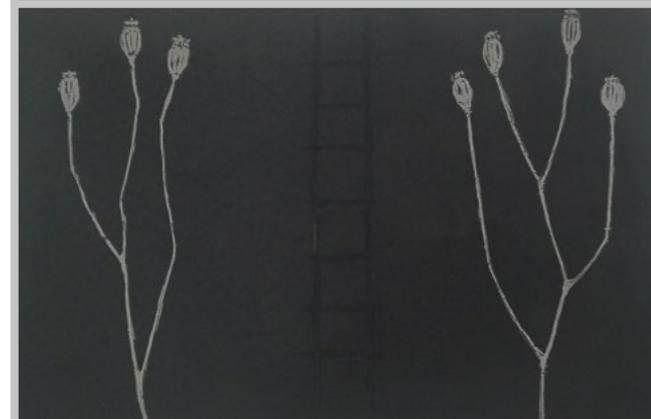
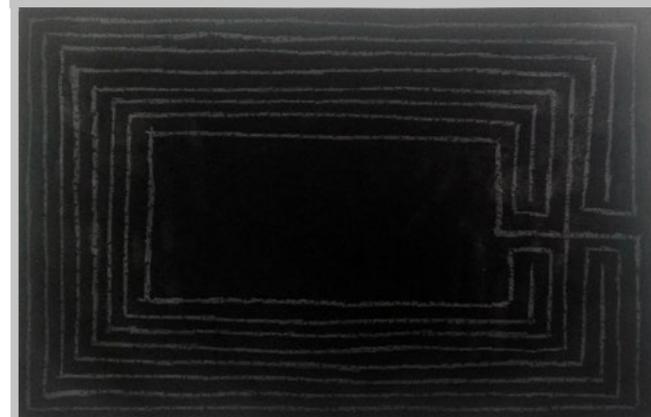
3.

tre qua (ma aride tutte, secche), un due  
più un uno, e quattro là, ma un doppio bivio  
(si biforca, si ribiforca): (è un bue  
che fa le corna): (in mezzo): (in un convivio):  
e fa rosolacciare, per le tue  
orecchiette gentili (ha preso abbrivio,

va di slancio), doremidò: (e poi rue,  
precipitoso, a valle): in altro trivio  
c'è scala (nera) con le stecche sue:

4.

sei corpuscoli a coda, bruni bruni,  
serpentiformi abnormi (ma spermatici):  
(spermatozoi, direi (tra i quali, alcuni



Luca Mengoni, *Oppio*, 2006

fecondi, non lo so, ma (è certo) asmatici)  
incespicano, tristi, più importuni  
che amabili): (ma in blocco, gli iperstatici,

e, alla fine, ipersterili): raduni,  
dentro un erbario uteresco, gli ematici  
narcotici (i più fragili e digiuni):

5.  
undici (ora con a, con bi, con ci:  
poi scendi giù: con di, con e, con effe,  
con gi: via, ancora, un passo, ecco, così),

con acca e un'i, con elle e un'emme (beffe,  
sberleffi che apprestasti, cauto, un di),  
riproduttivi apparsi (a bizzeffe,

a raffiche), ci fu chi li fornì):  
tecnoriproducibili, di ceffe  
bruttine munì i ceffi, lì per lì:



Luca Mengoni, *Oppio*, 2006

Prima di confluire nell'ultima e postuma raccolta sanguinetiana, i cinque componimenti di *Oppio*<sup>16</sup> erano comparsi nel catalogo di una mostra di Luca Mengoni (*La circolazione della linfa*), allestita nel 2006 presso il Museo Cantonale di Lugano. Se vengono comparate biunivocamente con i disegni selezionati sulle pagine dell'antologia illustrata, le poesie sanguinetiane non risultano compatibili linearmente con nessuna tavola, ma sembrano piuttosto riprendere alcuni archetipi ricorrenti nella pittura di Mengoni (i papaveri, il labirinto, la scala). L'interpretazione che vedrebbe la scrittura sanguinetiana jungghianamente a caccia di simboli e archetipi piuttosto che puntuali contenuti iconici sembrerebbe confermata dalla natura altamente metaforica dei disegni-emblemi mengoniani, dal momento che – come spiega Fabio Pusterla nel presentare il catalogo – «le immagini costantemente inseguite[...] evocano un orizzonte mitico, un senso sempre sfuggente ma perennemente interrogato».<sup>17</sup> Questa percezione di un significato misterioso che soggiace all'apparenza formale degli oggetti descritti si riverbera sullo stile sanguinetiano, in cui alla radiografia puntuale di alcuni dettagli («sette papaveri», I, 1; «sei corpuscoli a coda», IV, 1; «undici (ora con a, con bi, con ci)», V, 1) si accompagna il presentimento di un enigma, di un senso 'altro' che si annida nelle strutture disegnative (segnalato tanto dall'aggettivazione scelta – «impronte ignote», I, 7; «un labirinto è metafora oscura», II, 1 – quanto dall'uso di espressioni dubitative – «si può?» I, 9, «credo», II, 2, «non lo so», IV, 5, etc.). Il lettore, pertanto, rimane spiazzato da un'inquietante 'verosimiglianza ecfraistica' regolarmente frustrata dal confronto con referenti 'quasi' perfetti, ma in realtà sempre discordanti, anche solo per un singolo capriccioso dettaglio, rispetto alle descrizioni liriche.

Il riferimento puntuale alle fonti figurative non emerge dal confronto diretto con le riproduzioni dei disegni raccolti all'interno della *Circolazione della linfa*, dal momento che le cinque incisioni calcografiche oggetto di ecfraresi sono state volontariamente escluse dai due autori nella strutturazione del catalogo, per suscitare un deliberato effetto di spaesamento nel lettore, incapace di ritrovare un collegamento referenziale tra apparato figurativo e illustrazioni poetiche.<sup>18</sup> Mentre nel contenitore allestitivo della Mostra di Lugano gli originali disegnati da Mengoni erano accompagnati dai versi sanguinetiani, nel catalogo questa simmetria impaginativa viene sottratta al pubblico, costretto ad avver-



tire soltanto una generica ispirazione di Sanguineti ai contenuti archetipici dell'artista, senza cogliere l'aderenza fedele all'originale.

Un tentativo di realizzare un libro d'artista che attestasse materialmente questa collaborazione naufragò alcuni mesi dopo che le lastre – consegnate a un editore milanese affinché ne traesse un'edizione limitata (circa cinquanta copie) – furono smarrite durante il trasloco del tipografo. Oggi resta soltanto il fantasma di questo dialogo verbo-visivo, depositato nella dedica sibillina «a Luca Mengoni», senza che sia mai stata indagata la genesi dell'elaborazione intertestuale – il che testimonia un disinteresse globale per la ricognizione puntuale dei componimenti ecfrastrici, che ha causato e continua a causare fraintendimenti nell'esegesi dei versi sanguinetiani estrapolati dal contesto specifico delle collaborazioni d'artista e interpretati come dati testuali chiusi e autoreferenziali.

Dalla comparazione con i referenti occulti della collaborazione, emerge sorprendentemente una tipologia di ecfraresi acribica rispetto alla fonte figurativa, a dispetto dell'apparente rimando non denotativo e generalizzante disponibile nel 'falso' catalogo. L'enumerazione quantitativa degli oggetti rappresentati («sette papaveri», I, 1; «sei corpuscoli», IV, 1, etc.) contribuisce all'impressione di iper-disambiguazione, che agisce come *ludus* depistante proprio nel momento in cui il lettore si trova di fronte alla coesistenza artificiosa delle poesie impaginate assieme a immagini simili ma non riconducibili propriamente al computo delle parti suggerito dall'autore – ad esempio, all'interno del catalogo si trova un disegno che raffigura cinque papaveri e non sette, come suggerisce, invece, l'incipit del primo componimento.

Il quinto testo ecfrastrico si presenta apparentemente come un gioco alfabetico-matematico, in cui viene suggerita una correlazione biunivoca tra oggetti che ricorda il lessico dell'insiemistica («undici (ora con a, con bi, con ci: / poi scendi giù: con di, con e, con effe, / con gi: via, ancora, un passo, ecco, così: / con acca e un'i, con elle e un'emme», V, 1-4). In realtà, Sanguineti traduce verbalmente l'immagine disegnata da Mengoni, che cita le sagomature di fiori e frutti riprodotte dai manuali di botanica o dagli erbari, in cui ogni specie vegetale viene accompagnata da una lettera di catalogazione; come l'inventario visivo dell'artista terminava alla lettera «M», analogamente il poeta fa terminare la cantilena alfabetica alla stessa lettera, suggerendo poi un parallelismo ottico tra le piante scomposte in sezione e i «riproduttivi apparati» anatomici (v. 6). A partire da una descrizione che si offre al lettore come pedantesca e meticolosa, il poeta affianca una ricreazione allusiva e metaforica del dato figurativo; nel quarto componimento, ad esempio, sei steli di papaveri disposti orizzontalmente vengono decrittati dall'osservatore come sei spermatozoi («sei corpuscoli a coda, bruni bruni, / serpentiformi abnormi (ma spermatici): / (spermatozoi, direi)», vv. 1-3), oppure nella terza poesia una biforcazione dei medesimi steli floreali numericamente catalogati da Sanguineti a seconda della dislocazione spaziale sulla tela («tre qua (ma aride, secche), / un due più uno, e quattro là», vv. 1-2) viene paragonata a «un bue / che fa le corna» (vv. 3-4), secondo un meccanismo proiettivo da somministrazione dei test di Rorschach tipico della prassi poetica sanguinetiana.

In questa silloge ecfrastrica, l'interpretazione onirica e soggettiva dell'inconscio prende avvio da disegni elementari, che, attraverso i meccanismi di ri-funzionalizzazione e trasloco analogico, sono forzati a esprimere allusioni o sovrasensi già impliciti nella storia simbolica degli oggetti stessi. Se lo stile artistico raffigura in modo neutro forme intrinsecamente ambigue (ad esempio, certe configurazioni dei pistilli o delle corolle che ricordano le tavole anatomiche sugli organi riproduttivi), Sanguineti scioglie nel linguaggio questi sottintesi latenti, enfatizzando in modo trasparente le simmetrie ammiccanti a cui i disegni tacitamente rimandano, come se l'*explication de texte* passasse attraverso il

lettino psicanalitico della scrittura poetica. Oltre al pedinamento mimetico del referente, l'ecfrasi assume qui una funzione di esplicitazione dei nessi analogici sottesi alla pittura, in un'operazione di vera e propria traduzione e verifica linguistica di contenuti iconici implicitamente denotativi. A partire da un'adesione 'cieca' e mimetica ai disegni-fantasma, Sanguineti innesta un secondo tempo propriamente interpretativo e critico, ponendosi come didascalia 'terapeutica' del rimosso figurativo.

## 2. Sonetto combinatorio (Stefano Spagnoli)

oggi è il 13 luglio, credo bene:  
il numero d'archivio (però, c'è  
l'1 che è dubbio: c'è un buco) conviene  
che sia 1833: -

S. (è un x) tira (fossero catene,  
capirei tanto sforzo): (ma perché?)  
un filo (e lancia un sasso?): intanto, tiene  
un grappolo (è THE BIANCO): pure, se

osservi (senti SATISFACTION? pene  
dolci!), ci sta la vite (vita, me  
poveretto!): ma vedo che le vene

stanno rigonfie (un orologio): (un re  
sotto minaccia?) e un oggetto (le amene  
note!) è un poco grigio (new taste): (ah! uh! eh!)



Stefano Spagnoli, *Satisfaction*, 2009

Il *Sonetto combinatorio*<sup>19</sup> appare all'interno del catalogo *Nelle Felici Stanze. Piccola antologia personale*,<sup>20</sup> pubblicato in occasione della mostra antologica organizzata a Palazzo Pigorini (Parma). Nell'ambito dell'evento «Parmapoesia Festival. Per altri versi», si può immaginare che i due artisti avessero avuto modo di conoscersi personalmente, dal momento che, all'apertura del festival (24 giugno 2007) era prevista, alle ore 17.00, l'inau-



gurazione della mostra di Spagnoli e, alle 18.00, presso la Casa della Musica, una lettura delle traduzioni sanguinetiane delle *Baccanti* e della *Fedra* di Seneca, recitate dal poeta stesso e da Lino Guanciale.

La poesia di Sanguineti è dedicata all'opera *Satisfaction* (1989) – titolo che compare anche, in grassetto, al v. 9 –; sul margine inferiore del *collage*, si scorge significativamente una dedica «A Edoardo Sanguineti, con ammirazione». L'opera presenta una carta velina sottile sotto la quale si intravede un insieme eterogeneo di oggetti: una pagina manoscritta, un disegno stilizzato e una serie di sintagmi ritagliati da giornali o pubblicità, che vengono scrupolosamente importati nel componimento sanguinetiano.

La prima quartina ospita una decifrazione minuziosa di alcune coordinate temporali leggibili nella missiva in secondo piano: la data in basso a destra («13 luglio», v. 1) e il riferimento, in alto a sinistra al «n° d'archivio 1833», che, per la consunzione e l'usura, presenta il primo numero poco nitido – fattore accidentale registrato pedissequamente da Sanguineti, che commenta «però, c'è / l'1 che è dubbio: c'è un buco, conviene / che sia 1833» (vv. 2-4). Il linguaggio efrastico diventa una pellicola così trasparente e porosa da inglobare addirittura i difetti tecnici nella manifattura dell'oggetto artistico, in una provocatoria adesione indiscriminata alla fonte.

Nella seconda quartina, il disegno di un giovane in posa eroica, con una gamba appoggiata a un masso e una mano spalancata, viene messo in relazione con una linea curva tracciata a matita sulla velina soprastante, creando la suggestione che il ragazzo stia tirando un filo («S. (è un X) tira (fossero catene, / capirei tanto sforzo): (ma perché?) / un filo», vv. 5-7) – con «X» che vale tanto come incognita matematica (coerentemente con la formalizzazione algebrica del lessico contestuale) quanto come segno grafico e disegnativo, in una doppia e aperta ipotesi interpretativa, volontariamente suggerita dall'ambiguità semantica del verso. Analogamente, un disegno circolare in sovrapposizione viene interpretato come una pietra («e lancia un sasso», v. 7), in un continuo cortocircuito di trappole visive che i diversi piani dell'opera possono innescare nella lettura simultanea dell'osservatore. La descrizione della velina continua con l'allusione a un «grappolo» e alla «vite» (elementi decorativi scarabocchiati in primo piano), a cui vengono inframmezzati oggetti che emergono in trasparenza («un orologio» e la scritta «new taste», che compare impressa sull'etichetta del the bianco Cinzano, vv. 8-10). Il carattere illustrativo della scrittura sanguinetiana viene evidenziato dai consueti segnali deittici – la ripetizione di «c'è» e «ci sta», il riferimento al gesto scopico («pure, se osservi», v. 8; «ma vedo che», v. 11) –, in ossequio al più tradizionale galateo efrastico.

La decodificazione degli elementi stratificati nell'ipertesto visivo di Spagnoli viene presentata al lettore in termini dubitativi, con una serie di interrogative («ma perché?», v. 6; «e lancia un sasso?», v. 7; «senti SATISFACTION?», v. 9; «un re / sotto minaccia?», vv. 12-13), come se il poeta volesse avvertire il lettore della pericolosità (e dell'arbitrarietà) di una simile lettura sincronica. Con l'attivazione di queste spie retoriche, Sanguineti suggerisce un carattere sostanzialmente dubitativo insito nell'operazione di decrittare e nel restituire letterariamente i contenuti iconici giustapposti nello spazio, come se le interrogative appartenessero a un manuale di avvertenze per l'uso dell'ecfrasi applicata a immagini dal difficile statuto oggettuale.<sup>21</sup>

Gli oggetti del *collage* vengono giustapposti, al pari dell'opera di Spagnoli, ma il loro accostamento produce una 'trama' narrativa unitaria, quantomeno a livello di sovrapposizioni locali estemporanee – ad esempio, nella scena del giovane che srotola il filo (azione che viene innescata dalla sovrapposizione sul ritaglio disegnativo della linea curva ricalcata a mano sulla velina). La didascalia dello scrittore-osservatore unisce e 'narra-

tivizza'<sup>22</sup> segmenti separati nel progetto artistico, puntando a rivestire di senso e porre lungo un asse logico-causale elementi a prima vista inconciliabili, per un'automatica necessità di ricostruire una storia plausibile, una parentela verosimile tra singolarità apparentemente non comunicanti. Un ulteriore collante che vincola gli elementi citati in enumerazione caotica è la rigida griglia metrica del sonetto a rima alternata (ABAB), in una dialettica tra aleatorietà dei contenuti e 'ritorno all'ordine' stilistico-retorico<sup>23</sup> che caratterizza la stagione senile della produzione sanguinetiana, con esiti rilevanti nella produzione specificatamente ecfrastrica per quanto riguarda la dialettica tra contenuti iconografici spesso criptici e difficilmente ordinabili entro un regime di sguardo univoco e un'armonia retorica inappuntabile.<sup>24</sup>

### 3. Fermo in posta (Concetto Pozzati)

1.  
cavallo nudo è acefalo vestito:  
rinoceronti, cifre, foglie, guanti:  
adesso l'intestino mi è infinito:  
bersaglio è il mondo e ci blobbeggia incanti:  
angeli musicanti, fanti, santi:

cavallo nudo è acefalo vestito:  
rinoceronti, cifre, foglie, guanti:



Concetto Pozzati, *Dal dizionario delle idee ricevute*(Ristoria Prioritaria. 163 cartoline non spedite), 2004

adesso l'intestino mi è infinito:  
bersaglio è il mondo e ci blobbeggia incanti:



Concetto Pozzati, *Dal dizionario delle idee ricevute*(Ristoria Prioritaria. 163 cartoline non spedite), 2004

angeli musicanti, fanti, santi:



Concetto Pozzati, *Dal dizionario delle idee ricevute*(Ristoria Prioritaria. 163 cartoline non spedite), 2004

2  
duplice faccia è quasi un francobollo  
natura morta con bicchiere in mezzo:  
qui la parrucca sostituisce il collo:  
la torre con fantasmi fa intermezzo:  
lametta taglia ventre, a pezzo a pezzo:

duplice faccia è quasi un francobollo:  
natura morta con bicchiere in mezzo:  
qui la parrucca sostituisce il collo:



Concetto Pozzati, *Dal dizionario delle idee ricevute*(Ristoria Prioritaria. 163 cartoline non spedite), 2004

la torre con fantasmi fa intermezzo:  
lametta taglia ventre, a pezzo a pezzo:



Concetto Pozzati, *Dal dizionario delle idee ricevute*(Ristoria Prioritaria. 163 cartoline non spedite), 2004



L'artista a cui le didascalie in versi<sup>25</sup> sono dedicate, dopo un primo periodo di formazione a Bologna, si trasferisce a Parigi, coniugando gusto pop e studi di illustrazione pubblicitaria.

I sei componimenti sono stati pubblicati all'interno di *Ristoria Prioritaria. 163 cartoline non spedite*,<sup>26</sup> intervallati alle opere di Concetto Pozzati. A livello di impaginazione e rapporto parola-immagine nell'architettura editoriale, è assente, tuttavia, qualsiasi criterio di ordinamento e corrispondenza puntuale con i versi del poeta – il quale, invece, per ogni unità versale, regala una minuscola e impertinente ecfrasi riferita a singoli dettagli delle opere qui catalogate. All'interno di ciascuna delle sei sezioni (*Dal dizionario delle idee ricevute, Restaurazione, Naturalizzazione, Avevo sei anni, L'impiego del tempo e Il pittore è il burattinaio*) è possibile ritrovare il bacino di prelievi visivi relativi alle sei suddivisioni del componimento sanguinetiano.<sup>27</sup> I testi di *Fermo in posta*, pertanto, si presentano come casi di ecfrasi microscopiche, relative a singole icone replicate e incollate serialmente in numerose cartoline di Pozzati (le cifre matematiche, i francobolli, gli animali), ma rese denotative e 'su misura' rispetto a un solo referente attraverso ammiccamenti cromatici, aggettivali o contestuali che rendono l'identificazione univoca e trasparente. Il poeta sembra fare lo slalom tra una serie di *collages* apparentemente ripetitivi (costruiti sul modulo musicale del 'tema e variazioni'), salvandosi dal caos dell'indeterminatezza enumerativa attraverso la precisione dello strumento ecfrastrico, estremizzato al punto da contenere ad ogni verso l'ecfrasi di una tavola, in una sorta di ipertesto ecfrastrico.

Sanguineti sembra importare la tecnica a *papier collé* applicata da Pozzati al suo procedimento di descrizione ecfrastrica, combinando insieme materiali provenienti da fonti figurative differenti e ri-assemblandoli nella struttura organica della poesia – dal momento che ogni componimento viene a contenere cinque 'mini-ecfrasi' indipendenti, montate insieme attraverso il calcestruzzo della rima. Come le figurine di carta, replicate in contesti eterogenei e apparentemente casuali, vengono a suggerire narrazioni o corrispondenze a-logiche tra oggetti forzati a coesistere nella stessa cartolina-*habitat*, allo stesso modo Sanguineti fa convivere in sei unità poetiche elementi tenuti insieme soltanto dall'intelatura metrica.

In un'intervista a Renato Barilli del 1964, Pozzati sintetizzava in questi termini il proprio abbandono dell'informale per un ritorno (molto sanguinetiano) a poetiche dell'oggetto:

Vorrei inserirmi dentro a molte di queste [situazioni], dalla nuova riproposta figurale o *nuova figurazione* [...] alla *pittura d'oggetto*. Nuovo racconto? Relazione, una nuova volontà di oggettivazione? Una pittura che tiene conto di tanti fattori, un *inventario*, questo più quello, in relazione diretta o indiretta con le cose.<sup>28</sup>

È indubitabile che in questo progetto artistico la coesistenza di icone pop e fotografie vintage costituisca la marca stilistica più evidente, in uno smaccato abuso del citazionismo e dell'ibridazione tra registri stilistici che verrà importata e imitata dalla scrittura sanguinetiana. Il poeta, infatti, accentuerà la coesistenza di elementi eterogenei («natura fa le pere e gli asterischi» III, 1; «rinoceronti, cifre, foglie, guanti» I, 2), in un cortocircuito tra l'impossibilità di far dialogare gli elementi secondo una *consecutio* logica tradizionale e il ricorso a immagini 'terroristicamente' puntuali, assicurando al contempo il massimo di surrealismo e di realismo mimetico. A differenza del precedente esempio, qui l'inventiva del poeta sembra limitarsi alla felice ripresa di referenti pozzatiani che, come nelle cartoline del pittore, non innescano alcuna possibile trama narrativa ma vengono sem-



plicemente giustapposti nello spazio della pagina. La scelta di accorpare una sequenza di microecfrasi versali corrisponde, probabilmente, alla volontà di imitare attraverso la scrittura letteraria l'operazione collagistica dell'artista, in un ritorno a una tipologia di ecfrasi che si propone non soltanto come replica contenutistica ma come emulazione 'tecnica' dello stile pittorico.

#### 4. *Sortilegi (Carol Rama)*

Mi faccio bene il mio calcolo, io da me stesso, rosso rosso, seduto sotto gli sforzi agenti. Quelli mi scendono giù a picco, in testa. Sono un dramma di diagramma, dico io, debitamente modificato, appena. Cancello la mezza espansione, anche così immobile come mi resto, ostinato, con un fascio di molle molli, lì tra le mani, che me le succhio, che me le coccolo cullandomele, che sono un amazzone di geomoni rarissimi, con diatomee e protococchi, che sono un niente del tutto. Esco, stanco alquanto, da un giudizio piuttosto universale, congestionato rachitico, ringiovanito ma delinquenziale, probabilmente omicida, specialmente fratricida, ma contestato, e con la mia faccia scoperta, e con i miei due occhi, e con la mia cosa tra i miei testicoli, con un'E che mi fa un'M, come in una corte del cielo. I miei piedi rigoletteschi, penduli, sfiorano il rosone di madreperla contaminata, dilatato, che mi mangia qualunque mio mare verticale. Il paesaggio ha un suo azzurro, che è gonfio di aspirazione. Se te lo guardi da O, è quello il mio fondale, con il vulcano fortemente inattivo, di elevazione media o medio-alta, e con più di un'imbarcazione rocciosa, sedimentata, e di un molo, e di un'escrescenza d'inchiostro o macchia. È tanto tangenziale, però, e nel suo caso, per questa volta, l'espansione è intiera, illibata. È nera. Posso dunque concludere che l'organo rotante costituito da una ruota di una notevole massa, con lo scopo di attenuare le variazioni di velocità che si manifestano nelle macchine alternative, o di accumulare energia nelle macchine operatrici a funzionamento intermittente sia interpretabile come una palla leggerissima, costituita da una mezza sfera di sughero recante infisse alcune penne. Fatto bene il mio calcolo, al quale, del resto, alludevo sul principio, qui ogni parola è sdrucchiola. E allora le piene sono quelle dell'uccello vero, che in effetti ha le sue ali aperte spiaccicate, mentre la grande gigantessa equatoriale avrà, lasciando da parte la sua cosa scarlattoide, lebbrosa e lebbrosa, almeno un paio di tubi di scappamento inquinante. È in modo, dunque. Osservata ancora da O, giace distesa sopra una spiaggia pettinata. Se cammina, lo fa soltanto nell'ottica di N. Se no, pilotata dal volatile, mi precipita distesa, lunghissima, con il paletto conoide ligneo da palizzata infilato in bocca, come una tromba muscolare, regolamentata dalla mano sinistra. Così, è a posto. Ma la sua destra non è la sua destra. Mi spiego. Per me, che contemplo il tutto di spalle, gobbetto curvetto, qui a S, il coraciforme ingrandito un numero tot di volte, se non è un ciuffo posticcio, sta dentro il becco. È normale. La donna, comunque, fa fumo, fa smog. Mi sposto a E, molto idealmente, naturalmente, e la protuberanza tenebrosa, potenzialmente stalattitica, finisce che me la disseta a fondo, la mia proiezione creaturale. Certo, codesta ragazzona è piuttosto composita, con quella specie di mammellatura riciclabile, che si porta stretta addosso, ricucita, con affetto, per duplicazione e sovrapposizione. Il ciclo è cielo, comunque, anche se si esibisce come assolutamente pratico. Ma adesso che la caligine mi cresce in me, io, in idea, vedo male. E penso male, poi. Cioè, calcolo male, sempre. In ogni caso, per farla corta, le hanno amputato entrambi gli arti umani, alla negra concupita. Sono stato io, che me la sono mezza ritagliata, stanotte, in questo modo o maniera, un po'. La colorata, propriamente discorrendo, ci sarà forse tricorpore. Perché, concludendo di nuovo, per

deduzione, ci sta una femmina (a) la maggiore, la massima, che mi va compatta dalle costole in giù. Nel caso, oso presumere che mi va in su, sempre dalle costole, dalle clavicole, ma è soltanto che il mio mondo, ormai, mi sta capovolto, da adesso. (Voce fuori campo, dall'etere etereo: «*Quand tu le replaceras dans sa position ordinaire, tu reparaitras tel quel la nature t'a formé, ô jeune magicien. Cela, parce que je t'aime et que j'aspire à faire ton bonheur*»). – Un silenzio, o due. – Chiamo (c) un insieme che più comprendere, all'ingrosso, (1) un braccio sinistro, supposto anchilosato, con pronunciata formazione di ansa, (2) una zampa antropologica, disperatamente avvinghiabile alle remiganti terziarie di uno dei 9000 (circa) esemplari tipici collezionatili di vertebrati amniotici omeotermi carenati, privi di denti, come me, (3) una protesi di bacino laterale, con apparato di ghiandole, che qui, momentaneamente, censuro (...). Con (b), potendo, volendo (volando), designo un informe cumulo carneo plasticato, supplementare, non funzionale, vagamente esornativo, in senso mostruoso, fricconesco e fricchettonesco, stile mutanti, Quando rientro in me medesimo, deduco (x) essere le unghie superiori sinistre (da S, normalmente) ritoccate con bianchetti e calci, e (y) due fili di ferro, colore di ruggine antica, ripiegati a U, tendenti a V e W, assunti come connettori chirurgici. Assumo (x) e (y) come incognite notorie. Timbro la carta intelata, cm 110 x 73, e numero l'insieme come 14 (quattordici). (Voce della tropicale: «*Allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. FIN DU CHANT*»).

Un caso ancor più interessante si trova nel racconto sanguinetiano intitolato *Sortilegi* e confezionato per il catalogo *Carol Rama* (1989).<sup>29</sup> In questa prosa d'occasione, alla tradizionale presentazione in catalogo, Sanguineti sostituisce una narrazione breve che si costruisce a partire da un disegno omonimo del 1987, perseguendo una relazionalità quasi 'calcografica' rispetto al referente iconografico. Senza alcun rimando paratestuale o segnale virgolettato che renda palese la natura intertestuale del testo, nel racconto vengono inserite di peso le scritte che compaiono sul brogliaccio di riuso adottato come sfondo da Carol Rama. Ad esempio, l'intestazione del foglio («calcolo del volano sforzi agenti») viene rielaborata, in prosa, nell'incipit «mi faccio bene il mio calcolo, io, da me, rosso rosso, seduto sotto *gli sforzi agenti*».<sup>30</sup> Trattandosi di un regesto di calcolo relativo a formule di dinamica applicata, Sanguineti imita un periodo di tipo matematico-deduttivo applicandolo al corpo della donna che occupa la sezione verticale del



Carol Rama, *Sortilegi*, 1987

foglio. Dal momento che il colore è distribuito in misura disomogenea tra le diverse sezioni anatomiche, il poeta immagina che la ragazza sia il risultato di un montaggio «tricorpore», e allestisce un'enumerazione da dimostrazione scientifica: «quando rientro in me medesimo, deduco (x) essere le unghie superiori sinistre (da S, normalmente) ritoccate con bianchetti e calci, e (y) due fili di ferro, colore di ruggine antica, ripiegati a U, tendenti a V e W, assunti come connettori chirurgici. Assumo (x) e (y) come incognite notorie».<sup>31</sup> Il prelievo di materiali lessicali dalla fonte si qualifica come il risultato di un'operazione di iper-filologia visiva mascherata, per cui, ad esempio, la frase «e con la mia cosa tra i miei testicoli, con un'E che mi fa un'M» allude all'affiorare di una lettera E capovolta (e quin-

di trasformata in M) proprio tra le gambe del protagonista accovacciato – dal momento che il disegno di Carol si era sovrapposto stratigraficamente al foglio di calcolo in parte occultando i termini delle permutazioni. Il narratore interno si identifica con il soggetto accovacciato, introducendo nel meccanismo ecfrastrico un osservatore-personaggio parlante che decifra la scena a partire da una posizione preferenziale e attiva. Sanguineti suggerisce un parallelismo tra la postura seduta e malinconica del personaggio e la sagoma di uno dei dannati del *Giudizio universale*, condensando questo riferimento in un accenno ludico e inserito incidentalmente all'interno di un'enumerazione caotica di attributi («esco, stanco alquanto, da un giudizio piuttosto universale, congestionato rachitico, ringiovanito ma delinquenziale, probabilmente omicida, specialmente fratricida»).

In questo esempio, inoltre, il gioco interlineare con la fonte visiva non è l'unico espediente citazionistico esibito dall'autore, che inserisce all'interno della narrazione-inventario anche un prelievo in francese dai *Chants de Maldoror* di Lautréamont («*Quand tu le replaceras dans sa position ordinaire, tu réparaitras tel quel la nature t'a formé, ô jeune magicien. Cela, parce que je t'aime et que j'aspire à faire ton bonheur*»),<sup>32</sup> che Sanguineti immagina proferito da «una voce fuori campo, dall'etere etereo».<sup>33</sup> Un'altra citazione dai *Chants de Maldoror* (stavolta dal XVI capitolo) viene adoperata da Sanguineti come chiosa finale e pronunciata da una «voce tropicale» («*allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. FIN DU CHANT*»)<sup>34</sup> – formula conclusiva che, peraltro, compare più volte anche nei romanzi di Philippe Sollers,<sup>35</sup> autore del *Nouveau Roman* che Sanguineti conobbe e frequentò a Parigi. Le brevi indicazioni sceniche sull'avvicinarsi delle voci fuori campo o la didascalia integrata nel testo («–Un silenzio, o due–») sembrano suggerire un'ambientazione teatrale; al termine della rappresentazione scenico-visiva, il protagonista conclude «timbrando la carta intelata, cm 110 x 73» e «numerando l'insieme come 14 (quattordici)», come se, da disegno antropomorfo, passando per personaggio attivo della narrazione, diventasse alla fine artefice della rappresentazione in cui è inserito.

In questa prosa, insomma, il referente artistico non agisce come oggetto specifico e prioritario di riflessione, ma come campo semantico di suggestioni chiamate a intersecarsi e a reagire con l'intorno citazionistico, in quel «catalogo permanente»<sup>36</sup> che rappresenta l'archetipo della poesia sanguinetiana. L'ecfrasi si manifesta qui come uno tra i possibili e alternativi dispositivi citazionistici tramite cui appropriarsi, attraverso il già-detto sedimentato nella cultura del lettore ideale, del mondo.

## 5. Decafoto (Aldo Ponassi)

1.  
qui una donna si appoggia la sua mano,  
ma il suo pollice è l'ala di un gabbiano:  
due parlano al telefono, e un bambino  
è lì che aspetta, fermo, in passeggiato:  
a sinistra due gambe, bene in vista,  
le ha fatte, ripiegate, il graffitista:  
ha i sandali, nei piedi, la murale,  
che, accucciata accosciata, è niente male:

2.  
lui e lei si sostengono a vicenda,  
due statuine, amoroze, da leggenda:

Aldo Ponassi, *Piazza delle erbe*, 1999



n. 15, gennaio-giugno 2020

l'uomo si tiene il pugno chiuso, stretto:  
è come irrigidito, e ha il suo berretto:  
ma lei sta curva, è come un nero smalto:  
"l'illustrascarpe" io leggo, dietro, in alto:  
la gente, intorno, sta immobile e muta:  
contempla cosa che le è sconosciuta:



Aldo Ponassi, *Piazza De Ferrari*, 2005

3.  
vedo, in Canneto Lungo, una coppietta  
di anziane, colloquianti senza fretta:  
si fissano, bloccate, lì, sostando:  
una, in testa, ha un foulard, stava rientrando:  
avrà acquistato gamberi sgusciati:  
si svendono, oggi, qui, a prezzi stracciati:  
16.000, e non 22.000: per averli avrà fatto la sua fila:

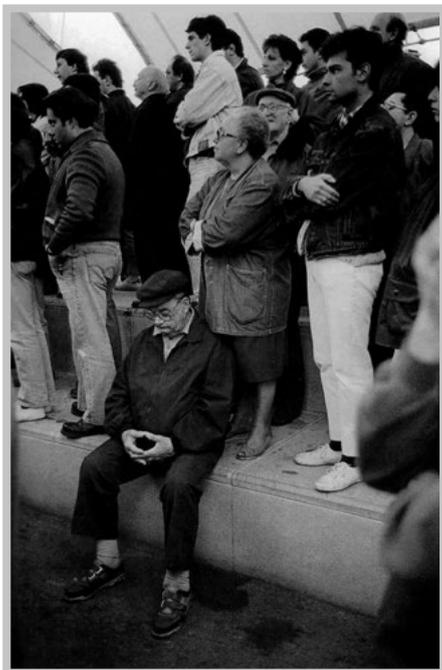


Aldo Ponassi, *Canneto il Lungo*, 1993

4.  
sotto il tendone, sulla scalinata,  
lì al comizio, la folla si è affollata:  
guardano là a sinistra, tutti in piedi:

n. 15, gennaio-giugno 2020

tu, in prima fila, invece, tu ti siedi:  
 gli occhi, dietro gli occhiali, affaticato,  
 li hai chiusi, e ascolti: sei il pensionato:  
 ci sono frasi che tu hai già sentito:  
 ma il comunismo, si dice, è finito:

Aldo Ponassi, *Porto Antico*, 1994

5.

forse mi sbaglio, ma forse è rumena  
 la "sinora", mi pare: ma serena  
 è, direi, la bambina: dorme, in mezzo  
 a una strada, a Loano: sopra un pezzo  
 di cartone, si chiede una "offerta",  
 si dice "grazzie": ma è semideserta  
 questa città, a quest'ora: è "militare",  
 il marito: e il problema, qui, è "mangiare":

Aldo Ponassi, *Loano*, 1991

6.

sarà una processione, questa: piove:  
 c'è una selva di ombrelli che si muove:  
 sotto un paracqua piccolo e fiorito,  
 schiacciato in testa, molto colorito,

n. 15, gennaio-giugno 2020

due bambinelle tutte incappucciate  
camminano lì molto appiccicate:  
c'è un rosario che pende da una croce:  
chi la porta mi guarda, senza voce:



Aldo Ponassi, *Borgio Verezzi*, 1992

7.  
sta entrando il cardinale, in San Donato:  
è quello che, una volta, io ho intervistato,  
persino, per la tele vaticana:  
parlo di Tettamanzi, ma è lontana  
quella faccenda, ormai: lui sta a Milano:  
peccato, era un cristiano molto umano!  
cristiani umani non li trovi più:  
poveri noi! e povero il Gesù!



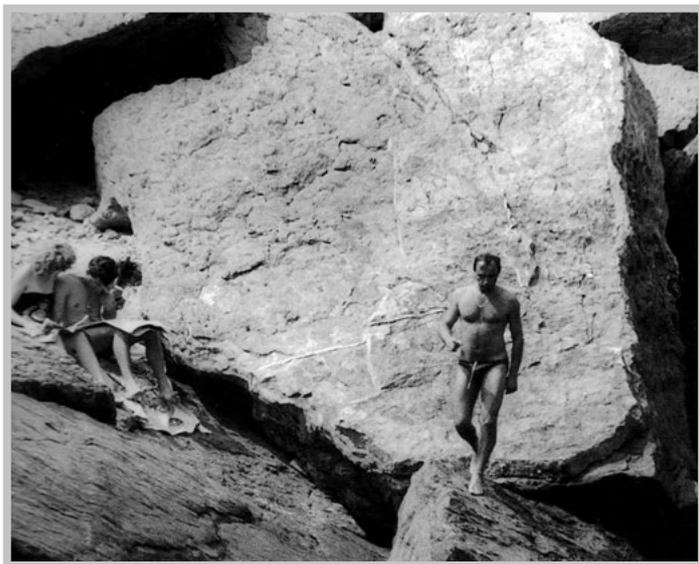
Aldo Ponassi, *Chiesa di San Donato (Cardinale Tettamanzi)*, 1996

8.  
sono in quattro, seduti a un tavolino:  
sulla tovaglia ci sta un accendino,  
ci sta una penna, ci sta un portacenere:  
tabacco, sì, ma non bacco, no venire:  
qui due giuocano a carte, ma due no:  
tutti hanno in testa un cappello, però:  
guarda che vene forti, nelle mani!  
guarda che sguardi, tanto intensi e strani!



Aldo Ponassi, *Genova. Partita a carte*, 1991

9.  
 sopra uno scoglio piatto, cauto e lento,  
 viene avanti un bagnante corpulento:  
 è mezzo calvo, ma sta palestrato:  
 lo scoglio sta fortemente inclinato:  
 il bagnante sta in slip, ma porta al collo  
 una collana: e un altro, frollo e mollo,  
 legge, seduto, un giornale: ma, al fianco,  
 si tiene una ragazza, anche se è stanco:



Aldo Ponassi, *Liguria*, 1988

10.  
 se guardi, sopra, il ragazzo che salta,  
 vedi le gambe, appena; e così, alta  
 vola la sua figura, si può dire,  
 tra due panchine: ma se vuoi capire  
 la scena, guarda giù, che capovolta  
 sta l'immagine, e allora, questa volta,  
 in un laghetto d'acqua, a specchio, riesce  
 tutto chiaro: e il ragazzo è come un pesce:



Aldo Ponassi, *Porto Antico*, 1993

L'inserimento, all'interno di *Varie ed eventuali*,<sup>37</sup> di una collaborazione artistica con un fotografo potrebbe richiedere, forse, alcune specificazioni sulla legittimità di applicare l'etichetta di ecfrasi a descrizioni estranee ai campi convenzionali della pittura e della scultura.<sup>38</sup> Varcata la soglia degli anni Duemila, tuttavia, non sembra più pertinente un simile dibattito gerarchizzante, e anzi l'aggiornamento in chiave tecnologica di un genere retorico viene felicemente esibito dal poeta, che adopera e manipola gli scatti di Aldo Ponassi esattamente 'come se' si trovasse di fronte a un quadro.

Sanguineti stesso, in un'intervista del 1998, accennava all'ormai consolidato accesso della fotografia nelle sale di esposizione museale, asserendo che

sempre più spesso mi capita, girando i musei e le grandi mostre, di trovare ingrandita la sezione dedicata alla fotografia come forma d'arte, e ormai in un museo si trovano con estrema frequenza esposizioni dedicate a fotografi, spesso con risultati straordinari.<sup>39</sup>

L'eccentricità di questa collaborazione intermediale risiede nel fatto di non identificarsi propriamente con il genere del fototesto<sup>40</sup> – come saremmo portati a pensare, trovandoci di fronte a materiali fotografici e non, come nei casi precedentemente esaminati, a pitture o sculture visualizzate attraverso il *medium* fotografico –, ma di applicare gli strumenti dell'ecfrasi tradizionale alla fotografia. Pertanto, non si tratta di un esempio standard di fototesto, in cui lo sviluppo della trama nasce dalla sinergia tra testo e immagine, ma di una forma di poesia nata per accompagnare un catalogo fotografico.

Tra le tecniche caratterizzanti della scrittura ecfrastica, si ritrovano, ad esempio l'uso insistito della deissi spaziale e temporale («un bambino / è lì che aspetta», I, 3-4; «si svendono, oggi, qui», III, 6; «questa città a quest'ora», V, 7; i corsivi sono miei),<sup>41</sup> il ricorso a *verba videndi* o a determinazioni puntuali di luogo («a sinistra, due gambe», I, 5; «io leggo dietro, in alto», II, 5; «vedo, in Canneto Lungo», III, 1; «guardano là a sinistra», IV, 3).

Il quarto componimento inventa una cornice esplicativa a una scena che si presentava all'osservatore come una semplice inquadratura in cui, a una folla di persone in piedi, si contrapponeva un anziano seduto, il cui sguardo rivolto al pavimento contrastava con gli occhi della platea puntati verso il luogo in cui era plausibilmente collocato il palco o l'evento fuori scena. Sanguineti costruisce una trama narrativa ipotizzando un comizio politico e spiegando il gesto dell'anziano come simbolo di una stanchezza ideologica nell'ascoltare «frasi che tu hai già sentito» (v. 7), in una drammatizzazione verosimile ma arbitraria della scena – la cui didascalia di accompagnamento recitava soltanto «Genova 1994, Porto Antico».

In alcuni testi si registra l'ingresso dell'io poetico all'interno della scena, in quanto soggetto dotato di un proprio vissuto personale che viene attivato dal contenuto iconografico delle istantanee. Nella settima poesia, ad esempio, il narratore-osservatore racconta un aneddoto autobiografico (un'intervista al cardinale Tettamanzi), sovrapponendo perentoriamente il proprio sguardo interpretativo allo scatto fotografico, in una poesia che rinuncia alla descrizione puntuale per deviare verso temi generali legati alla figura storica e cronachista del personaggio centrale («lui sta a Milano: / peccato, era un cristiano molto umano», vv. 7-8).

Il dinamismo dell'azione viene ottenuto facendo interagire elementi eterogenei della fotografia e mettendo in relazione oggetti e situazioni che, pur coesistendo nell'ambiente ritagliato dall'inquadratura, non dialogavano necessariamente ed esplicitamente nella fissità temporale della scena. A proposito di questa intromissione della categoria temporale e diacronica, nella terza poesia il contenuto della borsa portata da una delle due «anziane colloquianti» (v. 2) viene fantasiosamente dedotto dai cartelloni pubblicitari appesi al muro della pescheria («avrà acquistato gamberi sgusciati: / qui si vendono, oggi, a prezzi stracciati: / 16.000 e non 22.000», vv. 6-8), in una ricreazione automatica e meccanica delle azioni a partire dalla staticità di un istante temporale di cui vengono dedotti il prima e il dopo («una, in testa, ha un foulard, *stava rientrando*», v. 4; «per averli *avrà fatto la sua fila*», v. 9), desunti induttivamente dallo sguardo soggettivo dell'osservatore.

Risulta interessante leggere un passaggio di un contributo sanguinetiano intitolato *Ma com'è fotogenica la realtà... anche troppo*, in cui il poeta riassume il passaggio dalla posa all'istantanea fotografica nei termini di un inserimento «nello spazio dell'immagine della categoria di tempo»; l'immissione di una diacronia comporta un ripensamento sullo statuto generale dell'immagine fotografica, che perde la sua aura apparente di neutralità rivelando che la realtà stessa «è sempre in posa», non si pone mai in modo 'naturale' di fronte all'osservatore-decifratore. Quando ogni velleità documentaria, pertanto, diventa un artificio, una falsificazione,

Di fronte all'essere perennemente in posa della realtà, di fronte alla sua essenziale fotogenia, l'istantanea può parlare in termini di poesia documentaria, assai prima e assai meglio che di verità documentaria. L'umanesimo fotografico, in breve, si sposta integralmente sul versante dell'interpretazione del documento, e insomma dall'occhio del fotografo allo sguardo dell'osservatore del prodotto. La forza della fotografia è nel fatto che non scriviamo noi, con la luce, ma che la luce scrive, e che noi possiamo tentare di leggere il testo che ci esibisce. Chi abbia poi in orrore, comunque il rischio di una riduzione documentaria, può confortarsi con il pensiero che permane, e diventa dominante, un'analogia primaria con un tratto pittoricamente primario, che è l'immaginare immagini, dotabili di senso, sopra le forme delle nuvole, le macchie sopra i muri, le tavole di Rorschach. Se oggi possiamo proclamare che ogni testo è un test, è perché, in fondo, la fotografia ce lo ha insegnato.<sup>42</sup>



Oltre alla categoria di tempo e alla scoperta della falsificazione connaturata al reale, l'adozione dell'istantanea implica che il 'testo fotografico' si apra a un'interpretazione non più direzionata dall'inquadratura arbitraria del fotografo, ma che richiede una cooperazione attiva da parte del pubblico per attribuire un senso a immagini altrimenti scarsamente denotative.

Sanguineti dimostra qui, vestendo i panni dell'osservatore, come gli elementi di un'inquadratura fotografica possano essere «dotati di senso» grazie a una lettura equiparabile a quella dei pazienti cui vengono somministrati i test di appercezione tematica. Il parallelismo tra decifrazione di una poesia e interpretazione delle tavole di Rorschach rappresenta un *Leitmotiv* ricorrente all'interno delle dichiarazioni teoriche di Sanguineti, a denunciare l'esplicito legame con la dimensione inconscia e l'assunzione dell'onirico come «problema di linguaggio» finalizzato ad ampliare le modalità (cognitive e narrative) di accedere al reale.<sup>43</sup> In questa digressione sul messaggio fotografico, Sanguineti ribadisce l'importanza delle proiezioni subcoscienti nell'interpretazione di qualsiasi sistema segnico,<sup>44</sup> giacché ogni codice risulta «dotabile di senso» da parte di un osservatore-*bricoleur*, a sottolineare ulteriormente l'ipocrisia di una presunta naturalità dello sguardo, in una imprevedibile alleanza elettiva tra ecfrasi e psicanalisi nella decifrazione di un inconscio (patologico o visivo) depositato nella memoria collettiva dei lettori-osservatori. Un «corto circuito tra surrealismo e iperrealismo»,<sup>45</sup> insomma, di cui la scrittura ecfrastica diventa *medium* e dispositivo stilistico privilegiato per osservare (e trascrivere millimetricamente) il mondo e i suoi simulacri.

---

<sup>1</sup> Si vedano, a questo proposito, le importanti considerazioni di M. BAXANDALL, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storia delle opere d'arte*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>2</sup> J. HOLLANDER, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

<sup>3</sup> Sull'aspetto letterario e 'mentale' delle immagini mariniane, cfr. ad esempio F. GUARDIANI, *L'idea dell'immagine nella Galleria di G. B. Marino*, in A. FRANCESCHETTI (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, II, pp. 647-654. Per quanto riguarda la definizione di «notional ekphrasis» a proposito della scrittura mariniana, si veda il saggio di V. SURLIUGA, 'La Galleria di Marino tra pittura e poesia', *Quaderni di italianistica*, 1, 2002, pp. 65-84.

<sup>4</sup> R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, p. 9. Cfr. anche P. BOURDIEU, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media* [1965], Rimini, Guaraldi, 1972; A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

<sup>5</sup> C. CLÜVER, *Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts*, in U. B. LAGERROTH, H. LUND, E. HEDLING (edited by), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 18-33: 21.

<sup>6</sup> Come asserisce Michele Cometa a proposito del genere del fototesto, il nuovo formato del libro a stampa «ha costruito una sintassi completamente originale per quel che riguarda i rapporti tra unità testuali e unità visuali (relazione tra testo e immagine: contiguità, nessuna relazione, libera associazione, etc.)» (M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 63-101: 83). Sulla dialettica tra scrittura e istantanea fotografica, segnalano anche i seguenti contributi, che verificano gli assunti teorici relativi al genere del fototesto attraverso l'analisi puntuale di una campionatura di testi contemporanei: S. ALBERTAZZI, F. AMIGONI (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008; S. ALBERTAZZI, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.



- <sup>7</sup> Si veda in particolare il saggio più canonico per la definizione: G. COHEN-SÉAT, *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, Paris, Les presses universitaires de France, 1959.
- <sup>8</sup> Michele Cometa ha parlato efficacemente di una vocazione cinematografica dell'ecfrasi antecedente all'invenzione tecnica del cinematografo, proprio per quanto riguarda la «dinamizzazione delle immagini» – l'operazione di attribuire a un'immagine fissa uno statuto spazio-temporale e una storia che ecceda la durata e la stasi narrativa cui è normalmente destinata qualsiasi scena cristallizzata in un oggetto plastico. In questo senso, il meccanismo ecfrastrico avrebbe subito «un improvviso inveramento dopo l'invenzione dei dispositivi mediali che fondano il loro effetto sulla persistenza retinica (*afterimage*)», ossia sul fatto di poter accogliere entro il proprio spettro il prima e il dopo di qualsiasi immagine (M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 45).
- <sup>9</sup> Per le definizioni di *image* e *picture*, rimando a W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago, 1994, p. 89.
- <sup>10</sup> Dal titolo di un omonimo paragrafo del saggio di P. CONTE, *In carne e cera: estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- <sup>11</sup> Per un inquadramento generale dell'iperrealismo americano nel contesto artistico e storiografico di emersione del fenomeno, cfr. almeno L. CEMPELLIN, *L'iperrealismo «fotografico» americano in pittura. Risonanze storiche nella East e nella West Coast*, Padova, CLEUP, 2004; L. CHASE, *Hyperrealism*, New York, Rizzoli, 1975.
- <sup>12</sup> T. LISA, *Pretesti ecfrastrici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, p. 22.
- <sup>13</sup> Ivi, p. 175.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 114.
- <sup>15</sup> La casistica proposta all'interno di questo articolo è parziale e non tiene volutamente conto di due raccolte centrali per il discorso ecfrastrico – la silloge intitolata significativamente *Ecfrasi* (a proposito della quale mi permetto di rimandare a C. PORTESINE, 'Un barocco novissimo: la «forma-galeria» nella produzione poetica della Neoavanguardia', in A. TORRE, M. PACINI (a cura di), *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, Lucca, Fazzi Editore, 2019, pp. 249-265; specialmente al paragrafo 4.2 dedicato alla raccolta *Ecfrasi*, pp. 258-261) e, in generale, la produzione *Fuori catalogo*, che è stata esaminata approfonditamente dal poderoso saggio di L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004 (in particolare, la prima sezione intitolata *Il Fuori catalogo alle origini del nuovo corso*, pp. 17-128). Un'analisi approfondita di questi due capisaldi del percorso sanguinetiano avrebbe necessitato di un'introduzione preliminare rivolta ai rapporti tra unità e macrotesto – con un esame puntuale del contesto di pubblicazione dei singoli componimenti e del travaso a posteriori all'interno della raccolta –, comportando una digressione troppo ampia rispetto al taglio generale scelto per questa sede.
- <sup>16</sup> E. SANGUINETI, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 58-59.
- <sup>17</sup> In L. MENGONI, *La circolazione della linfa*, Locarno, Armando Dadò, 2006; le pagine non presentano numerazione.
- <sup>18</sup> Ringrazio l'artista Luca Mengoni per le precisazioni relative alla genesi del progetto e per le preziose informazioni.
- <sup>19</sup> E. SANGUINETI, *Varie ed eventuali*, p. 128.
- <sup>20</sup> S. SPAGNOLI, *Nelle felici stanze. Piccola antologia personale*, Milano, Mazzotta, 2007, p. 8.
- <sup>21</sup> A questo proposito, è interessante segnalare alcuni saggi relativi all'appropriazione di contenuti non figurativi (e anti-referenziali) dell'arte astratta da parte della scrittura ecfrastrica: C. CLÜVER, 'A New Look on an Old Topic: Ekphrasis Revisited', *Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura*, XIX, 1, 2017, pp. 30-44; R. WEBB, 'Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre', *Word&Image*, XV, 1, 2012, pp. 7-18.
- <sup>22</sup> Per la dialettica tra descrizione e narrazione nella tecnica ecfrastrica, cfr. J. A. HEFFERNAN, *Museum of words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992. Per la proposta di ulteriori tipologie di movimenti dello sguardo ecfrastrico e di narrativizzazione delle immagini, si veda anche M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, in particolare pp. 85-145.
- <sup>23</sup> Sull'operazione complessiva di recupero della forma-sonetto nella poesia contemporanea, si veda N. TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000 e il più recente F. MAGRO, A. SOLDANI, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017. Per quanto riguarda, invece, un'analisi dell'originale e trasgressiva metrica sanguinetiana, nel suo dialogo citazionistico e aperto con il codice tradizionale, si veda L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia* (in particolare, il paragrafo dedicato al *Recupero del sonetto*, pp. 96-100).
- <sup>24</sup> Tra gli esempi inventariabili nel terzo tempo della produzione sanguinetiana, segnalo i *Cinque semisonetti* per Antonio Bueno (E. SANGUINETI, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, pp. 466-467), *Sestina* per Eugenio Bolley (ivi, p. 332), e *Quintine* per Salvatore Palladio (ivi, pp. 153-155) – che enfatizzano, fin dal titolo, l'importanza dell'intelaiatura metrica.



- <sup>25</sup>E. SANGUINETI, *Varie ed eventuali*, pp. 49-50.
- <sup>26</sup>C. POZZATI, *Ristoria Prioritaria. 163 cartoline non spedite*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2004.
- <sup>27</sup>Segnalo in nota i riferimenti biunivoci tra le sezioni del catalogo pozzatiano e l'incipit dei componimenti di Sanguineti: *Dal dizionario delle idee ricevute* – n. 1, «cavallo nudo è acefalo vestito»; *Restaurazione* – n. 2, «duplice faccia è quasi un francobollo»; *Naturalizzazione* – n. 3, «natura fa le pere e gli asterischi»; *Avevo sei anni* – n. 4, «quando avevo sei anni, che talento!»; *L'impiego del tempo* – n. 5, «quello è un campione che è senza valore»; *Il pittore è il burattinaio* – n. 6, «guardali qua, questi rozzi pupazzi».
- <sup>28</sup>«Concetto Pozzati intervistato da Renato Barilli», *Marcatrè*, II, 7, 1974, pp. 145-146: 145 (corsivi miei).
- <sup>29</sup>P. FOSSATI (a cura di), *Carol Rama*, Torino, Circolo degli artisti, Umberto Allemandi, 1989. Il racconto non risulta pubblicato in altre sedi editoriali, e non è incluso nella raccolta *Smorfie. Romanzi e racconti*.
- <sup>30</sup>Cito il testo da E. SANGUINETI, *Carol Rama*, Torino, Franco Masoero, 2002, p. 49; i corsivi sono miei. Segnalo in nota le ulteriori corrispondenze linguistiche tra sintagmi che compaiono nel disegno e rielaborazioni narrative della prosa sanguinetiana. La frase «diagramma degli sforzi tangenziali» (collocata nella sezione blu del disegno) viene così riformulata nel racconto: «Sono un dramma di diagramma [...] è tanto tangenziale» (*ibidem*); analogamente, le scritte che compaiono in corsivo sul lato destro del disegno (vicino alle gambe della figura femminile) – «cielo pratico del motore», «espansione» e «compressione» – si ritrovano nel testo sanguinetiano in questi termini: «cancello la mezza espansione [...]. Il ciclo è cielo, comunque, anche se si esibisce come assolutamente pratico» (ivi, p. 51).
- <sup>31</sup>Ivi, p. 51.
- <sup>32</sup>LAUTRÉAMONT, *Chants de Maldoror*, Paris, E. Wittmann, 1874, p. 40; il testo è stato digitalizzato dalla Bibliothèque Nationale de France all'indirizzo: [https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Lautreamont\\_-\\_Chants\\_de\\_Maldoror.djvu](https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Lautreamont_-_Chants_de_Maldoror.djvu) [accessed 20 August 2019].
- <sup>33</sup>E. SANGUINETI, *Carol Rama*, p. 51.
- <sup>34</sup>LAUTRÉAMONT, *Chants de Maldoror*, p. 332.
- <sup>35</sup>La citazione compare, infatti, in *Trésor d'amour* (2011) e *Un vrai roman* (2013).
- <sup>36</sup>E. SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 39.
- <sup>37</sup>E. SANGUINETI, *Varie ed eventuali*, pp. 70-73.
- <sup>38</sup>Già Cecilia Bello Miniciacchi aveva adottato l'etichetta di *ékphrasis* per *Decafoto*, in un breve saggio dedicato alla raccolta *Varie ed eventuali* («e poi nitidissime *ékphrasis* di immagini in *Decafoto*, istantanee di vita quotidiana che colgono con gran finezza gesti e spaccati sociali in tempi e ambienti diversi», C. BELLO MINICIACCHI, «Omnibus usu». Su *Varie ed eventuali* di Sanguineti, *il verri*, XLV, 2011, pp. 156-159: 158).
- <sup>39</sup>Cit. in T. LISA, *Pretesti ecfrastici*, p. 54.
- <sup>40</sup>Sul problema del fototesto, segnalo alcuni studi aggiornati e recenti di G. CARRARA, 'Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo', *Comparatismi*, II, 2017, pp. 27-55; ID., 'Les origines du dispositif photo-littéraire: 1840-1903', *Trans-. Revue de littérature générale et comparée*, XXIV, 2019, pp. 1-23.
- <sup>41</sup>A questo proposito, cfr. E. Ó'CEALLÁCHAIN, 'From 'Worldwatching' to 'Remixing': Sanguineti's *Varie ed eventuali*', *Neophilologus*, I, 98, 2013, pp. 95-110: 103.
- <sup>42</sup>Cit. in C. MARRA, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 304-305.
- <sup>43</sup>G. GALLETTA (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Genova, il melangolo, 2005, p. 184.
- <sup>44</sup>Del resto, il titolo stesso di una raccolta sanguinetiana, *T.A.T.*, prende a prestito dalla psicoanalisi una sigla per indicare il Test di appercezione tematica, adoperato dai terapeuti per le indagini sulla personalità, al pari delle più famose tavole di Rorschach. Sanguineti stesso suggerisce, in un resoconto sull'*Esperienza dei Novissimi*, un parallelismo tra componimenti lirici e tavole dei test psicologici proiettivi, asserendo che «le parole hanno la singolare virtù [...] di funzionare pur sempre, anche valutate a livello minimo, e cioè in condizioni di asintassia furibonda, come le troppo celebri tavole di Rorschach, dove ogni spettatore ci vede quel che ci sogna sopra» (E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 98). Come le parole giustapposte sulla pagina in uno stato di «asintassia furibonda» possono funzionare nei termini di nuclei attivatori dell'onirico, analogamente (e forse ancor di più) le immagini innescano associazioni alogiche immediatamente convertibili, attraverso il lessico dell'ecfrasi, in ipotesi di senso o congetture sulla decifrazione di contenuti iconografici di significato non trasparente e univoco, come quelli inventariati nella casistica precedente. In entrambi i casi si tratta di operazioni di traduzione e di transcodificazione dal momento che, come ci ricorda Sanguineti, l'onirico è a tutti gli effetti «un problema di linguaggio» (F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1933, p. 84). Oltre a questa forma di decifrazione rorschachiana del testo poetico, Sanguineti metterà in campo un'altra forma di decrittazione extraletteraria dell'immagine, presa a prestito dal mondo dell'enigmistica e inaugurata dalla raccolta *Rebus* (1984-1987). Questa tecnica, che implicherà un rinnovamento strategico dello sguardo sulle opere d'arte,



verrà sistematizzata all'interno di numerosi saggi programmatici, diventando un ingrediente centrale dello stile 'comico' dell'ultimo Sanguineti. A questo proposito si veda l'articolo di E. SANGUINETI, 'Enigmistica pedagogica', *Secolo XIX*, 21 maggio 1982; oppure, su temi analoghi, 'L'enigma di massa', *l'Unità*, 26 aprile 1981).

<sup>45</sup>E. SANGUINETI, 'Questo è questo', in ID., *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 240-249: 241.



DARIO STAZZONE

*Citazioni pittoriche e strategie ecfrastiche nell'opera di Vincenzo Consolo*

The article investigates the intense dialogue between Consolo's novels and figurative arts, in particular painting. A dialogue that makes use of multiple strategies: the authorial icons often announced by the thematic titles of the novels, the use of the hidden ekphrasis, the critical inserts referring to artworks. With particular reference to *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (*The smile of the unknown mariner*) and to *Retablo*, the essay investigates, among others, the use that the author makes of the ekphrasis, its metanarrative and metadiegetic value.

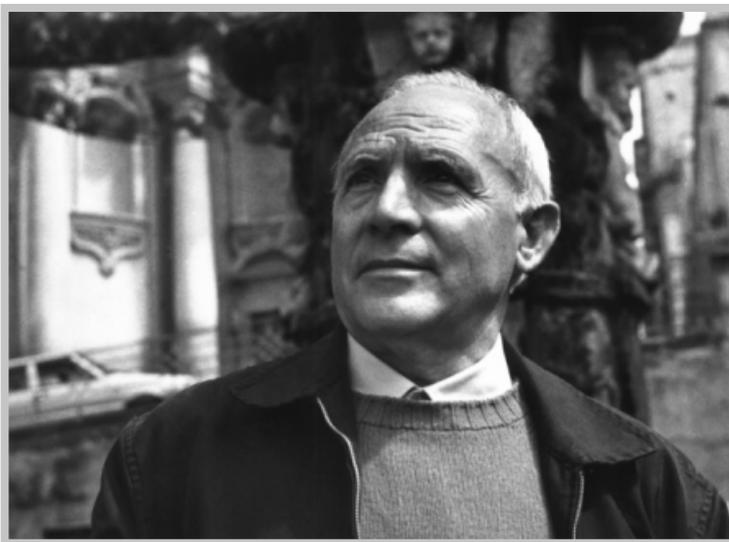
L'opera di Consolo riserva ampio spazio alle citazioni figurative.<sup>1</sup> Lo scrittore, intervistato da Giuseppe Traina, ha dato una spiegazione della ricchezza dei riferimenti pittorici riscontrabili nei suoi romanzi ricorrendo ad un assunto semiologico, affermando la volontà di superare la contrapposizione tra lo svolgimento temporale del linguaggio verbale e lo svolgimento spaziale dell'opera figurativa. Per Consolo la continua evocazione dell'immagine riscontrabile nella sua scrittura risponde all'esigenza di equilibrio tra temporalità e spazialità:

Credo ci sia bisogno di equilibrio tra suono e immagine, come una sorta di compenso, perché il suono vive nel tempo, invece la visualità vive nello spazio. Cerco di riequilibrare il tempo con lo spazio, il suono con l'immagine. Poi sono stati motivi d'ispirazione, di guida, le citazioni iconografiche di Antonello da Messina o di Raffaello. In *Retablo* c'è l'esplicitazione dell'esigenza della citazione iconografica: il "retablo" appartiene alla pittura ma è anche "teatro", come nell'intermezzo di Cervantes.<sup>2</sup>

La stessa perigrafia dei romanzi consoliani rinvia spesso a suggestioni figurative o a palesi citazioni pittoriche, evidenti fin dai titoli: com'è noto *Il sorriso dell'ignoto marinaio* fa riferimento al dipinto di Antonello da Messina, il ritratto virile d'ignoto custodito nel Museo Mandralisca di Cefalù. Anche *Retablo*, romanzo pubblicato nel 1987 per i tipi Sellerio, evoca la pittura fin dal titolo. Il termine catalano *retablo* indica infatti una pala d'altare inquadrata architettonicamente: essa può articolarsi in diversi scomparti formando un dittico, un trittico o un polittico costituito da tavole dipinte, talvolta da sculture o dall'alternanza di dipinti e bassorilievi, tenendo insieme, in quest'ultimo caso, *imagines pictae* e *fictae*. Il titolo scelto da Consolo, facendo riferimento ai polittici iberici, denuncia in primo luogo la vocazione pittorica del libro. Ma *retablo* è inteso dall'autore come un significativo polisemico, come un lessema evocativo di rara e remota sonorità che contiene, ad un tempo, riferimenti figurativi, teatrali e letterari: «La parola *retablo* (parola oscura e sonora, che forse ci viene dal latino *retrotàbulum*: il senso, per me, dietro o oltre le parole, vale a dire metafora) l'ho assunta nelle varie accezioni: pittorica, shahrazadiana, cervantesiana».<sup>3</sup> Tra l'altro il lemma spagnolo rinvia alla memoria del *Retablo de las maravillas* di Miguel de Cervantes. L'evocazione cervantesiana può essere intesa anche come un riferimento al tratto illusorio dell'arte, motivo a cui il romanzo dedica più di una riflessione. Attraverso la scelta di un titolo di carattere tematico<sup>4</sup> l'autore allude, infine, all'organizzazione narrativa del libro, articolato per scene e quadri successivi che potrebbero essere

considerati come delle tavole sovrapposte, pur mantenendo la loro autonomia narrativa. Il testo consoliano si configura dunque come un polittico, come una successione di quadri narrativi al centro dei quali sta il motivo odeporico, ovvero il viaggio del cavaliere Fabrizio Clerici nella Sicilia del XVIII secolo, e una tarsia di citazioni che ne fanno uno dei romanzi più complessi e levigati della letteratura italiana del secondo Novecento.

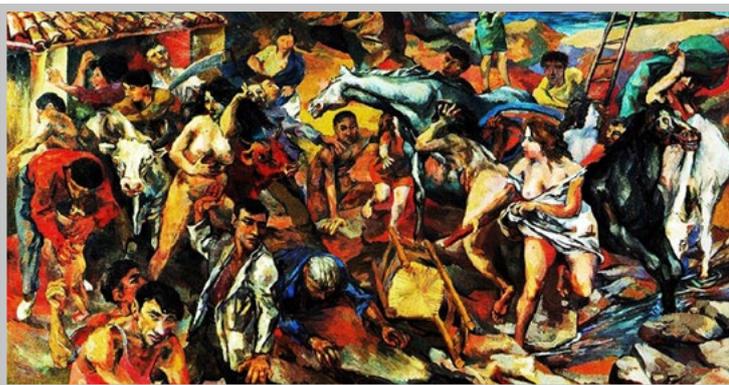
Per dare un titolo all'ampia intervista concessa all'IMES nel 1993, lo scrittore, ancora una volta, ha usato un riferimento pittorico evocando *Fuga dall'Etna* di Guttuso.<sup>5</sup> Consolo ha riproposto il nome che il pittore siciliano ha dato ad una tela di vaste dimensioni realizzata tra il 1938 e il 1939, la sua prima composizione corale, lungamente meditata e preparata attraverso studi, ritratti e paesaggi realizzati tra la Sicilia e la Sila.<sup>6</sup> Nel dipinto un'eruzione etnea assume un più ampio significato sociale e diventa



Ritratto fotografico di Vincenzo Consolo, di Giuseppe Leone (1985 ca.)

l'occasione per rappresentare masse di contadini in fuga concitata, arditi scorci di cavalli che negli stilemi e nell'esemplificazione formale rivelano la memoria di *Guernica* di Picasso: un'allusione alla sofferenza del mondo contadino e al dramma della migrazione, anch'esso un *vulnus* iscritto nella storia del Novecento. Non è un caso che Consolo si sia ricordato del telero guttusiano: nell'intervista, infatti, l'autore ripercorre il suo itinerario biografico e intellettuale, parla dell'allontanamento dall'isola natale, della condizione di erranza, della metafora odissiaca che attraversa i suoi romanzi, del *nostos* impossibile e del trasferimento giovanile a Milano. La citazione di *Fuga dall'Etna* testimonia, tra l'altro, dell'amicizia tra lo scrittore e Guttuso che si traduce nelle argute allusioni presenti in diversi romanzi. Si veda, ad esempio, il cenno, incastonato nelle pagine di *Retablo*, al «pittore celebrato [...] della Bagaria», anacronisticamente collocato in un elenco di artisti siciliani d'epoca manierista o barocca: «Siete meglio del Monrealese, meglio dello Zoppo di Ganci, del Monocolo di Racalmuto, meglio di quel pittore celebrato (non ricordo il nome) della Bagaria».<sup>7</sup> L'allusione consoliana, che qui assume le connotazioni di un ammiccante gioco a nascondere, non è dissimile dalla scelta di fare dell'amico Clerici, pittore lombardo inquieto e surreale, il protagonista del libro.

Anche l'ultimo romanzo di Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, fa riferimento a un'opera pittorica, il dipinto di Raffaello un tempo custodito nella chiesa palermitana di Santa Maria dello Spasimo e oggi esposto nelle sale del Museo del Prado. Secondo la narrazione del Vasari la tavola dell'Urbinate sarebbe giunta in Sicilia per



Renato Guttuso, *Fuga dall'Etna*, olio su tela, 1940



mare, attraverso fortunosi accadimenti.<sup>8</sup> La citazione dello *Spasimo* (ovvero della raffaellesca *Andata al Calvario di Cristo*) è usata per conferire una connotazione martirologica alla narrazione. Il romanzo, infatti, si confronta col tema dell'*impotentia scribendi*, con lo smarrimento del protagonista e, nelle pagine conclusive, allude alla strage di via D'Amelio, all'attentato che determinò la morte di Paolo Borsellino. Il simbolismo sotteso dal riferimento pittorico è intensificato dalla riproduzione di una pagina dello spartito del *Dies irae* del compositore augustese Manuele d'Astorga.<sup>9</sup> La citazione pittorica, il ricercato recupero di un testo musicale d'epoca barocca, i riferimenti cinematografici portano al massimo grado l'orchestrazione plurima dei codici, facendo culminare la narrazione in una successione di suggestioni sinestetiche che conferiscono forza al tragico explicit.

Oltre alla perigrafia, alle tarsie intertestuali ed alle note icone autoriali di Consolo, ovvero alle esplicite costruzioni ecfrastriche dedicate al ritratto virile di Antonello da Messina nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, all'oratorio serpottiano di San Lorenzo in *Retablo*, al caravaggesco *Seppellimento di Santa Lucia ne L'olivo e l'olivastro* ed alla tavola raffaellesca nello *Spasimo*, Miguel Ángel Cuevas ha messo in evidenza il ricorso, da parte dello scrittore, alla strategia dell'«ekphrasis nascosta».<sup>10</sup> Cuevas, attraverso lo studio variantistico delle opere consoliane, ha sottolineato come l'autore tenda all'occultamento dell'originario costruito ecfrastrico, restituendo al lettore non la descrizione di un'immagine, ma la sua immediatezza:

L'occultamento della dimensione ecfrastrica del testo finisce per far diventare l'immagine un'alterità senza equivalenze, senza punto di riferimento: un'alterità assoluta; le figure si palesano in una loro ambiguità atopica, all'interno della quale la persistenza di segni elocutivi descrittivi potrebbe essere interpretata – non solo, ma almeno *anche* – come indizio del flusso di coscienza, come l'apparire, in ogni caso, di una diversa voce narrante: che paradossalmente provoca effetti di denarrativizzazione.<sup>11</sup>

Se l'ekphrasis, figura di pensiero per aggiunta che la retorica ha considerato da sempre il medium tra la letteratura e le arti, è la descrizione verbale di una rappresentazione visuale, se, come ha affermato Mengaldo, la «descrizione verbale non mima l'opera, ma lo sguardo che percorre l'opera»,<sup>12</sup> la strategia di opacizzazione referenziale adottata da Consolo rende ancora più complessi i rapporti intercorrenti tra testo e immagine. Il ricercato equilibrio tra temporalità e spazialità, di cui lo scrittore ha parlato nell'intervista concessa a Traina, rivela risvolti assai complessi considerando che spesso, nelle narrazioni consoliane, la visività verbale si pone come controfigura di un'immagine non dichiarata: «rapporti, in definitiva, basati su convergenze o parallelismi che incrinano, mostrandone l'obsolescenza, le tradizionali ed escludenti collocazioni delle immagini su un asse spaziale in rapporto al *logos* che si svolge sulla temporalità».<sup>13</sup>

In sintesi il rapporto tra i romanzi di Consolo e la pittura si avvale di strategie molteplici: la retorica della citazione e le icone autoriali che spesso sono preannunciate dal titolo tematico dell'opera; le ekphrasis nascoste, incastonate in una scrittura sempre caratterizzata da forte pittorialità; inserti critici e metadiegetici riferiti alle opere d'arte che testimoniano la raffinata formazione dell'autore e contribuiscono ad accentuare l'antinarratività delle sue opere dalla densa struttura 'palinsestica'.<sup>14</sup> Un'ulteriore riflessione, sulla scorta degli studi di Michele Cometa dedicati alla retorica visuale, si impone in rapporto alle diverse forme di integrazione dell'ekphrasis nelle opere consoliane.



## 1. *Il sorriso dell'ignoto marinaio*: la funzione metapoetica e metanarrativa dell'ekphrasis

Si è già notato che *Il sorriso dell'ignoto marinaio* fa riferimento, fin dal titolo, ad un dipinto antonelliano, il ritratto virile custodito al Museo Mandralisca di Cefalù. La tavola quattrocentesca, che una tradizione suggestiva ma infondata indicava come il ritratto di un marinaio, è alla base dell'ordine delle somiglianze che attraversa il romanzo. Fin dall'incipit il protagonista, barone Enrico Pirajno di Mandralisca, tiene la tavola dipinta sotto braccio, riportandola da Lipari, dove l'ha fortunatamente scoperta, al suo palazzo cefaludese. L'antefatto del primo capitolo fa da sintesi del viaggio dell'aristocratico collezionista e vi dà un'esatta collocazione cronotopica, datandolo 12 settembre 1852: «Viaggio in mare di Enrico Pirajno barone di Mandralisca da Lipari a Cefalù con la tavoletta del ritratto d'ignoto di Antonello recuperata da un riquadro dello stipo della bottega dello speciale Carnevale».<sup>15</sup>

Leggendo il romanzo si scopre che il volto effigiato nel dipinto è somigliante a quello del patriota Giovanni Interdonato, l'uomo che il barone ha scorto, travestito da marinaio per sfuggire alle rappresaglie borboniche, nell'imbarcazione che lo riportava alla sua dimora. L'Interdonato avrà un ruolo essenziale nel determinare la presa di coscienza politica del Mandralisca. Otto anni dopo il viaggio alle Eolie, infatti, nel crinale storico del 1860, il Pirajno abbandonerà i suoi studi eruditi, la passione per la malacologia, il suo interesse per il collezionismo di *mirabilia naturalia et antiquaria* perseguito secondo l'*habitus* aristocratico e, essendosi rispecchiato nel volto dell'amico, muoverà da un generico liberalismo ad una più profonda comprensione della questione sociale.

Incastonata nel primo capitolo del *Sorriso* è la celebre ekphrasis del quadro di Antonello, ospitato tra le collezioni del Mandralisca:

Apparve la figura d'un uomo a mezzo busto. Da un fondo verde cupo, notturno, di lunga notte di paura e incompienza, balzava avanti il viso luminoso. [...] L'uomo era in quella giusta età in cui la ragione, uscita salva dal naufragio della giovinezza, s'è fatta lama d'acciaio, che diventerà sempre più lucida e tagliente nell'uso ininterrotto. L'ombra sul volto di una barba di due giorni faceva risaltare gli zigomi larghi, la perfetta, snella linea del naso terminante a punta, le labbra, lo sguardo. Le piccole, nere pupille scrutavano dagli angoli degli occhi e le labbra appena si stendevano in un sorriso. Tutta l'espressione di quel volto era fissata, per sempre, nell'increspatura sottile, mobile, fuggevole dell'ironia, velo sublime d'aspro pudore con cui gli esseri intelligenti coprono la pietà. Al di qua del lieve sorriso, quel volto sarebbe caduto nella distensione pesante della serietà e della cupezza, sull'orlo dell'astratta assenza per dolore, al di là, si sarebbe scomposto, deformato nella risata aperta, sarcastica, impietosa o nella meccanica liberatrice risata comune a tutti gli uomini.<sup>16</sup>

La descrizione del ritratto è anche una sua interpretazione oscillante tra etopea e prosopografia, ricca di connotazioni fisiognomiche che verranno riproposte per stabilire il complesso gioco di rifrazioni e proiezioni identificative tra i personaggi del romanzo.

La giusta età della ragione, l'ironia che si pone come *tertium* tra l'eccesso di severità e il riso aperto, sarcastico o spietato, anticipa il percorso di maturazione politica ed esistenziale del protagonista. Consolo piega così a particolare partitura quella vocazione fisiognomica presente nei romanzi di molti scrittori siciliani, da De Roberto a Tomasi di Lampedusa, da Sciascia ad Addamo. Del resto a indirizzare il lettore verso un'attenta interpretazione del testo è la citazione in esergo, tratta dall'*Ordine delle somiglianze* di Sciascia:

«Il giuoco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza [...]. I ritratti di Antonello “somigliano”; sono l’idea stessa, l’arché della somiglianza [...]. A chi somiglia l’ignoto del Museo Mandralisca?».<sup>17</sup> Nell’economia narrativa del *Sorriso* sono diverse le ipostasi del riconoscimento e del rispecchiamento che stabiliscono la tensione speculare tra i personaggi principali. Significativamente il momento in cui l’aristocratico individua nell’Interdonato il marinaio già scorto nel viaggio del 1852 è anche il momento in cui egli si accorge della straordinaria somiglianza tra il patriota e l’uomo effigiato nella tavola antonelliana.<sup>18</sup>

Il ritratto di Antonello, nella *Memoria* che il Mandralisca invia all’Interdonato sui fatti di Alcàra Li Fusi, vero e proprio nucleo ideologico del romanzo, diventa anche l’emblema di una ragione distaccata, condizionata dalla nascita, dalla posizione di casta o dalle necessità di carriera. Rispecchiandosi nel ritratto antonelliano, in altre parole, il Mandralisca pone una spietata critica a se stesso, alla sua classe sociale, alle sue «imposture»,<sup>19</sup> alla stessa intellettualità progressista che concepisce comodi ideologemi e interessate teleologie, a partire dalla stessa retorica risorgimentale.

Cuore di molteplici tensioni narrative, simboliche e proiettive, la tavola di Antonello assolve dunque ad un ruolo capitale nel romanzo, ben lontana dall’essere una semplice citazione iconica. Usando il linguaggio di Cometa è utile indagare, in quest’opera consoliiana, l’«integrazione per trasposizione»<sup>20</sup> dell’ekphrasis. La riflessione dello studioso, sulla scorta della rilettura di un testo classico come le *Immagini* di Filostrato, categorizza diverse forme di integrazione ecfrastrica, da intendersi come integrazione da parte del lettore nel suo repertorio.<sup>21</sup> Scrive Cometa: «Il lettore è dunque invitato non solo a penetrare con lo sguardo nell’immagine ma anche a *integrarla* con le proprie preconoscenze e con la propria esperienza pregressa».<sup>22</sup> Naturalmente nel *Sorriso* si possono riconoscere forme molteplici di integrazione dell’ekphrasis, e tra esse l’«integrazione ermeneutica»,<sup>23</sup> forse il procedimento più ricercato alla base del patto ecfrastrico: nel *Sorriso* la descrizione dell’opera d’arte si avvale delle consapevolezze critiche, iconografiche e iconologiche di Consolo, in dialogo con quel lettore colto che le possiede e le sappia intendere. Come vedremo in seguito gli inserti critici e metadiscorsivi hanno una parte significativa nel *Sorriso*. Ma il romanzo del 1976 rimane un caso esemplare in cui l’opera d’arte assume un vero e proprio ruolo genetico, al punto che l’intero *plot* è stato concepito attraverso costanti rinvii ad essa. È parimenti evidente che la descrizione del ritratto antonelliano assolve alle funzioni metapoetica e metanarrativa, nel senso postulato da Cometa che ha recuperato motivi propri della poetologia schlegeliana e romantica, secondo cui l’ekphrasis permette di prefigurare ed anticipare il senso di un romanzo, costituendo un dispositivo in cui l’opera letteraria si «rispecchia», una lente in cui si scorge un’«immagine unitaria della narrazione».<sup>24</sup>

Oltre al caso dell’icona antonelliana, si possono individuare nel *Sorriso* molteplici esempi di ekphrasis nascosta; per tutti la descrizione, incastonata nel primo capitolo, di un cavatore di pomice liparitano sofferente, osservato dal Mandralisca durante il viaggio da Lipari a Cefalù. Come ha messo in evidenza Cuevas, nella descrizione dell’uomo



Antonello da Messina, *Ritratto d'ignoto*, olio su tavola, 1465-1476



si riconosce un dettaglio della *Crocefissione* di Anversa, una tavola antonelliana in cui il ladrone di sinistra si attorce in un ultimo spasimo che precede la morte.<sup>25</sup> Vi è nel *Sorriso* un'essenziale e ben nota triangolazione di riferimenti figurativi: il ritratto antonelliano, la *Crocefissione* di Anversa e *Los desastres de la Guerra* di Goya, i cui titoli scandiscono la narrazione del settimo capitolo, dedicato alla sanguinosa rivolta contadina di Alcàra Li Fusi ed alla sua repressione.<sup>26</sup> Come ha sottolineato Rosalba Galvagno alcune ekphrasis del *Sorriso* possono essere ricondotte alle incisioni de *Los desastres*.<sup>27</sup> Ma il novero dei rinvii meno evidenti alle arti plastiche e figurative è molto ampio. Non manca chi ha individuato nella rappresentazione dello studiolo del Mandralisca un probabile riferimento al *San Gerolamo* di Vittore Carpaccio, alle opere di Filippino Lippi o a quelle del ceroplasta siracusano Matteo Durante.<sup>28</sup>

Tra i tanti riferimenti espliciti alle arti sono riscontrabili cenni alla statuaria ed alla produzione ceramica greca, all'icona marmorea del *Giovane con la tunica* del Museo Whitaker di Mozia ed al cratere del Pittore di Lipari rappresentante la vendita del tonno. Altri riferimenti evocano il *Trionfo della morte* di Palermo (l'affresco tardogotico di Palazzo Sclafani che ha ispirato *Guernica* di Picasso, citato spesso anche da Sciascia e Bufalino), le sculture rinascimentali di Francesco Laurana ed Antonello Gagini, le tele del secentista Pietro Novelli. La descrizione delle collezioni messe insieme dal Mandralisca restituisce una fitta successione di citazioni pittoriche:

Venne il momento della visita al museo. Guidati dal barone Mandralisca, fecero il giro della quadreria disposta in doppia fila alle pareti. Sentirono distratti elogiare la luce dell'*Alba a Cefalù* del Bevelacqua, l'espressione intensa della *Sant'Anna* del Novelli, la sapienza prospettica dell'*Ultima Cena* della scuola del Ruzzolone, dove le figure erano così tonde e grosse, così sazie, che sembrava quella sì un'ultima cena, ma il cui inizio non si conosceva, con portate continue di maccheroni al sugo. E così avanti, per le tavole bizantine, per ignoti siciliani, per i napoletani e gli spagnoli, fino a quello della giovane formosa che offre alle labbra di un vecchio rinsecchito il capezzolo rosa d'una mammella bianca che sbuca dallo scuro in piena luce.<sup>29</sup>

Nella rappresentazione dei dipinti non mancano increspature ironiche, come nel rapporto che viene stabilito, con un improvviso abbassamento del tono della narrazione, tra il motivo iconografico dell'*Ultima cena* e le «portate continue di maccheroni al sugo»: un'allusione al succulento banchetto che è probabilmente l'unico motivo per cui gli ospiti hanno accettato l'invito del barone a recarsi nella sua dimora e «godere la visione di una nuova opera unitasi alla loro collezione». <sup>30</sup> La stessa capacità rovesciante è rivelata nella descrizione di un dipinto che fa riferimento alla *lactatio*, tradizionale emblema di una delle Virtù Teologali, la Carità. Lo statuto iconografico che, nella tradizione figurativa barocca era l'occasione per rappresentare la nudità e la procacità femminili, esplicita qui il suo sottinteso erotico e diventa un'allusione alla ben poco edificante brama di un «vecchio rinsecchito», <sup>31</sup> con un evidente riferimento alle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio.

Consolo, nel *Sorriso*, recupera un motivo letterario e parodico, quello dell'antiquario, della sua greve erudizione, della sua mania collezionistica che ha un archetipo nella goldoniana *Famiglia dell'antiquario* e conosce significative riprese anche nei romanzi di Capuana e De Roberto.<sup>32</sup> Non è un caso che, scorgendo una statua classica tra i marmi accatastati in un'imbarcazione, immaginando di accaparrarsela, il Pirajno si ponga in fantasiosa competizione con altri aristocratici dediti alla raccolta di *nobilis opera* del passato. Rappresentando la brama del Mandralisca, lo scrittore incastona nella narrazione un elenco dei maggiori collezionisti siciliani realmente esistiti ed attivi tra il XVIII e il XIX secolo:



Uh, ah, cazzo, le bellezze! Ma dove si dirigeva quella ladra speronara, alla volta di Siracusa, bianca, euralia e petrosa, o di Palermo, rossa, ràisa e palmosa? Pirata, pirata avrebbe voluto essere il barone, e assaltare con ciurma grifagna quella barca, tirar-sela fino all'amato porto sotto alla rocca [...]. Avrebbe fottuto il Biscari, l'Asmundo Zappalà, l'Alessi canonico, magari il cardinale, il Pèpoli, il Bellomo e forse il Landolina.<sup>33</sup>

L'ironia consoliana raggiunge il culmine nella descrizione dei crateri attici radunati nella collezione Mandralisca, con le loro scene erotiche ed altre raffigurazioni ispirate ai *baccanalia*, certamente non confacenti alla morale del XIX secolo:

Oltre al *Venditore di tonno*, oltre a matrone languide, sdraiate, con ancelle attorno che le aiutavano a fare toilette, i vasi neri e rossi mostravano fauni impudichi e sporcaccioni, con tutta l'evidenza dritta della infoiatura, che abbrancavano per la vita, per le reni ninfe sgambettanti per portarsele, poverette, chissà dove; altre scene di fughe e rapimenti, altre di ragazze estatiche davanti a giovanotti inghirlandati e con bordoni in mano di cui non si capivano le intenzioni. Gli uomini si davano gomitate, facevano ammiccamenti, azzardavano sottovoce interpretazioni, mentre il barone li informava sull'epoca e sul luogo della provenienza di quelle antichità.<sup>34</sup>

Concependo il suo romanzo come un «antiromanzo storico»,<sup>35</sup> sullo sfondo di un Risorgimento gramscianamente inteso come mancata rivoluzione, Consolo ha usato la sua conoscenza della storia dell'arte per fare il verso al barone collezionista, per rappresentare la vacuità della sua classe sociale. L'integrazione ermeneutica dei costrutti ecfrastrici vuole il concorso esegetico del lettore, la sua comprensione dei passaggi ironici. La «plurivocità» del *Sorriso*,<sup>36</sup> oltre che nei processi parodici, è ravvisabile nella stessa contraddittorietà e complessità di un personaggio come il Mandralisca che, in ultimo, riuscirà ad allontanarsi dalla concezione erudita ed esornativa della cultura propria della sua classe sociale, destinata ad un ineluttabile declino, acquisendo un'acuta e demistificante consapevolezza politica.

## 2. Retablo, o delle rifrazioni ad infinitum

Consolo ha fatto del pittore milanese Clerici il protagonista di *Retablo*. Le allusioni a Clerici e Guttuso non sono casuali. Ad ispirare il romanzo, infatti, è stato un viaggio in compagnia dei due artisti nella Sicilia orientale, un'occasione in cui lo scrittore ha rivisto i templi dorici di Segesta, Selinunte e Agrigento percorrendo alcune delle tappe canoniche del *Grand Tour d'Italie*.<sup>37</sup> Consolo, dunque, ispirandosi ad un fatto realmente accaduto, ha dato un doppio letterario al suo amico. A complicare il gioco di allusioni vi è la perigrafia, la scelta di illustrare la prima di copertina della prima edizione del libro con un dettaglio di un dipinto di Clerici,<sup>38</sup> ed ancora la scelta di incastonare nel testo diverse ekphrasis ispirate all'opera dello stesso artista. Non sembra un caso che il pittore milanese sia stato anche il protagonista di un romanzo di Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, ed abbia fatto conoscere a Sciascia *La tentazione di Sant'Antonio*, la tela del manierista Rutilio Manetti in cui è effigiato il diavolo con gli occhiali, investito di forti valori simbolici nel romanzo *Todo modo*.<sup>39</sup> Le vertiginose rifrazioni del libro consoliano sono degne della teoria di rispecchiamenti de *Las Meninas* di Velázquez, dipinto emblematico della temperie barocca.

La rappresentazione di un viaggio in Sicilia nel XVIII secolo, la ricchezza di riferimenti



figurativi e la diffusa retorica dello sguardo fanno di *Retablo* l'opera consoliana in cui il rapporto tra letteratura e pittura si fa più intenso e insistito.<sup>40</sup> I rimandi figurativi, per altro, agiscono in profondità, fino a dare forma alla stessa architettura ed alla focalizzazione del racconto. Il romanzo, infatti, è ripartito in tre capitoli o tavole: *Oratorio*, *Peregrinazione* e *Veritas*. A ciascuna di queste parti corrisponde una diversa voce narrante, quella di Isidoro in *Oratorio*, quella di Clerici in *Peregrinazione* e quella di Rosalia in *Veritas*. Un intreccio di voci che restituisce al lettore gli stessi accadimenti osservati da angolazioni diverse, moltiplicando prismaticamente le visioni e le possibili interpretazioni della realtà.

Ad incipit di *Oratorio* è posto il celebre inno che Isidoro innalza a Rosalia: una *petitio* amorosa, una laica preghiera, una litania o un delirio in cui la scomposizione del nome dell'amata in Rosa e Lia, il moltiplicarsi delle figure fonetiche ed etimologiche, l'intertestualità non priva di echi danteschi e petrarcheschi, l'investimento ambiguo ed ambivalente della donna si spingono ad un parossistico virtuosismo. Subito dopo Isidoro, dedito alla questua e alla vendita delle bolle, narra in prima persona l'amore concepito per la giovane che, quotidianamente, gli appariva alla finestra insieme alla madre. Le due donne hanno ordito il raggio dell'inesperto questuante facendogli credere di poter sposare la ragazza e, fattesi consegnare il denaro delle bolle, sono scomparse nel nulla. Cacciato dunque dal convento, il fraticello è ridotto alla condizione di facchino alla Cala di Palermo. Qui, finalmente, gli appare il cavaliere Clerici, sceso da una nave che ha il nome simbolico di Aurora.<sup>41</sup> L'aristocratico viaggiatore prende con sé Isidoro, lo allontana dalla vita dura ed ambigua del porto e ne fa il suo accompagnatore nel viaggio in Sicilia volto all'osservazione e alla riproduzione dei monumenti antichi. Quando Clerici fa conoscere al fraticello il cavaliere Serpotta e gli mostra l'oratorio palermitano di San Lorenzo, questi scorge nella statua della *Veritas* il sembiante dell'amata Rosalia, va in escandescenze e sviene.

Come si vede da questa veloce sintesi il primo capitolo di *Retablo* consegna subito al lettore una pluralità di toni: l'incipit lirico, la seduzione e il raggio di Isidoro che rinvia all'archetipo novellistico di Boccaccio, la rappresentazione della baraonda della Cala, non priva di dettagli bassi, spuri e scatologici, la descrizione dettagliata dell'oratorio serpotiano. Il primo apparire di Rosalia tra i vicoli di Palermo è una delle tante ekphrasis nascoste che costellano la narrazione, annunciata da un preciso riferimento al «riquadro», ovvero alla finestra da cui si sporge la ragazza in compagnia della madre:

Alzai gli occhi e vidi nel riquadro, ah, la mia sventura!, la donna che teneva la funicella del panaro e accanto una fanciulla di quindici o sedici anni, la mantellina a lutto sulla testa che lei fermava con graziosa mano sotto il mento. E gli occhi tenea bassi per vergogna, ma da sotto il velario delle ciglia fuggivan lampi d'un fuoco di smeraldo. Mai m'ero immaginato, mai avevo visto in vita mia, in carne o pittato, un angelo, un serafino come lei.<sup>42</sup>

La scena, più che un generico riferimento all'*Annunciata* antonelliana di palazzo Abatellis, rinvia ad un'opera di Bartolomé Esteban Murillo, *Las Gallegas*, ovvero *Due donne galiziane alla finestra*, custodita alla National Gallery di Londra: un riferimento fino ad oggi non evidenziato dalla letteratura critica, tuttavia ricco di implicite che contribuiscono a connotare la figura di Rosalia. Nel dipinto appaiono due donne, una giovane e una matura, che affacciandosi alla finestra ammiccano al passante-spettatore: un espediente che, attraverso lo sguardo muliebre, tende ad oltrepassare lo spazio della tela, come spesso accade nelle opere del secentista spagnolo. Si tratta di un dipinto di genere popolare, sc

una scena di seduzione in cui è forse raffigurata una giovane prostituta con la sua mezzana. Il dettaglio della mantellina fermata con la mano sotto il mento è puntualmente riscontrabile nella descrizione di *Retablo* e si fa indice dell'esatta referenzialità del testo consoliano. L'ekphrasis delinea dunque l'immagine ambivalente della giovane, il cui atteggiamento, in apparenza pudico, dissimula una capacità seduttiva rivelata dallo sguardo che, «sotto il velario delle ciglia», emana, secondo una significativa sinestesia, «lampi d'un fuoco di smeraldo». <sup>43</sup>

Fin dalla prima apparizione, dunque, Rosalia è rappresentata secondo le valenze ambigue della donna levatrice e sprofondatrice, una duplicità iscritta nel suo stesso nome composto che rinvia alla patrona palermitana, quella Santa Rosalia nella cui iconografia, inventata nei primi decenni del Seicento, confluiscono non pochi statuti rappresentativi della Maddalena. <sup>44</sup> Un percorso iconografico certo non ignoto a Consolo che, nell'inno di Isidoro, si avvale dell'oscillazione tra la figura laica e quella profana di Rosalia, facendo riferimento alla statua marmorea della santa venerata nel santuario di Monte Pellegrino. <sup>45</sup>

Già in *Oratorio*, dunque, la giovane donna appare ad una finestra, tecnema della visione non dissimile dalla cornice di un dipinto, <sup>46</sup> viene ricordata attraverso il simulacro marmoreo della santa, la si immagina rappresentata in una delle figure in stucco dell'oratorio serpottiano, è evocata ripetutamente nelle catene paronomastiche e nella dimensione ecoica dell'inno incipitario che scompone e richiama ripetutamente il suo nome: tutti *simulacra* del sentimento amoroso concepito da Isidoro, espressione dell'ossessione del fraticello e dell'intangibilità di uno sfuggente oggetto del desiderio. <sup>47</sup> Per altro, nella rappresentazione laico-profana di Rosalia e nelle reduplicazioni della sua immagine, è facile scorgere la suggestione de *Gli elisir del diavolo* di Hoffmann.

Tra le statue che ritraggono Rosalia vi è l'allegoria serpottiana della Verità che, secondo lo statuto iconografico, è rappresentata come *Nuda Veritas*. La descrizione del teatro plastico settecentesco è una delle più note icone autoriali incastonate nel libro che nasconde, nella stessa rappresentazione degli stucchi rischiarati da un raggio di sole, l'ekphrasis di un dipinto di Clerici. Il raggio che penetra nell'aula, che colpisce una ninfa di cristallo e, rifrangendosi, illumina le statue, è lo stesso che si può scorgere in una tela del pittore milanese, *La grande confessione palermitana*: il chiarore diffuso dal raggio solare, sostanziale al «bianco puro» <sup>48</sup> dell'oratorio, rivela nel dipinto una natura luttuosa che lega le candide statue all'immagine funerea dei corpi imbalsamati delle catacombe dei Cappuccini di Palermo. Ecco che il testo consoliano, in una vertiginosa sovrapposizione, include in una *descriptio* un'altra ekphrasis. Come ha rilevato Maria Rizzarelli: «L'ordine delle somiglianze che nel *Sorriso* costituiva il principio gnoseologico della conversione ideologico-sociale del Mandralisca, diviene qui ordine delle apparenze, da fondamento conoscitivo si trasforma, attraverso l'esasperante trionfo della figura del doppio, in ordine dell'illusione con cui s'identifica l'arte». <sup>49</sup>

La rappresentazione dell'oratorio è il punto culminante del capitolo iniziale di *Retablo*. Se in questa prima parte del romanzo si incontrano alcuni grandi pittori e artisti (un rapido cenno è



Bartolomé Esteban Murillo, *Las Gallegas*, olio su tela, 1670

dedicato anche al dipinto palermitano di Caravaggio, la *Natività*), il secondo capitolo, *Peregrinazione*, è totalmente incentrato sulla figura di Clerici che, accompagnato da Isidoro, intraprende il suo viaggio e la sua esplorazione della Sicilia.



Palermo, Oratorio di San Lorenzo

Anche Clerici viaggia per l'isola con l'intento di dimenticare la donna amata, Teresa Blasco, futura sposa di Cesare Beccaria e dunque futura nonna di Alessandro Manzoni.<sup>50</sup> Alla nobildonna milanese, il cui padre ha origine spagnola e la madre siciliana, il cavaliere dedica il suo diario di viaggio. Fin dalla *Dedicatoria*, indirizzata a Teresa, Clerici si dice intenzionato a illustrare e a narrare la patria materna della donna, rivelando così l'intenzione di avvalersi sia

della parola che dell'immagine, di usare entrambi i codici per rappresentare la Sicilia.<sup>51</sup> Del resto, già in *Oratorio*, l'aristocratico viaggiatore è stato presentato da Isidoro in virtù della sua abilità di disegnatore: «Quel don Fabrizio che sbarcò in Palermo, con la fortuna mia, per viaggiare l'Isola, scoprire l'anticaglie e disegnar su pergamene con chine e acque tinte templi e colonne e statue di cittate ultrapassate».<sup>52</sup> Lo stesso cavaliere, ben presto, sente l'esigenza di porre sotto gli occhi di donna Teresa non solo le immagini del mondo classico, i monumenti antichi, ma anche le brutture della società contemporanea. Clerici si rivela, dunque, un viaggiatore assai lontano da compiacimenti arcadici e vagheggiamenti idilliaci, dall'eterno archetipo della pastorale teocritea e dalle sue riprese settecentesche. Le sue intenzioni e il suo sguardo disilluso preannunciano un motivo che diventerà dominante nei successivi romanzi consoliani, il contrasto tra la memoria del passato e un presente di rovina, immemore e degradato.

Il percorso di Clerici ricalca parzialmente quello del *Grand Tour* nella Sicilia occidentale: Palermo, la vicina Monreale, Alcamo, Segesta, Selinunte, Mozia e Trapani. *Retablo* rimodula dunque, attraverso una complessa trama intertestuale, temi e motivi propri dell'odeporica settecentesca, configurandosi come un *Voyage pittoresque*, un *Conte philosophique* e un romanzo picaresco. Lo sguardo di Clerici è quello straniante del pittore, aduso a scrutare le fisionomie, a indovinare l'animo di chi gli sta di fronte. La sua visione è arguta e disincantata, in altre parole è quella di uno smaliziato e inquieto viaggiatore novecentesco, anche se le illusioni, gli apparati effimeri, le rifrazioni, le quinte teatrali e i retabli ingannevoli appaiono ad ogni passo del suo viaggio, adatte a rappresentare le oltranzie immaginative di pittori, scultori e architetti della Sicilia barocca o tardobarocca. Il trionfo della teatralità e la voglia di destare meraviglia trovano il culmine nella descrizione di Alcamo, la patria del Soldano Lodovico, il luogo dove si riunisce l'Accademia de' Ciulli Ardenti che, con la sua poesia edulcorata e pretenziosa, non rende onore all'autore del *Contrasto*. È qui che, in occasione della festa del paese, appare il *Retablo de las maravillas*, un apparato aniconico e illusorio in cui ogni spettatore può proiettare e scorgere i suoi fantasmi.

Nell'ultimo capitolo di *Retablo, Veritas*, Rosalia racconta finalmente la sua verità: realmente innamorata di Isidoro, è divenuta una cantante che si appresta a debuttare in una



rappresentazione della *Vergine del Sole* di Cimarosa. Ospite nel palazzo di un munifico marchese, è stata educata al bel canto da don Gennaro Affronti, un artista castrato che le ha fatto da «padre» e da «madre». <sup>53</sup> Rosalia si è dunque mantenuta fedele ad Isidoro, convinta che per preservare un amore sia necessaria la sua cristallizzazione. Per questo esorta l'amato a ritornare alla vita passata ed alla sicurezza claustrale.

Ogni aspetto della vita e dell'arte, in *Retablo*, si rivela illusorio: l'amore di Isidoro e Rosalia verrà preservato solo a costo di una monacazione spirituale; l'amore concepito da Clerici per donna Teresa Blasco non è ricambiato. Frequenti sono i dubbi, espressi dallo stesso Clerici, sulla possibilità di rappresentare quant'egli ha osservato nel suo viaggio: l'impotenza dell'arte è metaforizzata dalla condizione del castrato don Gennaro, ovvero dalla sua *impotentia generandi*. L'uso sapiente dei costrutti ecfrastrici e delle rifrazioni che sembrano riproporsi *ad infinitum* allude all'intangibilità della realtà. Motivi che percorrono in modo insistito l'opera di Consolo e, dopo essersi affacciati in *Retablo*, passando per un testo capitale come *Catarsi*, giungono alle pagine intensamente patemiche dello *Spasimo*. Ma anche *per viam negationis* l'autore, col vertiginoso spessore palinsestico della sua opera, ha riaffermato la necessità dell'arte e della scrittura, del nesso intimo tra parola e immagine, del loro irrinunciabile valore tetico.

<sup>1</sup> Cfr. M. Á. CUEVAS, 'Ut Pictura: El imaginario iconográfico en la obra de Vincenzo Consolo', *Quaderns d'Italia*, 10, 2005, pp. 63-77.

<sup>2</sup> G. TRAINA, *Vincenzo Consolo*, Fiesole (FI), Cadmo, 2001, p. 130.

<sup>3</sup> La citazione è tratta da S. PUGLISI, *Soli andavamo per la rovina. Saggio sulla scrittura di Vincenzo Consolo*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008, p. 207.

<sup>4</sup> Cfr. G. GENETTE, *I titoli*, in ID., *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 55-101.

<sup>5</sup> V. CONSOLO, *Fuga dall'Etna*, Roma, Donzelli, 1993.

<sup>6</sup> Per le immagini di *Fuga dall'Etna* e dei suoi bozzetti cfr. F. CARAPEZZA GUTTUSO (a cura di), *Guttuso. Capolavori dai musei*, Milano, Mondadori Electa, 2005, pp. 60-61.

<sup>7</sup> V. CONSOLO, *Retablo*, Palermo, Sellerio, 1987, ora in ID., *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2015, p. 417. Tutte le successive citazioni saranno tratte da questa edizione.

<sup>8</sup> Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 630-631.

<sup>9</sup> Per uno studio della fitta intertestualità de *Lo Spasimo di Palermo* mi permetto di rinviare a D. STAZZONE, 'Testi e intertesti in Vincenzo Consolo: Lo Spasimo di Palermo', in F. CATTANI, D. MENEGHELLI (a cura di), *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, premessa di S. Albertazzi, M. Cometa, M. Fusillo, Roma, Meltemi, 2008, pp. 185-201.

<sup>10</sup> Adotto qui le definizioni di «icona autoriale» ed «ekphrasis nascosta» proposte in M. Á. CUEVAS, 'L'arte a parole. Intertestivi figurativi nella scrittura di Vincenzo Consolo', in R. GALVAGNO (a cura di), *Diverso è lo scrivere». Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*, introduzione di A. Di Grado, Avellino, Biblioteca di Sinestesie, 2015, pp. 17-37. Di notevole valore teorico è l'introduzione alla raccolta degli scritti per artisti di Consolo: M. Á. CUEVAS, 'L'arte a parole', in V. CONSOLO, *L'ora sospesa ed altri scritti per artisti*, Valverde (CT), Le Farfalle, 2018, pp. 9-16.

<sup>11</sup> M. Á. CUEVAS, *L'arte a parole*, p. 29.

<sup>12</sup> P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 38.

<sup>13</sup> M. Á. CUEVAS, *L'arte a parole*, p. 30.

<sup>14</sup> Quanto al palinsesto consoliano cfr. D. O' CONNELL, 'Consolo narratore e scrittore palinsestoso', *Quaderns d'Italia*, 13, 2008, pp. 161-185; D. O' CONNELL, 'Furor melancholicus: poetica pittorica nella narrativa di Vin-

- cenzo Consolo', in D. PERRONE, N. TEDESCO (a cura di), *Letteratura, musica e arti figurative tra Settecento e Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 147-160.
- <sup>15</sup>V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano, Mondadori, 1976, ora in ID., *L'opera completa*, p. 127. Tutte le successive citazioni saranno tratte da questa edizione. Per una storia critico-genetica ed alcune valutazioni filologiche sul *Sorriso* cfr. N. MESSINA, '«Il sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo. Un approccio a III Morti sacrata', in J. EYNAUD (a cura di), *Interferenze di sistemi linguistici e culturali nell'italiano*, Atti del X Congresso AIPI (Università di Malta, La Valletta, 3-6 settembre 1992), Zabbar (Malta), Gutemberg Press, 1993, pp. 141-163; N. MESSINA, *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, tesi di Dottorato, Universidad Complutense, Madrid, 2007, <<http://eprints.Ucm.es/809/1/T30045.pdf>> [accessed 17 February 2020]; D. O' CONNELL, "'And he a face still forming": Genesis Gestation and Variation in Vincenzo Consolo's *Il sorriso dell'ignoto marinaio*', *Italian Studies*, 1, 2008, pp. 119-140.
- <sup>16</sup>V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 143-144.
- <sup>17</sup>Sul rapporto tra Consolo e Sciascia cfr. C. MADRIGNANI, 'Dopo Sciascia', *La rivista dei libri*, novembre 2001, pp. 26-29; M. Á. CUEVAS, 'Parole incrociate: Sciascia e Consolo', in L. TRAPASSI, *Leonardo Sciascia, un testimone del secolo XIX*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 195-206. Quanto alla funzione delle epigrafi nell'opera consoliana mi permetto di citare D. STAZZONE, 'Tra palinsesto e paratesto: le epigrafi di Consolo', *Quaderns d'Italia*, 21, 2016, pp. 183-192.
- <sup>18</sup>V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 161.
- <sup>19</sup>Ivi, p. 219.
- <sup>20</sup>M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 135.
- <sup>21</sup>Si fa cenno alla nozione di «repertorio» elaborata da W. ISER, *L'atto di lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino, 1987.
- <sup>22</sup>M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, p. 116.
- <sup>23</sup>Ivi, p. 121.
- <sup>24</sup>Ivi, p. 140.
- <sup>25</sup>La *Crocefissione*, custodita al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa, è un olio su tavola realizzato da Antonello nel 1475, durante la sua permanenza a Venezia. Cfr. M. LUCCO (a cura di), *Antonello da Messina. L'opera completa*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2006, pp. 216-221.
- <sup>26</sup>Cfr. M. Á. CUEVAS, 'Ancora su Antonello', *Testo*, 59, 2010, pp. 117-124.
- <sup>27</sup>Cfr. R. GALVAGNO, '«Bella la verità». Figure della verità in alcuni testi di Vincenzo Consolo', in EAD. (a cura di), *Diverso è lo scrivere*, pp. 39-64.
- <sup>28</sup>Cfr. S. GRASSIA, *La ricreazione della mente. Una lettura del «Sorriso dell'ignoto marinaio»*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 44. Per l'iconografia di San Gerolamo cfr. H. FRIEDMANN, *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1980, pp. 291-293. Per l'iconografia di San Gerolamo nelle opere consoliane cfr. S. S. NIGRO, 'Gerolamo e Agrippino', *La Sicilia*, 15 novembre 1988.
- <sup>29</sup>V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, pp. 141-142.
- <sup>30</sup>Ivi, p. 135.
- <sup>31</sup>Ivi, p. 142.
- <sup>32</sup>Si pensi al don Eugenio Uzeda dei Vicerè di De Roberto o al don Tindaro del *Marchese di Roccaverdina* di Capuana.
- <sup>33</sup>V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, pp. 134-135.
- <sup>34</sup>Ivi, p. 142.
- <sup>35</sup>V. CONSOLO, *Fuga dall'Etna*, p. 45.
- <sup>36</sup>C. SEGRE, 'La costruzione a chiocciola nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo', in ID., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 83.
- <sup>37</sup>Cfr. V. CONSOLO, *Conversazione a Siviglia*, a cura di M. Á. Cuevas, Caltagirone (CT), Lettera da Qalat, 2016, pp. 45-46.
- <sup>38</sup>Si tratta di un dettaglio de *La grande confessione palermitana*, riprodotto nella prima copertina di V. CONSOLO, *Retablo*, Torino, Sellerio, 1987.
- <sup>39</sup>Il racconto della scoperta sciasciana del dipinto di Manetti è in F. CLERICI, 'L'eremo, l'abate e il diavolo', in ID., *Di profilo*, a cura di M. Carapezza, Milano, Novecento, 1989, pp. 267-271.
- <sup>40</sup>Per alcune valutazioni complessive su *Retablo* cfr. N. ZAGO, 'C'era una volta la Sicilia. Su «Retablo» e altre cose di Consolo...', in ID., *L'ombra del moderno, da Leopardi a Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1992; G. TURCHETTA, 'Il luogo della vita: una lettura di «Retablo»', in M. LANZILLOTTA, G. LO CASTRO, E. PORCIANI, C. VERBARO (a cura di), *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Pisa, 2014, ETS, pp. 647-656.



<sup>41</sup>È evidente il simbolismo onomastico adottato da Consolo: il cavaliere Clerici, infatti, approdando a Palermo, salva Isidoro, lo trae dall'abisso in cui era sprofondato e gli permette di rinascere a nuova vita. Ma il nome del «pacchetto *Aurora*», nel continuo gioco di allusioni che caratterizza la scrittura consoliana, rinvia anche all'incrociatore russo che, nel dicembre 1908, portò soccorso alla popolazione di Messina dopo il terremoto che aveva raso al suolo la città siciliana e Reggio Calabria. L'*Aurora*, per altro, ebbe un ruolo di primo piano nella rivoluzione d'Ottobre, sparando il primo colpo d'arma da fuoco dal castello di prua, segnale dell'inizio della rivoluzione.

<sup>42</sup>V. CONSOLO, *Retablo*, p. 371.

<sup>43</sup>*Ibidem*.

<sup>44</sup>Per l'iconografia della patrona palermitana Santa Rosalia cfr. M. COMETA, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005.

<sup>45</sup>V. CONSOLO, *Retablo*, p. 369.

<sup>46</sup>Quanto alla finestra, alla sua funzione di tecnema della visione e al suo ruolo nelle descrizioni letterarie cfr. P. HAMON, *Imagerie. Littérature et image au XIX e siècle*, Paris, Édition José Corti, 2001.

<sup>47</sup>Cfr. il saggio di R. GALVAGNO, «*Bella la verità*», pp. 39-64.

<sup>48</sup>*Ibidem*.

<sup>49</sup>M. RIZZARELLI, 'Un *Retablo* come uno specchio. Le *voyage pittoresque* del cavaliere Fabrizio Clerici', in A. OTTIERI (a cura di), *Ai margini della letteratura. Le "scritture contaminate"*, Sinesthesie, IV, 2006, p. 92.

<sup>50</sup>Per i rapporti tra *Retablo* e l'Illuminismo lombardo cfr. G. ALBERTOCCHI, 'Dietro il *Retablo*. «Addio Teresa Blasco, addio marchesina Beccaria». Leggere Vincenzo Consolo', *Quaderns d'Italia*, 10, 2005, pp. 95-111, ora in G. ALBERTOCCHI, «*Non vedo l'ora di vederti*». *Legami, affetti, ritrosie nei carteggi di Porta, Grossi e Manzoni*, Firenze, Clinamen, 2011, pp. 141-159.

<sup>51</sup>Cfr. V. CONSOLO, *Retablo*, p. 379.

<sup>52</sup>Ivi, p. 370.

<sup>53</sup>Ivi, p. 473.



ET ET | testi contaminati



## MARIAGIOVANNA ITALIA

*Trans, ovvero come lo spazio identitario diventa paesaggio.  
Analisi transmediale di Princesa*

The essay focuses on the need to measure the boundary between documentary autobiography and autobiographical fiction in the novel *Princesa* (1994), starting from the analysis of its complex genesis, which sees the author Fernanda Farias de Albuquerque in connection with the journalist Maurizio Iannelli, through the mediation of correspondence books with a third figure.

The work, ascribable to the phenomenon of Migration Italian Literature in the nineties, is a story of migration and sexual identity on the border, and is the transmedia genesis of further artistic productions. To highlight the narrative structure of the novel, the presence of a hybrid narrator hidden behind the alternation of the first and third person, the coloring of the 'inhabited' language that follows the generation of an identity split, the presence of characters belonging to sketched little plots that draw a map of the pain of bodies no longer forced to silence identity, all this serves on one hand to relocate the novel to the right equidistance from the works it generated, on the other – and above all – to trace the narrative thread that draws the overexposure of identity acceptance to the dazzling light of a transgender body.

### 1. Premessa

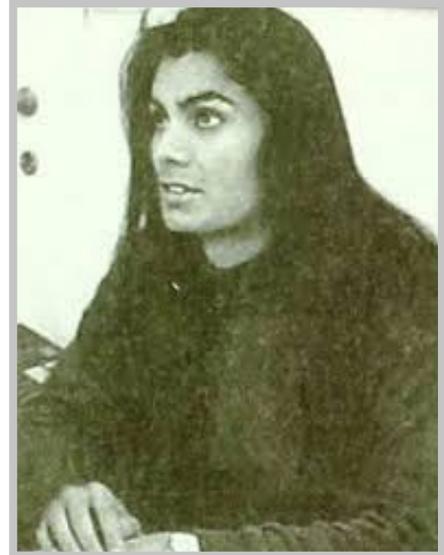
Si prenda in prestito dalla tecnica fotografica il meccanismo della sovraesposizione della pellicola. Com'è noto, quando in fotografia si sovraespone, le tendine dell'otturatore scorrono più lentamente facendo arrivare più luce sulla pellicola per ottenere maggiori dettagli nelle ombre e colori più densi. Ma se si è avventati e imprecisi, la sovraesposizione ha l'effetto rischioso di 'bruciare' la foto rendendo vano il tentativo di fermare un'immagine e consegnarla a chi la guarda. Ecco, sembra che della vita e della scrittura di Fernanda Farias de Albuquerque si sia fatto questo: una sovraesposizione per arricchire dettagli e colori che ha rischiato – rischia – di bruciare la consistenza della sua figura. Rischio che forse corrono Maurizio Iannelli, co-autore (?) del romanzo *Princesa* insieme alla protagonista Fernanda (*Sensibili alle foglie*, 1994), Stefano Consiglio, autore del documentario *Le strade di Princesa* (1997), Henrique Goldman, regista del film *Princesa* (2001) e, in parte, Fabrizio De Andrè che a due anni dalla pubblicazione del romanzo compone la canzone *Princesa* (contenuta nell'album *Anime salve*, 1996).<sup>1</sup> È importante capire però i motivi che orientano il giudizio critico verso l'uso di una sovraesposizione non pienamente consapevole.

La fotografia di Fernando/Fernanda/Princesa, per rimanere nella nostra metafora, è bruciata non per gli occhi di chi vuole leggere la storia della vita dell'autrice-protagonista e della sua triplice identità soltanto come un'opera di autofiction, Fernando/Fernanda/Princesa, perché il lettore viene messo nella condizione di sapere che si trova dentro un processo di finzionalità, sia nel romanzo, sia nelle altre derivazioni artistiche che da quello hanno preso le mosse, a costruire concrezioni di significato; lo scatto è bruciato agli occhi di chi percepisce che la storia di Princesa ci introduce a uno spazio culturale che, così come ci viene consegnato, rischia di essere refrattario alla possibilità di una lettura non



asfittica della trans e del personaggio Princesa. Questa al contrario, anzi, può essere considerata e letta secondo un' prospettiva queersedebitamentespogliatadagliagglutinamenti delle produzioni artistiche.

Andiamo con ordine e partiamo dall'inizio. Anche se l'ipotesi che qui si prova a dimostrare è resa possibile partendo cronologicamente dalla fine, grazie al fatto che vent'anni dopo la pubblicazione di *Princesa* è stato realizzato, ad opera dei due studiosi Ugo Fracassa e Anna Proto Pisani, *Princesa20*, ovvero un'edizione digitale del romanzo in cui è possibile accedere alla riproduzione anastatica di una parte dei manoscritti di Fernanda Farias e che si propone l'arduo obiettivo di «contribuire a 'canonizzare' all'interno della cultura italiana un'opera nata dall'oralità restituendola ad un contesto comunicativo non circoscritto nei confini tipografici, ma aperto su un orizzonte transmediale». <sup>2</sup> E i manoscritti che danno vita al romanzo suffragano la nostra ipotesi, essendo come la realtà prima di essere trasferita in immagine su una pellicola.

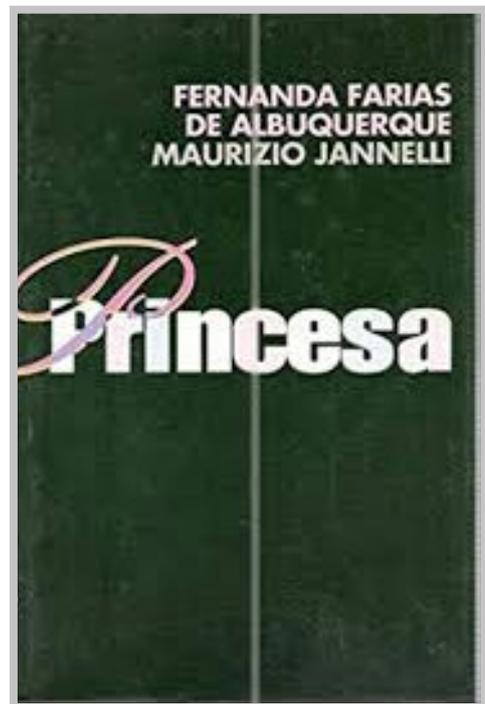


Fernanda Farias de Albuquerque

## 2. Un soggetto fluido ingabbiato

Il romanzo *Princesa* è stato sin da subito recepito come un'opera basculante tra l'autobiografia documentaria e la fiction autobiografica, generata da una relazione di coautorialità tra Fernanda Farias de Albuquerque e il giornalista ex-brigatista Maurizio Jannelli e costruita attraverso la mediazione di una terza figura, il pastore sardo Giovanni Tamponi che ha fisicamente trasportato la corrispondenza fatta di diari e fogli tra i due autori e compiuto una prima traduzione dell'italiano sfumato di portoghese di Fernanda nel suo italiano sfumato di sardo.

Sarà lo stesso Jannelli a riorganizzare i fogli e i diari di Fernanda e le trascrizioni di Tamponi dapprima nel dattiloscritto intitolato *Princesa. Sono venuta di molto lontano*, <sup>3</sup> che verrà poi elaborato, arricchitosi della sua personale corrispondenza con Fernanda, nella stesura definitiva del romanzo. Come un gioco di scatole cinesi ogni scrittura produce altra scrittura, <sup>4</sup> in cui è possibile riconoscere per la presenza del linguaggio ibrido tra italiano, portoghese e sardo dei due la coloritura di una lingua 'abitata', in quanto creazione di una personale semantica translinguistica. <sup>5</sup> Ad unire i tre singolari raddomanti di storie è la detenzione inflitta per ragioni diverse che per Fernanda, transgender migrante di origine brasiliana, rappresenta un doppio sistema coercitivo: perché nel carcere di Rebibbia lei, transatlantica venuta in Italia per cercare lavoro, viene rinchiusa in una sezione speciale per trans nel carcere



Copertina della prima edizione del romanzo



maschile, isolata dal resto del reparto e chiamata Fernando, lei transgender con un corpo costruito per assomigliare a quello di una donna. Determinata ad essere artefice della costruzione della sua identità geografica, linguistica e sessuale, Fernanda si ritrova al contrario scaraventata all'indietro, privata della libertà e non riconosciuta nella propria identità. Ma il romanzo non parla di questo, anzi, di quel carcere decide proprio di non parlare secondo un'esplicita volontà che pronuncia l'io narrativo nel finale:

Senza sforzo, nelle braccia del demonio, in Europa, ci si arriva a bassa voce, silenziosamente. Qui da voi, non si muore fragorosamente. Sparati o di coltello, tra urla e sforbiciate. Qui si sparisce zitti zitti in sottovoce. Silenziosamente. Sole e disperate. Di aids e di eroina. Oppure dentro una cella, impiccate a un lavandino. Come Celma, che vorrei ricordare. Dormiva nella cella a fianco, dentro quest'altro inferno dove ora vivo e che ho deciso di non raccontare.<sup>6</sup>

In questo finale sono racchiusi due elementi di lettura significativi del romanzo. Anzitutto, l'espressione deittica «qui da voi» è sintomatica per poter ascrivere il romanzo al fenomeno della letteratura della migrazione in lingua italiana nata negli anni Novanta, di cui *Princesa* viene considerata a buon diritto una delle prime opere. Rientra, in particolare, nella prima fase del fenomeno secondo la nota suddivisione fatta dal comparatista Gnisci, caratterizzata dalla produzione di testi scritti a quattro mani da autori migranti e scrittori o giornalisti italiani, relativi a resoconti di vita e a testimonianze improntati al racconto autobiografico e alla denuncia civile ma non sempre di grande pregio letterario.<sup>7</sup> Jannelli decide di mettere per iscritto la storia di Fernanda consapevole di rientrare appieno dentro il fenomeno; dopo il 1989, anno in cui l'assassinio di Jerry Masslo, immigrato clandestino sudafricano arriva alla ribalta mediatica, sono tante le opere simili a *Princesa* in cui la coautorialità diventa il principio organizzatore della materia letteraria: viene pubblicato nel 1990 *Immigrato* di Salah Methnani e Mario Fortunato e nel 1991 *La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba e Alessandro Micheletti, ma sono da considerare, per quanto i co-autori compaiano in copertina in veste di curatori, anche *Io venditore di elefanti* di Pap Kouma e Oreste Pivetta nel 1990, *Dove lo stato non c'è. Racconti italiani* di Tahar Ben Jelloun e Egi Volterrani nel 1991, *Volevo diventare bianca* di Nasser Chohra e Alessandra Atti di Sarro nel 1993 e altri ancora. In seguito, la produzione letteraria della migrazione in lingua italiana assumerà un riflesso diverso con produzioni autonome e un conseguente dibattito teorico alimentato anzitutto dagli stessi scrittori-migranti che tendono a prendere le distanze dai migranti-scrittori, secondo una distinzione teorizzata da Julio Monteiro Martins.<sup>8</sup>

L'operazione di Jannelli, nel suo standardizzare l'italiano di Fernanda dandogli una veste di racconto letterario, è dunque una costruzione babelica frutto di processi di mediazione linguistica e culturale, che è già di per sé una rappresentazione di secondo grado. Questo tratto implica un problema non solo di carattere linguistico ma anche di ricostruzione dell'esperienza ancor prima della sua rappresentazione. La vita di Fernanda, così come la leggiamo dai suoi manoscritti, assurge infatti al prototipo del soggetto nomade teorizzato dalla Braidotti:<sup>9</sup> Fernanda è un soggetto fluido, in divenire e in transito che cammina coi tacchi a spillo senza inciampare su crinali di spazi geografici, culturali e di identità sessuali. Jannelli invece la intrappola in un processo lineare che, come dimostra Anna Proto Pisani, mentre crea «lo spazio di una delle prime rappresentazioni di un soggetto trans» tratteggia, *suo malgrado*, «lo spazio della sua repressione, perché ha ridotto al silenzio alcuni tratti caratteristici della sua autorappresentazione».<sup>10</sup> Il dispositivo diegetico che utilizza Jannelli dà



a Princesa valore letterario come raramente accade all'interno dello scenario della prima fase della letteratura della migrazione, perché media il mondo esperito attraverso la rappresentazione letteraria, filtrando e arricchendo peraltro la lettura della società e della cultura italiana agli occhi dei lettori italiani che di quella società e di quella cultura hanno un'esperienza diversa. Il racconto, invece, presenta la storia e il tragitto della vita di Fernanda come un movimento rettilineo che la porta dalla negazione del corpo maschile alla costruzione di un corpo femminile e da lì alla necessità di prostituirsi per guadagnare e poi alla decisione di migrare. Seppur lascia intravedere al lettore la condizione di sospensione della figura, l'in-between space delineato da Homi Bhabha,<sup>11</sup> ne tradisce la capacità di sopraelevarsi su tale sospensione per abitarne tutti i movimenti. Quello che per Jannelli è motore letterario, per Fernanda è puro movimento.<sup>12</sup> Emblematica in tal senso è l'alternanza della prima e della terza persona che Jannelli adopera per rendere la complessità identitaria di Fernanda, soprattutto nei momenti di passaggio e trasformazione del suo corpo, assegnando l'io a Fernando e una all'altre terza persona alla Fernanda che Fernando vede nascere ad ogni ormone preso, ad ogni iniezione di silicone; e poi al contrario la prima persona a Fernanda che si legge esteticamente donna e la terza persona al Fernando che resiste alla trasformazione, quasi a voler sottolineare una scissione dell'io, a tratti anche con una funzione morale che, come sempre dimostra la Proto Pisani, nei manoscritti non esiste, in Fernanda non esiste. L'io in quanto soggetto autobiografico è l'unica persona utilizzata nei diari, prima al maschile e poi al femminile quando il corpo è trasformato senza accennare mai alla scissione sofferta di cui ci racconta Jannelli, per rappresentare la quale, non è un caso, si serve ripetutamente dell'immagine dello specchio, topos letterario che rimanda al tema del doppio.<sup>13</sup> Per cui, ancora una volta, se il gioco del superamento occasionale dell'uso dell'io – che è invece una costante nella prima fase della letteratura della migrazione necessaria in quanto espressione di un soggetto, il migrante, in via di identificazione storica e dunque immesso nello stato di sospensione – consente di elevare la materia letteraria di Princesa permettendo uno sviluppo più chiaroscurato della fotografia, a uscirne bruciata è l'identità queer di Fernanda perché risulta legata a un'immagine di confusione identitaria di genere che non le appartiene, mentre per lei come per il soggetto migrante è necessaria al contrario la presenza dell'io che scrive in quanto soggetto in via di identificazione non solo storica e geografica ma anche sessuale. Ancora, sono invenzioni necessarie a Jannelli ma estranee a Fernanda la presenza martellante dell'appellativo «uomodonna» come espressione di insulto nei confronti di Fernanda durante la sua infanzia (presente anche una volta nella variante «maschio-e-femmina»); e poi il corpo e la sessualità narrate con una franchezza immaginifica lontana dal pudore reticente che attraversa invece le pagine manoscritte di Fernanda; lo sguardo secco, erotico e a tratti violento che attraversa ad apertura del romanzo i giochi di scoperta del sesso nell'infanzia, in cui Fernanda imita gli animali, che viene reso da Jannelli mediante la sostituzione lessicale significativa dell'originario verbo 'fare finta' col verbo 'essere': «ero la vacca» sostituisce l'ingenuo «facevo finta che ero la vacca» («fascévanos fitta chi eramos il gado, touro, vitello»; «fascendo la vaca»), che diventa ancora più assertivo nel testo della canzone di De André in cui il tempo imperfetto si trasforma nel presente «sono la vacca» che crea una perdurante eco in tutte le successive fasi di vita del personaggio.

Si pensi anche, ad esempio, alla sostituzione di uno smalto indossato da bambino a scuola e ricordato da Fernanda «di colore della pelle» che diventa nel romanzo «rosa brillante» o alla raffigurazione del travestimento durante il Carnevale che assume sfumature culturali differenti narrate da un italiano anziché da una brasiliana. Chiaro che qui non si vuole contestare la singola scelta stilistica o lessicale della composizione del romanzo. Non si tratta di passare al vaglio le singole scelte di riscrittura o le ascendenze letterarie dello scrittore spesso dichiarate (molteplici sono i contesti in cui si può rinvenire l'influenza che il romanzo Grande Sertão: Ve-



redas del brasiliano João Guimarães Rosa, tradotto in Italia nel 1970, ha avuto nell'elaborazione di *Princesa*); o ancora l'immagine ricorrente del diavolo disseminata tra le pagine del romanzo sotto forma di detti popolari, figure retoriche e metafore, creata ad arte come rivela nell'intervista a Carlo Conversi lo stesso Jannelli a partire dalla suggestione leggendaria della mancanza di natiche del demonio, ragione che spiegherebbe perché questerappresentano una tentazione per l'essere umano. Nulla di tutto questo risulta sgradevole per il lettore, né tantomeno si teme che la verosimiglianza della materia venga inficiata dalla letteratura. Nemmeno quando Jannelli nel finale fa dire a Fernanda di aver deciso di non raccontare la sua vita in carcere, sebbene i diari di Fernanda comprendessero anche quel racconto e si protraessero oltre la chiusura stabilita da Jannelli e in fondo dichiarata rendendo esplicito che l'io che pronuncia le ultime parole del romanzo, «quest'altro inferno dove ora vivo e che ho deciso di non raccontare», è l'io di Jannelli e non di *Princesa*.<sup>14</sup> La questione è forse più culturale che letteraria: che figura crea – e dunque tramanda, come solo la letteratura sa fare – Jannelli? Quanto è frustrante il confinamento della dirompenza di un soggetto in grado di liberarsi dalle definizioni e di poter fluire dentro una libertà identitaria assoluta, quale è Fernanda? Quanto è depistante far dire a Fernanda, allorché gli uomini italiani la desiderano anche in quanto uomo, «lungo i marciapiedi di via Melchiorre Gioia, vicino alla stazione di corso Garibaldi, io non seppi più se ero maschio o femmina, donna o uomo. Furono loro, i milanesi della prima notte, a precipitarmi nella confusione»,<sup>15</sup> visto che Fernanda sa al contempo cosa volere, cosa desiderare e cosa fare senza avere l'esigenza di far coincidere sempre queste cose, anzi riconoscendo che non per forza sesso, genere, desiderio e pratica sessuale devono coincidere? Jannelli ingabbia Fernanda in *Princesa* (persino il nome *Princesa* dichiara Fernanda a un certo punto di non voler più utilizzare), perché non è la prospettiva transgender che interessa allo scrittore ma forse – senza voler entrare in un altro spazio culturale, che pure meriterebbe di essere fotografato – è piuttosto la violenza che vuole narrare Jannelli,<sup>16</sup> quella della polizia in primis, quella del mondo della droga e anche quella del rifiuto e del disprezzo nei confronti di un'immagine dei e delle trans che viene letta ambigua, senza rendersi conto però di non riuscire fino in fondo a svelarla quella ambiguità. L'unico modo possibile per raccontarla poteva essere quello suggerito dalla stessa Fernanda come disattesa in cui ogni scenario proprio per la sua ambiguità esplicita una possibilità dell'essere e proprio per questo una materia vera.

Per questo non riteniamo sia possibile, seguendo un certo filone critico, accettare la lettura secondo cui *Princesa* è un romanzo queer soltanto perché è un genere ibrido che annulla «l'identità monolitica autoriale della scrittura autobiografica»,<sup>17</sup> divenendo intersoggettivo in quanto sintesi di tre voci, o perché la figura di Fernanda è di per sé un soggetto plurimo perché in cerca di un'identità migrante e di genere o perché la lingua, seppur standardizzata, conserva traccia della primigenia commistione di idiomi. Tutto questo a nostro avviso non è sufficiente poiché è andata persa la potenza autobiografica della parola di Fernanda, il risultato che ne deriva è l'affresco di un panorama mentre Fernanda rappresenta con le sue scelte di vita un paesaggio, che a differenza del primo non è quello che si vede da un certo punto di vista ma è la costruzione di un luogo culturale a partire dalla relazione di più componenti: naturali, umane, identitarie.

In questo senso, l'unico momento in cui il romanzo *Princesa* diventa paesaggio nella sua complessità di interazioni è quando, in linea con l'obiettivo di Jannelli sopra enunciato, nel flusso del racconto vengono inseriti brevi frammenti che narrano momenti di vita e di morte soprattutto di altri e altre trans, quasi delle abbozzate microtrame che disegnano una mappa del dolore di corpi non più costretti a silenziare identità. Queste storie nel romanzo traggono origine dai dettagliati racconti presenti nella corrispondenza tra Fernanda e Jannelli. L'interruzione sincopata della narrazione del racconto cronologico, scru-



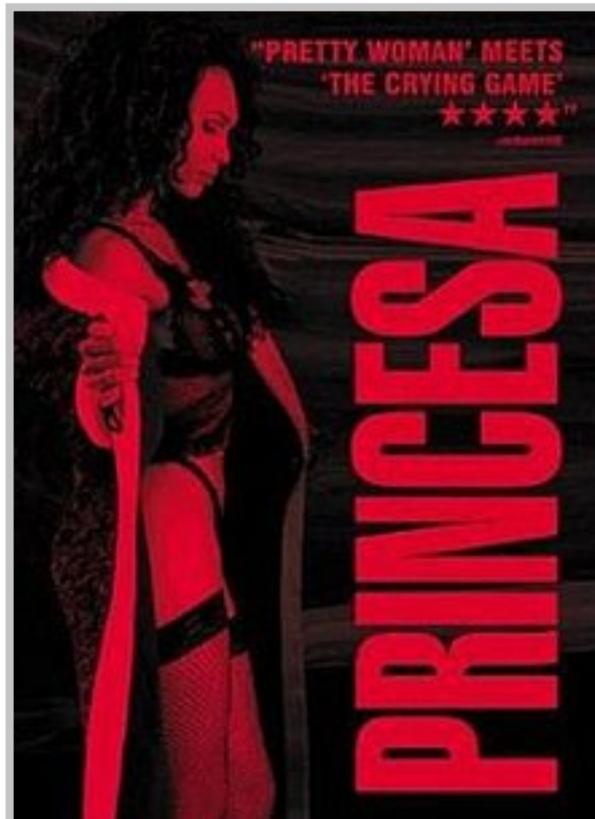
tando dimensioni e dinamiche che vanno oltre la vita di Fernanda, riesce qui a tracciare reti tra luoghi e sviluppo di identità che delineano l'abbozzo di un romanzo corale ancora da scrivere. Sono immagini violente e poetiche, per quanto confinate nella narrazione di vittime anziché di soggetti in libera costruzione, ma che restituiscono identità, nome e nuova soggettività.

### 3. La libertà del «passeggiare recidivo»

Il tentativo di rimpicciolire il paesaggio identitario di Fernanda emerge con ancora più forza nel film *Princesa* del brasiliano Goldman, costruito per ammissione dello stesso autore a partire dal romanzo e da una lunga frequentazione con Fernanda oltre che da una ricerca durata cinque anni con interviste a più di millecinquecento trans. E ciononostante il risultato è «una specie di *Pretty woman* col pisello», secondo la definizione datane dal regista.<sup>18</sup>

Si tratta ancora una volta di un semplice panorama con l'aggravante che la storia di finzione che ruota intorno alla vita di Princesa è rappresentata attraverso una performance eteronormata: Princesa, innamorata di un uomo, decide di non prostituirsi più e comincia a 'fare' la donna che ha desiderato essere, ovvero secondo il ruolo che l'eteronormatività ha attribuito al genere femminile attraverso un modello di ripetizione condivisa che il tempo rende invisibile e che modifica anche il nostro rapportarci con ciò verso cui tendiamo, così come ci ha dimostrato Butler.<sup>19</sup>

Il paesaggio originario di Fernanda nel film si spopola, si priva di ogni relazione che intercorre tra la costruzione di sé, gli altri e lo spazio. E non è possibile dire se la scena finale del film – dopo il tentato suicidio per l'impossibilità di essere come la donna incinta dell'ormai ex compagno che ha lasciato – riscatti la figura di Princesa che torna a prostituirsi e a girare per le strade di Milano con un cliente mentre guarda dal finestrino e ride sulle note del riarrangiamento di una malinconica Estate di Bruno Martino, in cui si racconta di un amore da cancellare. La stessa scena però potrebbe solo lasciar intravedere la possibilità di compiere un altro sogno da 'Pretty woman' sperando che stavolta funzioni. E a niente vale, a nostro avviso, affastellare nel film soggettive sui corpi (corpi in divisa, manichini nelle vetrine, corpi nascosti in costumi di animali, corpi in pose erotiche, corpo del Cristo affrescato, corpi mascherati) se poi alla performatività di Princesa non viene concessa via d'uscita oltre il binarismo eteronormato e le si chiede lo sforzo di attribuire un nome riconoscibile alle sue metamorfosi identitarie. Anche in questo caso avvertiamo il tradimento della figura di Fernanda, il cui cambio di genere ha rappresentato un mezzo di sovversione e non di adeguamento al ruolo.<sup>20</sup> Anche qui la sovraesposizione è troppo alta.



Locandina del film di Goldman



Non resta allora che chiudere con l'ultima fotografia: quella scattata da Fabrizio De Andrè. Del testo della sua canzone abbiamo la fortuna di conservare non soltanto i testi che presentano le varianti delle varie stesure ma anche un'intervista in cui l'autore ci racconta la genesi della sua opera. Scrive De Andrè:

quello che mi ha sorpreso del romanzo *Princesa*, la sua peculiarità, sta nel fatto che è la storia non solo di una, ma di molte metamorfosi e così ho stretto il testo della canzone intorno alle tappe fondamentali di queste mutazioni: quando lui si accorge fin da bambino di essere una lei; quando già adolescente decide di farsi cambiare il corpo; quando diventato finalmente donna adopera il suo desiderio ormai realizzato per prostituirlo a motivo di sopravvivenza; e poi, ultima metamorfosi, quando sul palcoscenico della strada incontra l'uomo della sua vita, un professionista che si innamora di lei elevandola, diciamo così, nella scala sociale. Forse era proprio questo il nocciolo del racconto: una sequenza di metamorfosi di un essere umano.<sup>21</sup>

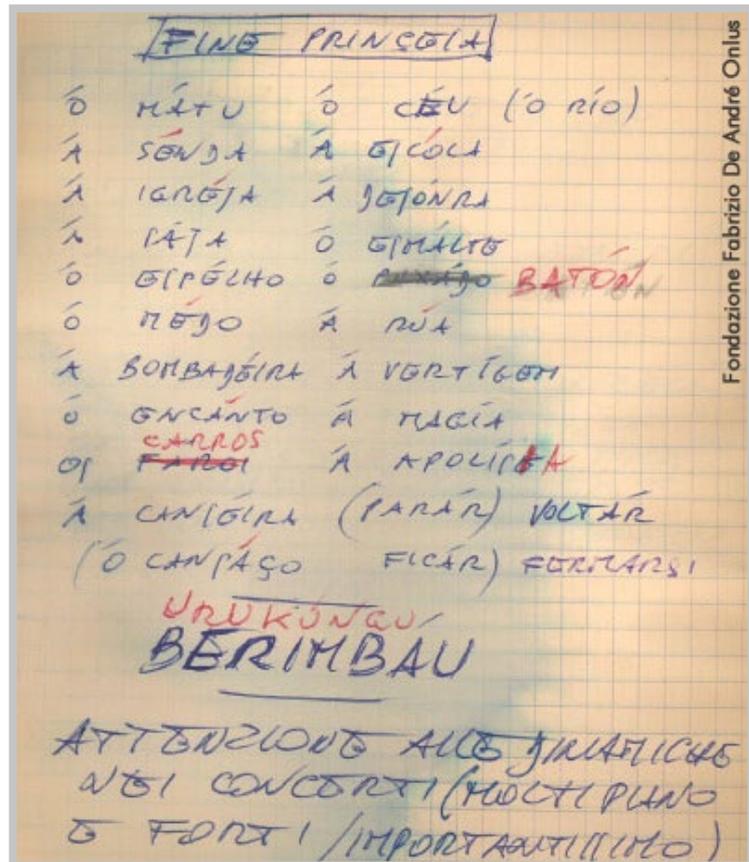
Seguendo la distinzione che opera Elisa Arfini all'interno della rappresentazione del transgenderismo tra il fenomeno del 'passing' e quello del 'crossing', intendendo col primo un passaggio definito da un genere all'altro e col secondo la possibilità di attraversare, sostare e contenere – verrebbe quasi da dire in una sorta di superamento hegeliano – tutti gli stadi metamorfici,<sup>22</sup> anche qui De Andrè sembra tratteggiare una Fernanda che compie un percorso di 'passing' anziché di 'crossing' in una posizione statica e inevitabilmente binaria.<sup>23</sup> Dal modello, il romanzo *Princesa*, trae in particolare due elementi che vanno in questa direzione. Il primo ricorda la già citata scissione dell'io che diventa ancor più netta attraverso l'uso della terza persona sia per Fernando che per Fernanda: «perché Fernanda è proprio una figlia / come una figlia vuol far l'amore / ma Fernandino resiste e vomita / e si contorce dal dolore» e poi ancora «che Fernandino mi è morto in grembo / Fernanda è una bambola di seta» anche se riconosce entrambi come «le braci di un'unica stella / che squilla di luce di nome Princesa». L'altro elemento che deriva da Jannelli è il ricorrere all'immagine del 'palcoscenico' nel testo della canzone richiamato anche dalla figura della 'stella' («quando le macchine puntano i fari / sul palcoscenico della mia vita»), che da Jannelli è rafforzato dall'introduzione della parola 'spettacolo': termini che rimandano ad una esibizione del corpo motivata da De Andrè nell'intervista dal fatto che all'interno delle metamorfosi compiute da Fernanda «il pudore si trasforma in consapevolezza, la consapevolezza in orgoglio, l'orgoglio in spettacolo».<sup>24</sup> Questa dimensione emotiva e corporea è assente in Fernanda e non vi è traccia nei manoscritti, per quanto la ritroviamo in parte concretizzata nel documentario di Stefano Consiglio, *Le strade di Princesa*, dove Fernanda viene diretta non soltanto per esibire il suo corpo, cosa che probabilmente la gratifica, ma anche per parlare di sé recitando brani di un romanzo che Jannelli ha forgiato su di lei, un po' come la *bombadeira* Severina aveva fatto col silicone sui suoi fianchi, traducendo se stessa come uno spettacolo intermediale e incarnando in prima persona la propria rappresentazione in un gioco di continui allontanamenti dalla sua complessa verità identitaria. Anche qui la foto sembra definitivamente bruciata, il soggetto queer liquefatto. Eppure, De Andrè compie due operazioni che sembrano essere in controtendenza.

La prima è quando nell'ultima quartina racconta dell'incontro con l'avvocato come l'ultimo stadio della storia di Fernanda (tenendo fuori quindi non soltanto il carcere ma anche la vicenda del tentato omicidio); nel tentativo di isolare questo frammento della storia come se fosse definitivo, mentre nella vita di Fernanda rappresenta solo una delle sue tante storie, De Andrè comprende un passaggio significativo che esplicita lavorando sul testo. La prima stesura della quartina, infatti, riporta: «a un avvocato di Milano / ora Princesa regala il cuore / e non è colpa di Princesa / se gli altri vendono il culo a ore», immaginando dunque che la metamorfosi finale

di Fernanda sia una tappa statica che la riporta lontano dalla strada, ma già nella seconda stesura compaiono delle varianti per gli ultimi due versi: «a un avvocato di Milano / ora Princesa regala il cuore / e (con) una quieta (segreta) nostalgia / (quella di) vendere il culo a ore», come se il cantautore cominciasse a intravedere la complessità delle scelte che Fernanda può compiere; infine, nella versione definitiva la quartina diventa: «a un avvocato di Milano / ora Princesa regala il cuore / e un passeggiare recidivo / nella penombra di un balcone», soluzione che permette a Fernanda di rimanere se stessa senza rientrare in una casella normata. Lei stessa dichiara: «A me succede sempre così, ogni volta lascio tutto e torno in strada».

In questo modo, la storia di Fernanda iniziata in un controverso ‘chiaroscuro’ si chiude in un’affine ‘penombra’ e alle sue molteplici identità, metamorfosi, culture, desideri, De André – è questa la seconda operazione di rispettosa lettura di una identità – rende onore elencando nella lingua madre di Fernanda più di trenta parole riferite a oggetti o persone che appartengono a una delle dimensioni o identità o esperienze da lei vissute, tracciando così un paesaggio che trae origine dall’insieme delle costruzioni identitarie messe in relazione tra loro. «Quelle parole – dice De André – vogliono rappresentare semplicemente i segni sulla pelle che porta un comune mortale dalla vita particolarmente difficile».

Questi due elementi ci sembrano rendere umani i tempi della sovraesposizione della fotografia scattata da De André a Princesa ma soprattutto rendono umana Fernanda in quanto possibile, in quanto queer, fuori da ogni prigione e quindi proprio per questo in grado di modificare la percezione culturale dei suoi lettori.



Lavorazione *Princesa*, Fondazione Fabrizio De André



- <sup>1</sup> Lasciamo fuori volutamente da questo elenco Carlo Conversi e il suo documentario *Princesa. Incontri irregolari* (1994), prodotto per la serie televisiva *Storie Vere* della Rai, per il suo carattere d'inchiesta volto a ricostruire l'origine del romanzo a partire dagli incontri tra Farias, Jannelli e Tamponi. Cfr. <http://www.princesa20.it/conversi/> [accessed 26 gennaio 2020].
- <sup>2</sup> Cfr. <<http://www.princesa20.it/progetto20/>> [accessed 26 gennaio 2020].
- <sup>3</sup> Il dattiloscritto *Princesa. Sono venuta di molto lontano* è stato pubblicato per la prima volta in allegato alla tesi dottorale: A. Proto Pisani, *Dans une autre langue. Écrire l'altérité: femmes, migrations et littérature en Italie* (1994 – 2010), Doctorat d'Aix-Marseille Université, 2013.
- <sup>4</sup> Cfr. M. JANNELLI, *Brevi note di contesto*, in F. FARIAS DE ALBUQUERQUE, M. JANNELLI, *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994, p. 7: «La sua scrittura produsse altra scrittura, la mia».
- <sup>5</sup> «Quando si crea un linguaggio secondo me si crea un mondo» ebbe a dire Jannelli a commento del linguaggio translinguistico di Tamponi e Farias nell'intervista *Princesa. Incontri irregolari* (vedi n.1). L'idea della lingua intesa come un luogo da abitare risale ad Heidegger, il quale sosteneva che «il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo» (M. HEIDEGGER, *Lettera sull' "umanismo"* [1946], a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1995, p. 31), il che, come spiega Zagrebelsky, permette di dire che se «noi siamo nella casa, la lingua è ciò che ci consente gli scambi da dentro a fuori. Per intendere la lingua non dobbiamo solo ascoltare come risuonano gli scambi fuori, poiché mentre esce di casa essa porta con sé ciò che sta dentro» (G. ZAGREBELSKY, *Sulla lingua del tempo presente*, Torino, Einaudi, 2010, p. 17).
- <sup>6</sup> F. FARIAS DE ALBUQUERQUE, M. JANNELLI, *Princesa*, Milano, Marco Tropea Editore, 1997, p. 103.
- <sup>7</sup> Cfr. in particolare A. GNISCI, *La Letteratura Italiana della Migrazione*, Roma, Lilith, 1998; ID., *Creoli meticci migranti clandestini e ribelli*, Roma, Meltemi Editore, 1998 e ID., *Nuovo Planetario Italiano*, Troina, Città aperta, 2006.
- <sup>8</sup> Cfr. J. MONTEIRO MARTINS, *Letteratura migrante/letteratura mondiale* in L. BARILE, D. FEROLDI, A. PRETE (a cura di), *Scrittura e migrazione. Una sfida per la lingua italiana*, Siena, Edizioni dell'Università di Siena, 2006, p. 41.
- <sup>9</sup> Cfr. R. BRAIDOTTI, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995.
- <sup>10</sup> A. PROTO PISANI, *Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce queer di Princesa*, <<http://www.princesa20.it/io-sono-unaltra-proposta-e-silenziamento-della-voce-queer-di-princesa/>> [accessed 26 gennaio 2020].
- <sup>11</sup> Cfr. H. BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- <sup>12</sup> Si veda quanto sostiene P. MARCASCIANO, *Trans, donne e femministe, coscienze divergenti e/o sincroniche*, in T. BERTILOTTI (a cura di), *Altri femminismi. Corpi Culture Lavoro*, Roma, manifestolibri, 2006, p. 53.: «Un importante insegnamento dell'esperienza trans è proprio nel percorso, in quel passaggio che genera movimento e movimento nel movimento, nello sfalsamento di prospettiva che offre nuovi punti di vista, nell'esodo da un sesso all'altro, da un genere all'altro, in quel nomadismo che ci stacca dalle certezze e ci spinge a ricercare un nuovo punto, un nuovo mondo».
- <sup>13</sup> Uno dei rari brani in cui Farias parla di se stessa in terza persona è quando prende la decisione di diventare una prostituta: «Lo specchio svolge una funzione importante nel romanzo, sia in senso proprio che metaforico: è l'oggetto che rivela il soggetto a se stesso, sia all'inizio che nel seguito della narrazione, così come le immagini della scena e dello spettacolo lo rendono visibile agli altri. Lo specchio diventa anche la figura stessa del libro rispetto al manoscritto: la scrittura del romanzo come uno specchio riflette e rende manifesta quella del manoscritto, ma come uno specchio deformante si sovrappone a essa, cambiando la rappresentazione della soggettività transgender» (A. PROTO PISANI, *Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce queer di Princesa*).
- <sup>14</sup> Cfr. U. FRACASSA, «Le braci di un'unica stella». Per l'edizione digitale di *Princesa*, <<http://www.princesa20.it/la-fortuna-di-migrare-il-viaggio-transtestuale-di-princesa/>> [accessed 26 gennaio 2020].
- <sup>15</sup> F. FARIAS DE ALBUQUERQUE, M. JANNELLI, *Princesa*, p. 84.
- <sup>16</sup> Forse per questo Faria parlando di *Princesa* dirà in un'intervista: «Come che è una *scrittura bella*, chi lo leggerà troverà un po' di sentimento perché è una storia di realtà, una storia di vita transessuale ma anche di vita con tutta l'esperienza al mondo maschile, il fatto di come vive un transessuale in mezzo alla società, per affrontare le varie conseguenze che esistono [...] con il problema che accade ai confronti di queste persone che sarebbe le persone del *terzo sesso*, o persone del *terzo*, diciamo, *mondo*» (F. FARIAS DE ALBUQUERQUE, M. JANNELLI, «La figura di una donna», *Caffè. Per una letteratura multiculturale*, 1, settembre 1994, p. 4).
- <sup>17</sup> S. CAMPAGNOLA, «La disfatta dei generi»: *Princesa*, una contromemoria nomade e queer', <[http://riviste-clueb.it/riviste/index.php/scritture\\_migranti/article/view/27](http://riviste-clueb.it/riviste/index.php/scritture_migranti/article/view/27)> [accessed 26 gennaio 2020].



- <sup>18</sup>A. VLAHOU, 'Henrique Goldman: Princesa, il sogno di una vita normale', *La Repubblica*, 18 gennaio 2001, <<http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/henrique-goldman-princesa-il-sogno-di-una-vita-normale/191105/>> [accessed 26 gennaio 2020].
- <sup>19</sup>Cfr. S. AHMED, 'Interview with Judith Butler', *Sexualities*, 19, 4, pp. 482-492, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1363460716629607> [accessed 26 gennaio 2020].
- <sup>20</sup>Cfr. J. BUTLER, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- <sup>21</sup>L'intervista è contenuta nel saggio di S. MOSCADELLI, 'Princesa di Fabrizio De Andrè', <<http://www.princesa20.it/wp-content/uploads/2015/02/princesa-Moscadelli.pdf>> [accessed 26 gennaio 2020].
- <sup>22</sup>Cfr. E. ARFINI, *Everybody's passing. Passing, Crossing e narrazioni trans* in M. INGHILLERI, E. RUPPINI (a cura di), *Transessualità e scienze sociali. Identità di genere nella postmodernità*, Napoli, Liguori, 2007.
- <sup>23</sup>Cfr. *Ibidem*.
- <sup>24</sup>*Ibidem*.



GIOVANNA LO MONACO

*Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63*

Sintomo e riflesso di una traumatica condizione storica, l'Informale, denunciando l'esaurimento delle forme della rappresentazione, si fa interprete di un momento di crisi dell'intero sistema artistico, che investirà anche la letteratura italiana, in tutta evidenza, con l'avvento delle poetiche elaborate dai Novissimi. Una marcata corrispondenza rispetto all'Informale sembra infatti connotare la poesia 'novissima' nel suo programma di decostruzione delle forme tradizionali del verso.<sup>1</sup> Tuttavia, al momento dell'edizione della nota antologia del '61, con l'intervento di Sanguineti 'Poesia Informale?' accolto al suo interno, viene invero prospettata una strategia di superamento delle questioni poste dall'Informale, collocando i Novissimi in una posizione postuma rispetto ad esso e assimilandone la poetica alle pratiche pittoriche ricadute sotto il nome di Nuova Figurazione. Se nel suo intervento Sanguineti indica la strada per una riprogettazione della forma poetica e la necessità di un recupero della capacità, in sostanza, di 'dire qualcosa', a partire tuttavia dall'informe<sup>2</sup> – una fuoriuscita dalla 'palude' dell'Informale, ma con le 'mani sporche di fango' – similmente, la Nuova Figurazione si pone come il tentativo di rinnovare la facoltà comunicativa del segno pittorico dopo le derive dell'Informale, rielaborandone la lezione e mantenendosi a distanza da qualunque ritorno al mimetismo.

In diverse occasioni la critica ha già approfondito la posizione di Sanguineti rispetto all'Informale e alla Nuova Figurazione, focalizzandosi sui rapporti dell'autore con il gruppo dei Nucleari e con Enrico Baj in particolare;<sup>3</sup> rimangono tuttavia meno indagate le collaborazioni, assieme alle relazioni a livello delle poetiche, istauratesi tra gli artisti della Nuova Figurazione italiana e altri membri del nascento Gruppo 63, che pure appaiono consistenti a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Si dovrà considerare in proposito la partecipazione, oltre che di Sanguineti, anche di Porta e Balestrini alla rivista *Il gesto*, fondata da Baj, e la presenza di Porta, Balestrini e Pagliarani sulle pagine di *Azimuth*, diretta da Piero Manzoni e Enrico Castellani. Una delle prime attestazioni della congiunzione tra i Novissimi e la Nuova Figurazione è poi costituita dalla sottoscrizione da parte di Balestrini, Porta e Sanguineti del 'Manifesto di Napoli', con il quale nel '58 viene stabilita l'unione tra il gruppo milanese dell'Arte Nucleare e il napoletano Gruppo 58, a testimonianza di una ricerca comune che si pone in un'ottica interdisciplinare.

Sarà con la pubblicazione del numero monografico del *Verrì* dedicato alle tendenze del 'dopo Informale' nel 1963 che verrà in un certo senso sancita, come ha sottolineato Andrea Cortellessa, la corrispondenza tra le poetiche della Neoavanguardia e le nuove sperimentazioni pittoriche.<sup>4</sup> Nell'ottica di una ricostruzione della rete dei rapporti e degli scambi tra l'ambito pittorico e quello letterario, si dovrà inoltre considerare la partecipazione significativa di alcuni protagonisti della Nuova Figurazione alle attività del Gruppo 63 già dal primo convegno, al quale prendono parte, tra gli altri, Achille Perilli e Gastone Novelli.<sup>5</sup>

Il percorso di ricerca intrapreso da Perilli e Novelli in direzione di una riscoperta del segno, in opposizione all'Informale, prende corpo sulle pagine della rivista *L'esperienza*

*moderna*, fondata dai due pittori a Roma nel 1957. La rivista si fa di fatto espressione della Nuova Figurazione nata nell'ambiente romano,<sup>6</sup> di cui Cesare Vivaldi offre, sin dal primo numero, una definizione critica, parlando di una vera e propria 'scuola romana' in cui si verifica il «recupero dell'immagine, in un'arte di dimensione umana eminentemente "comunicativa"», che mira a restituire «un'immagine della realtà, un giudizio sul mondo [...] per contribuire, ognuno a proprio modo, a cambiarlo».<sup>7</sup>

Sebbene dal punto di vista delle soluzioni adottate la pittura della cosiddetta 'scuola romana' differisca, talvolta sensibilmente, dalla 'linea' dei Nucleari, a partire dalle parole di Vivaldi è tuttavia possibile individuare un aspetto che sembra accomunare l'intera area, per quanto composta, della Nuova Figurazione italiana e che costituisce, come messo di recente in luce da Federico Fastelli, l'elemento di congiunzione primario tra la sperimentazione in campo pittorico e quelle letterarie dei Novissimi, vale a dire la riscoperta di una progettualità nell'operazione artistica, una riscoperta della 'forma', che procede con il rinnovamento della figurazione in pittura e, in maniera analoga, con la proposta di una 'nuova nominazione' in poesia, scaturita da un forte istanza etica e, conseguentemente, da una precisa intenzionalità ideologica.<sup>8</sup>

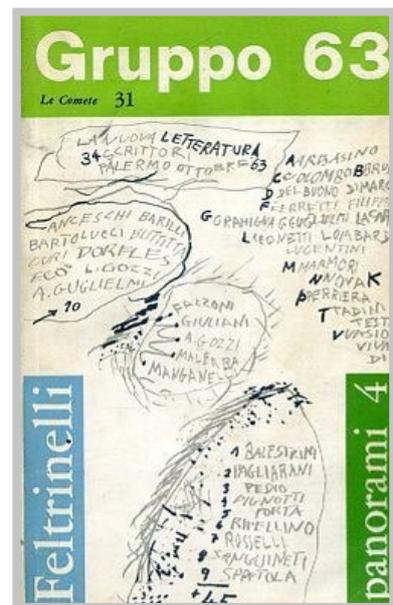
Tale istanza, si dovrà sottolineare, si accompagna alla ricerca di un rinnovamento della strategia comunicativa nei confronti del fruitore<sup>9</sup> che maturerà proprio attraverso la condivisione delle problematiche dettate dalla comunicazione estetica tra i differenti ambiti artistici e la realizzazione fattuale di sperimentazioni interdisciplinari che vedono la cooperazione tra scrittori e pittori.

Uno dei migliori esempi, in questo senso, è offerto dal sodalizio artistico tra Perilli, Novelli, Giuliani, Pagliarani e Manganelli, sviluppatosi a partire dal periodo di gestazione dei Novissimi, alla fine degli anni Cinquanta, quando Perilli stringe un forte rapporto d'amicizia con Giuliani, entrando in seguito in contatto con gli altri scrittori.<sup>10</sup>

Ricorda in merito Perilli:

Ancora ho nella memoria pomeriggi e serate dedicate al nascere e al costituirsi dei "novissimi" con discussioni e polemiche e contrapposizioni. Per la prima volta si realizzava quel coincidere, che da sempre sentivo necessario, dove il ragionare non si limitava al proprio e ristretto codice linguistico, ma si allargava ad una sorta di ricognizione [...] verso quanto ci veniva dello sperimentare, in un accumularsi di esperienze e di curiosità.<sup>11</sup>

I presupposti dell'incontro con gli scrittori della Neoavanguardia sembrano già risiedere nella riflessione condotta su *L'esperienza moderna*, il cui programma verte sulla necessità di trovare una base operativa comune tra le arti, oltre che di avviare un processo di rinnovamento della cultura italiana guardando al panorama artistico internazionale, in maniera del tutto simile rispetto a quanto proposto, di lì a breve, dal Gruppo 63.<sup>12</sup> È tuttavia dopo la chiusura della rivista che le iniziative di Perilli e Novelli sembrano porsi in direzione di un più marcato avvicinamento tra pittura e letteratura, di pari passo con l'infittirsi dei rapporti personali con i Novissimi; Perilli ricorda anzi che il suo vero soda-



Gastone Novelli, copertina prima antologia del Gruppo 63



lizio con la poesia ha inizio proprio a partire dalla conoscenza di Giuliani e della 'ciurma' del Gruppo 63.<sup>13</sup>

Tra le tappe significative che testimoniano del percorso di ricerca comune si può menzionare una piccola *plaque*, curata da Novelli e edita nel 1962 da Scheiwiller, intitolata *Antologia del possibile*, in cui sono compresi disegni di Novelli, immagini dello spettacolo musicale *Collage '61* realizzato da Perilli, ma anche poesie di Pagliarani e Sanguineti e poesie-collage di Giuliani e Balestrini, presentati, insieme ad alte opere, con la volontà di mostrare i nuovi orizzonti di ricerca già in atto nell'ambiente avanguardistico internazionale e in una prospettiva interdisciplinare. Il 1963 vede poi l'uscita di un volumetto estremamente significativo, il libro illustrato *Che cosa si può dire*, che si compone di due litografie di Novelli e Perilli giustapposte a due *Lettere in versi* di Giuliani e Pagliarani.<sup>14</sup> Se il libretto, ultima pubblicazione dalle edizioni de *L'esperienza moderna*,<sup>15</sup> segna la fine del percorso avviato con l'eponima rivista, esso rappresenta al contempo la premessa alle future collaborazioni con i poeti del Gruppo 63, stabilendo al suo interno il principio 'guida' della pratica interdisciplinare sviluppata in seguito dagli autori, in base al quale, come si dirà, testo e immagini istaurano tra loro un rapporto di tipo dialogico.

L'anno successivo, dopo il primo convegno del Gruppo 63, dal contatto sempre più stretto con gli autori della Neoavanguardia, dalle discussioni e, come racconta Perilli, «attraverso una serie di ammiccamenti, complicità, interessi, vizi, godimenti e sconfinamenti»,<sup>16</sup> nasce *Grammatica*. Rivista a carattere fortemente interdisciplinare, ideata e diretta da Giuliani, Manganeli, Perilli e Novelli, con la partecipazione iniziale di Pagliarani e Balestrini, *Grammatica* vedrà l'uscita irregolare di soli 5 numeri fino al 1976.<sup>17</sup> I numeri di *Grammatica* testimoniano di anni prolifici dal punto di vista delle collaborazioni interdisciplinari, presentando numerosi esempi di opere realizzate dagli animatori della rivista e dai loro sodali, esposti quasi a ventaglio nell'eterogeneità dei generi e dei campi artistici interessati.

Nel clima da 'battaglia culturale' istaurato dal Gruppo 63 contro le dominanti artistico-letterarie del periodo, si pone in primo luogo il problema dell'individuazione di un programma redazionale che precisi gli elementi comuni della ricerca interdisciplinare in essa promossa, ma che serva anche a 'posizionare sul fronte' la proposta avanzata dalla redazione.

All'intento risponde l'editoriale del primo numero, 'La carne è l'uomo che crede al rapido consumo', costituito dalla trascrizione di un dialogo tra Balestrini, Giuliani, Manganeli, Pagliarani, Perilli e Novelli in cui, intenzionalmente, le voci degli autori non vengono identificate, per sottolineare la volontà di portare avanti una ricerca collettiva, preservando tuttavia le differenze individuali e il carattere aperto e dialettico della ricerca *in fieri*.

Viene assunta come premessa al discorso l'arbitrarietà del linguaggio rispetto alla 'realtà' che, liberando l'operazione artistica dall'obbligo della 'rappresentazione', ne accentua il carattere creativo, e dunque progettuale, rispetto al reale. Si legge infatti: «noi possiamo parlare del linguaggio come di ciò in cui l'universo stesso diventa non direi pensabile [...] direi: abitabile».<sup>18</sup>

Il dialogo dei redattori verte poi sulla rivendicazione dell'autonomia artistica in opposizione al concetto di utilità sociale cui l'arte è tradizionalmente piegata, entrando appieno nella critica dell'ideologia e del linguaggio come ideologia – tema fondante delle poetiche della Neoavanguardia – e affrontando il problema etico del rapporto con la società contemporanea, vale a dire con i lettori. Piegata a un qualche scopo 'sociale', l'arte risponde a un'utilità ideologica che, per i redattori, può assumere la doppia accezione, da



un lato, dell'impegno politico da parte dell'autore, espresso al livello dei contenuti, del messaggio dell'opera – questione contro cui i Novissimi polemizzano dal loro esordio<sup>19</sup> –, dall'altro, quella di fondo speculare, della connivenza rispetto al sistema neocapitalistico.

Si legge infatti:

dobbiamo riconoscere la nostra inutilità sociale, la nostra schizofrenia rispetto al compatto (impatto) utilità-produttività [...] Il primo gesto dell'artista è quello di considerare l'universo come una grammatica arbitraria, che è per l'appunto il gesto che non possono fare gli ideologi di qualunque collocazione. / Grammatica è un universo ben preciso di cui si tiene discorso in un determinato linguaggio ma non v'è alcun dubbio che esso sia un centro stabile al di fuori dello scorrere dei linguaggi. / Tu cosa dici? / Starei attento: questa veduta è possibile soltanto dopo una chiara scelta politica. Esiste anche un linguaggio capitalistico [...] Tu fai un'operazione linguistica, non fai un'operazione sociale e storica. E tu rifiuti il linguaggio capitalistico, non perché è capitalistico, ma in quanto è inabitabile [...] il problema è quello del consumo. [...] Noi operiamo in una società che ci chiede cose da consumare e subito. Questo è il punto. Io credo che noi non operiamo per quello che si chiama il rapido consumo. [...] Noi siamo per un libro un quadro che si mette da parte e si continua a leggere. Questa è la nostra scommessa. L'avanguardia come resistenza: ecco il punto.<sup>20</sup>

La propugnata estraneità dell'opera rispetto alle regole consumistiche dettate dal sistema economico corrisponde, evidentemente, all'aspirazione utopistica delle avanguardie a sottrarsi al processo di mercificazione dell'opera – il momento eroico-patetico dell'avanguardia, per dirla con Sanguineti<sup>21</sup> – da cui deriva la necessità di stabilire uno scarto profondo rispetto alla norma, realizzato a partire dal gesto, del tutto arbitrario, operato dall'artista sul linguaggio.

Di fatti, imponendo le 'proprie' regole, una propria 'grammatica' al di fuori del sistema convenzionale, l'opera si pone come in un 'universo' a sé stante, così come ribadisce Novelli sullo stesso numero della rivista, in quello che è uno dei suoi più noti interventi, 'Pittura procedente da segni'.<sup>22</sup> L'opera sembra cioè collocarsi in una situazione storica, al limite antisociale,<sup>23</sup> che tuttavia risulta funzionale alla progettazione di un diverso 'ordine' del reale. A questa idea dell'operazione estetica si associa l'immagine, ricorrente nell'editoriale, dei 'lettori inesistenti', notoriamente cara a Manganelli, ma utilizzata anche da Novelli,<sup>24</sup> che indica una cerchia di pubblico ben più allargata rispetto a quella esistente al momento in cui l'opera viene licenziata, proiettando la fruizione dell'opera in un futuro auspicato.

Nella dialettica tra le istanze dell'autonomia e quelle dell'eteronomia artistica, di cui la Neoavanguardia si alimenta, l'universo linguistico progettato dall'artista, pur nella sua distanza dalla 'realtà', rappresenta dunque il campo della disputa con essa, poiché diventa il campo della contestazione dei significati precostituiti e, con essi, di una data visione delle cose prescritta dalla grammatica del dominio.

L'opposizione al processo di mercificazione dell'arte si gioca infatti, in primo luogo, contro il processo di mercificazione dei linguaggi operato dal sistema neocapitalistico, che già Giuliani denuncia nelle pagine di introduzione ai Novissimi.<sup>25</sup> Quello di *Grammatica* si pone di conseguenza come un programma di resistenza al consumo dei segni, possibile solo attraverso la riaffermazione dell'autonomia del segno artistico rispetto al linguaggio dominante che incorpora e sostituisce la realtà alienata in un sistema rappresentazionale – spettacolare, dirà Debord – veicolando il sistema ideologico del 'potere' in maniera occulta e coinvolgendo tutti linguaggi e i codici in un processo di degradazione.



Come spiega Giuliani, «La *poetica del segno*, che accomuna le ricerche e i diversi esiti degli scrittori delle neo-avanguardie, è infatti l'elaborazione fatalmente logica di una *cultura dei segni* oramai dominante, sofisticata e appassionata Nuova Retorica, ipnotica come un gioco di scatole cinesi»,<sup>26</sup> evidentemente finalizzata alla perpetuazione di un determinato sistema economico e sociale. Le cose sono quindi «sempre più scritte [...] e appaiono recuperabili solo se scollate dal mondo – da *le mur du langage* – e trasparite nella loro pellicola verbale»,<sup>27</sup> ovvero, solo se lo iato tra le parole e le cose, e più in generale tra le cose e il segno che le rappresenta, rimane manifesto, a indicare i processi di manipolazione del linguaggio.

Le parole – i segni – andranno di conseguenza spogliate delle accumulazioni e deformazioni semantiche acquisite e situate in uno stadio anteriore rispetto al significato e alle sue stratificazioni, ovvero, sul punto di partenza della significazione da cui sarà poi possibile ripensare il processo stesso della simbolizzazione, denunciando così la consunzione dei significati e, con essi, delle forme tradizionali del fare artistico. Scrive infatti Giuliani che «più i segni sono esili e improbabili e più si situano nell'ingranaggio del sospetto».<sup>28</sup> Meno statizzato sarà il segno con il suo significato, in sostanza, più si potrà riprogettarlo, permettendo così di assecondare quella tensione ineliminabile verso la costruzione di una forma, che è, spiega ancora Giuliani, «un'attitudine che non possiamo rimuovere» e che ci obbliga a «un'inchiesta sommaria e interminabile»<sup>29</sup> sulla realtà.

È esattamente su tale questione che si determina la differenza rispetto alla poetica dell'Informale, diventata sinonimo di un atteggiamento di rinuncia davanti al 'mare indifferenziato delle cose', di resa rispetto alle possibilità di approccio al reale e, dunque, di rinuncia a una qualunque progettualità della forma.

In linea con la proposta di Giuliani e contro le derive dell'Informale, la Nuova Figurazione di Perilli e Novelli si basa sul tentativo di rigenerare la facoltà del segno pittorico di approcciarsi al reale e di indagarlo, «di ritrovare la capacità di investire tutta la realtà dell'esistente nella traccia più elementare, nell'impronta più semplice di un segno» riducendo, sulla scorta di Klee e Kandinskij, la realtà naturale «ad un puro valore di segno [...] un'immagine calligrafica del reale».<sup>30</sup>

Partendo da premesse analoghe, Novelli insiste nei suoi scritti sulla scelta di utilizzare segni che contengano il minimo grado di significazione, organizzati sulla tela secondo una struttura arbitraria che darà origine a una sorta di «linguaggio magico»<sup>31</sup> apportatore di nuovi significati.

In questo senso la riflessione dei due artisti investe i processi rappresentazionali nel loro complesso, prendendo in considerazione sia il segno linguistico che quello pittorico. Per entrambi i problemi pittura sono sempre stati «problemi di linguaggio»,<sup>32</sup> come detto da Manganelli in merito a Perilli, attraverso una riflessione che investe in primo luogo il segno, gli elementi minimi che compongono il sistema 'linguistico', ma anche la struttura interna dell'opera artistica, la composizione e il sistema 'grammaticale' di relazioni che regola l'articolazione dei segni nello spazio del 'foglio', determinando una data interpretazione del reale.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Perilli traccia infatti sulle tele dei segni pittorici che alludono a un sistema espressivo primordiale e sembrano mirare alla creazione di un nuovo linguaggio ideogrammatico, componendo figure polimorfe e esili – cellule elementari della figurazione – inserite in riquadri e caselle che vengono poi organizzati in sequenza, suggerendo un verso di lettura allo stesso modo delle *stripe* dei fumetti<sup>33</sup> e col preciso intento di destrutturare la sequenzialità lineare del fumetto – genere di consumo tra i primi – a favore di un 'rallentamento' della lettura e della destabilizzazione della



struttura narrativa, così come avviene in certo romanzo sperimentale cui lo stesso Perilli fa riferimento.<sup>34</sup>

Novelli adoperava invece la scrittura vera e propria, parole o lettere, 'smontando' i sistemi articolatori del linguaggio verbale secondo quella sorta di 'programma' da lui inserito nel noto dipinto del '61 *Il re delle parole*, dove si legge che occorre «smuovere le parole così sicure di se stesse e ridurle al silenzio». L'artista ricomponde le lettere secondo le regole della catalogazione e del gioco combinatorio, tracciando come delle griglie sullo spazio pittorico che decostruiscono i processi di formazione del significato e minano i processi logici che stanno alla base del 'discorso', mettendo in crisi la rigida categorizzazione che connota il sistema dominante.<sup>35</sup> Anche Novelli, inoltre, attento alle questioni inerenti alla fruizione, stabilisce sullo spazio dell'opera percorsi di lettura che alludono a una sorta di narrativa destrutturata, come si vede ad esempio ne *Il vero gioco dell'oca*, del 1965, ispirato all'opera 'anti-narrativa' di Manganelli, *Hilarotragoedia*.<sup>36</sup>

Come già notato da Pia Vivarelli, tali strategie di strutturazione dello spazio pittorico, la frantumazione dei segni e il loro montaggio arbitrario, con l'eliminazione dei nessi logico-sintattici, rappresentano, in sostanza, un «equivalente figurativo»<sup>37</sup> dello schizomorfismo adottato dai Novissimi.

In particolare, tali operazioni trovano un immediato corrispettivo nella poetica di Giuliani, che segnala in prima persona la profonda affinità con i due pittori nelle poesie loro dedicate e inserite in cataloghi e volantini delle mostre dei due amici.

In una poesia inclusa nel catalogo della mostra tenuta da Perilli alla Tartaruga nel 1965, Giuliani definisce le figure dell'amico

lenzuola di farfalle, limbi di ninfe graffiti, amori / che volano, vascelli arrembati drogati di larve, emblemi / opachi dell'impaginazione che racconta di scheletrini ermafroditi / soffiati con anima di papavero, di vermi con la tunica, addomi / signiferi di vele, drammi filatelici, smottamenti di miniature / in scroci filanti, astronavi della cenestesia.<sup>38</sup>

L'esegesi di Giuliani mette così in rilievo la fusione tra elementi naturali e artificiali, recuperati dal serbatoio di una memoria quasi ancestrale o primitiva, ma mescolati alle 'rovine' di un mondo contemporaneo<sup>39</sup> stabilendo così, come sottolineato più tardi da Manganelli, un punto di raccordo tra il lavoro dello scrittore e quello del pittore proprio sulla base del lavoro condotto 'sulle' macerie di una catastrofe già avvenuta, ed anzi nella produzione stessa delle macerie, come distruzione di uno 'spazio' «inteso come luogo omogeneo, intellettualmente "repressivo"».<sup>40</sup>

Lo stesso anno, un altro testo poetico di Giuliani accompagna alcune opere di Novelli in esposizione presso la galleria Il Segno di Roma; la poesia, intitolata *Le radici dei segni*, accolta inizialmente nella brochure della mostra, verrà significativamente inserita da Giuliani in posizione d'apertura all'interno della raccolta *Chi l'avrebbe detto*, che racchiude la produzione dell'autore fino ai primi anni Settanta, a mo' di dichiarazione poetica. Lo stesso Giuliani racconta che il testo si costituisce come «un vero dialogo, franco e insieme sotterraneo, con Gastone e con me stesso, sopra un argomento che ci comprendeva più di quanto noi, con tutta la nostra passione e lucidità, potessimo comprenderlo».<sup>41</sup>

Nella poesia si legge:

bisognava inventare questa rappresentazione dei segni che la vita lascia / sugli alberi e sui monumenti, è un meccano di elementi naturali [...] smuovere le parole così

sicure di sé stesse intersecando linee / da lettere seguendo le vibrazioni verso colori esattamente semplici e / ridurle a S EN XG NiO 123 o tirando le verticali PUPU PUS TU DADA LILLI / POP che ne risulta quale gioco di prova per radici pittografiche.<sup>42</sup>

Non è difficile ritrovare in questa descrizione efrastica dell'opera dell'amico il riferimento a quanto sostenuto dall'autore sulla necessità di scolare le parole dal muro del linguaggio, per poi però tirare linee e verticali, ovvero, costruire relazioni tra i segni, organizzati in una struttura che restituisca all'opera la possibilità di un significato.

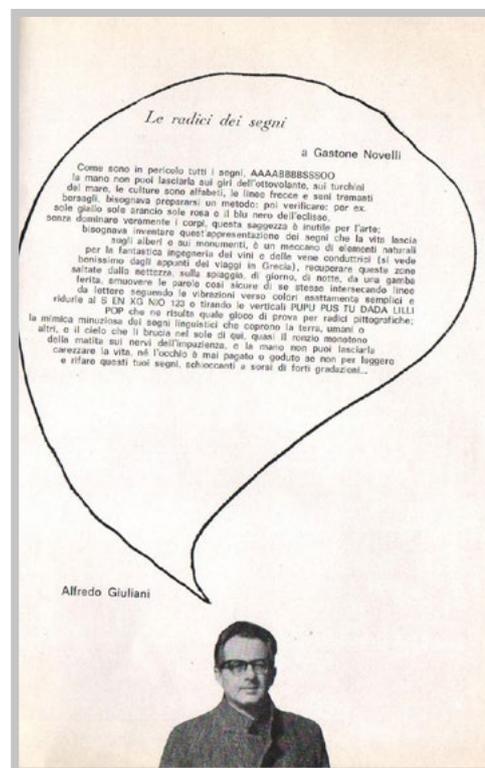
Attraverso la 'formula', data dalla sequenza delle maiuscole, Giuliani spiega per l'appunto la tecnica compositiva di Novelli, basata sul gioco combinatorio dei significanti e sul riutilizzo dei frammenti, linguistici e figurativi, che vengono recuperati dalla memoria, collettiva e personale insieme, «testimoni fossili della storia»,<sup>43</sup> scrive Novelli.

Si tratta di un lavoro, dunque, che, come quello di Perilli, si compie a partire dalle macerie di una civiltà, attraverso un procedimento mnestico, che, tuttavia, come spiega Luigi Ballerini implica una nozione di memoria intesa «in senso materialistico di sguardo ancipite che nega autonomia alla restaurazione dei fatti (e all'accelerazione dei modi storicamente esauriti del loro proporsi) per coinvolgerne invece i reperti in inedite giunture plerematiche e cenematiche (progettazione di un nuovo non identificabile con il rinnovato)».<sup>44</sup>

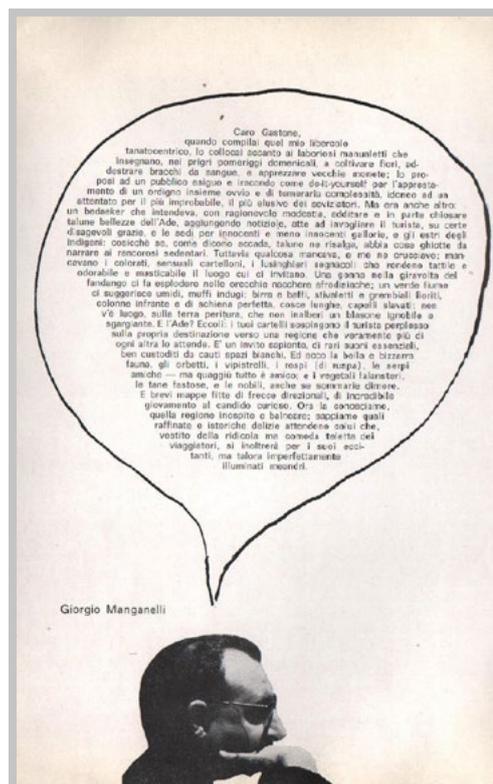
Si dovrà allora notare come il lavoro di Giuliani proceda similmente per montaggi, collage di brandelli di conversazione, frammenti di discorsi ordinari e prelievi dai brusii mediatici, fino al libero gioco dei fonemi e alle invenzioni lessicali – che si rende particolarmente evidente in testi come *Invetticoglia* o *Piperitmo* –<sup>45</sup> in cui l'autore lascia che «i segni parlino con assoluto empirismo»,<sup>46</sup> che valgano intanto per quello che sono, prima dell'avvento del significato, che sarà invece la struttura schizomorfa a istituire.<sup>47</sup>

Anche Manganelli accompagna le opere dell'amico Novelli con una presentazione, accolta nella stessa brochure della stessa mostra, nella quale, tra le opere esposte compaiono 23 disegni destinati a 'illustrare' *Hilarotragoedia* e datati 1964.<sup>48</sup>

In questo testo Manganelli sembra affidare una sorta di ruolo complementare alla pittura dell'amico rispetto alla sua scrittura; scrive infatti che *Hilarotragoedia* era come



A. Giuliani, brochure della mostra di Novelli alla galleria Il segno, 1965



G. Manganelli, brochure della mostra di Novelli alla galleria Il segno, 1965

un bedaecker che intendeva, con ragionevole modestia, additare e in parte chiosare alcune bellezze dell'Ade. Tuttavia mancava qualcosa, e me ne crucciavo: mancavano i colorati, sensuali cartelloni, i lusinghieri segnacoli che rendono tattile e odorabile e masticabile il luogo cui ci invitano. [...] Eccoli: i tuoi cartelli sospingono il turista perplesso sulla propria destinazione verso una ragione che veramente più di ogni altra l'attende. È un invito sapiente di rari suoni essenziali, ben custoditi da cauti spazi bianchi.

Così come la scrittura di Manganelli, il tratto di Novelli disegna sul foglio un mondo, un 'universo' fatto di segni, in uno spazio totalmente autonomo dal reale.

Rispetto al testo letterario, il disegno, scrive Francesco Bartoli, «dipana il tessuto vischioso della ragnatela manganelliana, la disidrata per così dire»;<sup>49</sup> la sensazione del 'tutto pieno' restituita dalla scrittura ipertrofica di Manganelli si rarefa infatti per via degli ampi spazi bianchi su cui si delineano tratti che paiono disposti a stabilire infinite possibilità semantiche.<sup>50</sup> Per tale ragione, spiega Filippo Milani, Manganelli trova nei disegni dell'amico una sorta di completamento rispetto alla propria opera, poiché «Come nei quadri di Novelli, anche nello spazio letterario di Manganelli il soggetto attraversa la labirintica iper-significanza dell'indistinto, disorientato dall'intrecciarsi caotico di segni ed emblemi che affiorano dall'informe e scompaiono alle soglie della forma».<sup>51</sup>

Gli spazi bianchi rappresentano dunque, in un certo senso, il corrispettivo speculare dell'infinita proliferazione della scrittura manganelliana e si comprende come il rapporto di 'completamento' cui allude Manganelli, non rimandi a una funzione 'illustrativa' delle immagini-cartelli, bensì a un rapporto di più profonda affinità tra i principi di poetica.

Nel momento in cui disegno e testo letterario vengono messi a confronto, infatti, non si può che verificare come il disegno si costituisca come libera interpretazione dell'inferno manganelliano e mostri piena indipendenza rispetto al testo. L'artista stesso conferma, del resto, proprio in merito a *Hilarotragoedia*, che il suo «rapporto con certi testi letterari è un rapporto di intervento. Quindi non di rappresentazione di un testo in quanto affine a me, ma di utilizzazione».<sup>52</sup>

Questo tipo di rapporto caratterizza in maggior misura gli altri casi di 'presunta illustrazione' effettuata dai due pittori rispetto ai testi degli amici scrittori e stabilisce, non solo un particolare tipo di interrelazione tra le arti, ma anche un modello fruitivo alternativo rispetto alla prassi mediatica della corrispondenza mimetica tra immagine e testo, 'obbligando' il fruitore a operare un processo ermeneutico autonomo nell'osservare l'affiancamento incongruo tra immagine e testo; attribuirà cioè egli stesso un senso all'operazione artistica anzi ché affidarsi al messaggio univoco dell'autore, partendo proprio dalla dissonanza tra parole a figura, secondo principi che risalgono alla teoria brechtiana dello straniamento.<sup>53</sup>

A questo proposito valga come esempio anche una poesia di Pagliarani dedicata all'amico Perilli, *Come alla luna l'alone*, accolta nel primo numero di *Grammatica* e in seguito in *Lezione di fisica*, ma già comparsa nel 1960 nel catalogo di una mostra a La tartaruga.<sup>54</sup> Nel testo l'autore porta avanti una riflessione sulla resistenza politica e sulle modalità in cui può esprimersi l'impegno dell'intellettuale, rivolgendosi direttamente all'amico pittore e facendo riferimento agli interrogativi ideologici che li accomunano. Il testo di Pagliarani è seguito dall'indicazione «poesia disegnata, da Achille Perilli»<sup>55</sup> e dalla riproduzione di una serie di litografie, in cui sono riconoscibili le figure che caratterizzano la produzione dell'artista, incasellate in sequenza, quasi a suggerire una sorta di 'narrazione'. Nello spazio tra una casella e l'altra, Perilli inserisce alcuni versi del testo di Paglia-

rani come fossero delle didascalie alle immagini, tuttavia, la relazione con il contenuto del testo è del tutto stranianti, giacché le figure di Perilli non presentano alcun carattere didascalico-illustrativo rispetto alla poesia ed anzi proiettano il testo in un percorso di senso ulteriore e distinto.

Le immagini di Perilli si comportano in sostanza come una risposta – cui chiama la stessa poesia di Pagliarari, nella forma della lettera in versi – data dall'artista all'amico scrittore, la risposta di un'altra 'voce', ovvero di un'arte diversa, che si esprime con i propri mezzi specifici e che si pone in senso dialettico rispetto alla poesia.

Tale meccanismo diventa particolarmente evidente in un'altra opera 'di dialogo' apparsa nel 1967 sul secondo numero di *Grammatica*, l'illustrazione effettuata da Novelli della poesia per il teatro *L'acqua alle piante* di Giuliani, dialogo a due voci costruito con una tecnica collagistica che annulla il senso logico delle battute e in cui non è presente alcuno sviluppo narrativo. Novelli interpreta in questo caso il testo trasponendolo non solo in un altro codice, quello visivo, ma anche in un altro genere, quello del fumetto; all'interno di *stripe* ordinate in sequenza, presenta due figure antropomorfe, dei personaggi che compiono azioni diverse da quelle previste nelle didascalie di Giuliani – del resto assenti nella versione del testo pubblicata in *Grammatica* – costruendo una 'storia' alternativa pur rispettando le battute del testo, inserite nei tradizionali 'ballon'.

Riprendendo, allo stesso modo di Perilli, l'impostazione sequenziale delle *stripe*, Novelli crea quindi un effetto dissonante rispetto al testo, ma anche rispetto al fumetto, considerato nei suoi elementi caratteristici, sabotandone la norma relativa alla corrispondenza didascalica tra testo e immagine, ovvero utilizzando sistemi comunicativi e elementi figurativi della cultura pop, rovesciati nei principi che li sorreggono.

Ripercorrendo le 'tracce' del connubio tra letteratura e pittura lasciate sulle pagine di *Grammatica*, si potrebbe dunque concludere che, se l'obiettivo con cui nasce la rivista è quello di promuovere opere che resistano al 'rapido consumo', tale obiettivo sembra via via perseguibile grazie a una rinnovata modalità di interazione tra codici, secondo quell'autonomia reciproca che si è cercato di definire, nata anni prima con la volontà di



E. Pagliarari, A. Perilli, *Come alla luna l'alone*, particolare, *Grammatica* 1964



A. Giuliani, G. Novelli, *L'acqua alle piante*, particolare, *Grammatica* 1967



superare la crisi dei sistemi rappresentazionali emersa con l'Informale e arrivata a 'scontrarsi' con la loro successiva corruzione per effetto di quel 'mercato della carne' cui l'operazione estetica appare fatalmente piegata nella contemporaneità.

---

<sup>1</sup> La questione emerge già con l'uscita di *Laborintus* (E. SANGUINETI, *Laborintus* [1956], con commento di E. RISSO, Lecce, Manni, 2006), rilevata in primo luogo da alcuni critici d'arte come Cesare Vivaldi e Roberto Sanesi.

<sup>2</sup> Cfr. E. SANGUINETI, 'Poesia informale?', in A. GIULIANI (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta* [1961], Torino, Einaudi, 2003, p. 204.

<sup>3</sup> Cfr. almeno A. CORTELLESSA, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova Figurazione - e oltre*, in M. BERISSO, E. RISSO (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 329-347; F. FASTELLI, *Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive*, in T. SPIGNOLI (a cura di) *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2017, pp. 211-234.

<sup>4</sup> Cfr. A. CORTELLESSA, *Le buone macchie di melma*, p. 337.

<sup>5</sup> A tal proposito si può ricordare che la copertina della prima antologia del Gruppo viene disegnata da Novelli e che il primo spettacolo teatrale del Gruppo, avvenuto in occasione del primo convegno, vede le scenografie e gli effetti visivi di Perilli. Cfr. A. GIULIANI, *Il teatro d'azione di Ken Dewey*, in N. BALESTRINI, A. GIULIANI, *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 426-431.

<sup>6</sup> Sul primo numero della rivista compaiono l'intervento-manifesto di Perilli, 'Per una Nuova Figurazione', e, ad ogni fascicolo, una rubrica intitolata 'Documenti per una Nuova Figurazione', in cui sono presenti contributi di vari autori. Cesare Vivaldi - anche lui in seguito partecipe dei lavori del Gruppo 63 -, sancisce sulle pagine del terzo fascicolo l'esistenza di una nuova 'scuola romana' inscritta sotto il segno della Nuova Figurazione, che comprende i nomi di Perilli, Novelli, Cy Twombly, Toti Scialoja e di altri artisti gravitanti attorno alla galleria La Tartaruga di Roma. Cfr. C. VIVALDI, 'Nuova Figurazione nella giovane arte italiana', *L'esperienza moderna*, I, n. 3-4, 1957, pp. 20-24.

<sup>7</sup> C. VIVALDI, 'Ancora della Nuova Figurazione', *L'esperienza moderna*, II, n. 5, 1959, pp. 17-18. I contorni della nuova tendenza si precisano nel 1960, con la mostra intitolata *Crack*, cui partecipano Perilli, Novelli e Vivaldi, accompagnata da una sorta di manifesto dell'anti-Informale, che ne sancisce il definitivo superamento. Cfr. G. MAROTTA, F. MAURI, C. VIVALDI (a cura di), *Crack. Documenti d'arte moderna*, Milano, I. Krachmalnicoff, 1960, e A. TIDDIA, 'Gastone Novelli: un'arte nomade', in P. BONANI, M. RINALDI, A. TIDDIA (a cura di), *Gastone Novelli. Catalogo generale. Pittura e scultura*, Milano, Silvana, 2011, p. 30.

<sup>8</sup> F. FASTELLI, 'Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive', pp. 216-217.

<sup>9</sup> In sintonia con la sperimentazione portata avanti nello stesso periodo in ambito musicale dalla musica postweberniana, l'operazione seguirà in sostanza i 'dettami' espressi da Umberto Eco in *Opera aperta* (U. Eco, *Opera aperta* [1962], Milano, Bompiani, 2016) trovando in ambito teatrale il terreno congeniale di realizzazione. In questo senso si devono ricordare le sperimentazioni teatrali, in particolare, di Perilli, ma anche di Novelli e degli autori del Gruppo 63 nel corso degli anni Sessanta e Settanta.

<sup>10</sup> Cfr. A. PERILLI, 'Il mio sodalizio con i poeti', in G. APPELLA (a cura di), *Forma 1 e il libro d'arte 1947-1994*, Roma, Edizioni della cometa, 1994, p. 101. Una tappa importante del sodalizio artistico tra i due pittori e gli scrittori è poi rappresentata, ad esempio, dalla realizzazione da parte di Novelli dei bozzetti di scena per l'opera teatrale di Giuliani e Pagliarani *Pelle d'asino* comparsi sul *Verri* nel '61, opera in seguito rappresentata con elementi scenici dello stesso Novelli (cfr. A. GIULIANI, E. PAGLIARANI, 'Pelle d'asino', *Il Verri*, n. 11, novembre 1963, in E. PAGLIARANI, *Tutto il teatro*, a cura di G. Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 85-100). L'incontro tra Novelli e Manganelli, foriero di una profonda amicizia, avviene invece nel 1962 (cfr. F. MILANI, 'Giorgio Manganelli: grammatica dell'informale', *Poetiche*, I, 2016, p. 258). Si dovranno anche ricordare l'amicizia, molto stretta, gli scambi e le collaborazioni tra Perilli e Balestrini.

- <sup>11</sup> A. PERILLI, 'Il mio sodalizio con i poeti', p. 101.
- <sup>12</sup> Vi compaiono infatti approfondimenti sulla Nuova musica e alcune poesie di Angelo Maria Ripellino, amico e collaboratore di Perilli sin dai tempi della rivista *Forma 1*, fondata dall'artista nel 1947.
- <sup>13</sup> Cfr. A. PERILLI, 'Il mio sodalizio con i poeti', p. 101.
- <sup>14</sup> Si tratta delle poesie *Oggetti e argomenti per una disperazione* di Pagliarani e *Altrimenti non si spiega* di Giuliani precedentemente pubblicate sul n. 4, 1962 del *Verri*, ora rispettivamente in E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006 e A. GIULIANI, *Chi l'avrebbe detto*, Torino, Einaudi, 1973.
- <sup>15</sup> Casa editrice nata in continuità con l'eponima rivista. Alla pubblicazione del volumetto seguono una mostra e un dibattito tra i 4 autori e Manganelli, svoltosi il 28 gennaio alla Libreria Einaudi di Roma. Cfr. P. VIVARELLI (a cura di), *Gastone Novelli, 1925-1968*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 10 giugno-25 settembre 1988, Mondadori, Milano 1988, p. 143.
- <sup>16</sup> A. PERILLI, 'Il mio sodalizio con i poeti', p. 101.
- <sup>17</sup> Il secondo e il quarto numero della rivista sono specificamente dedicati al teatro: il n. 2 del 1967 accoglie alcune delle prove teatrali più significative del Gruppo 63; il n. 4 del 1972 è dedicato a *Kombinat Joey*, opera teatrale collettiva ideata da Perilli. L'ultimo numero di *Grammatica*, nel '76, raccoglie gli scritti di Gastone Novelli dopo la sua morte.
- <sup>18</sup> N. BALESTRINI, A. GIULIANI, G. MANGANELLI, E. PAGLIARANI, A. PERILLI, G. NOVELLI, 'La carne è l'uomo che non crede al rapido consumo', *Grammatica*, I, n.1, 1964, p. 1; il testo è ora accolto, in parte, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*, Milano, Bompiani, 2013, con il titolo 'La carne è l'uomo che non crede al rapido consumo. Dialogo d'epoca'.
- <sup>19</sup> Cfr. A. GIULIANI, 'Introduzione', in *I Novissimi*.
- <sup>20</sup> N. BALESTRINI, A. GIULIANI, G. MANGANELLI, E. PAGLIARANI, A. PERILLI, G. NOVELLI, 'La carne è l'uomo che non crede al rapido consumo', pp. 6-7.
- <sup>21</sup> Cfr. E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 56.
- <sup>22</sup> G. NOVELLI, 'Pittura procedente da segni', *Grammatica*, n. 5, 1976, pp. 34-35.
- <sup>23</sup> Cfr. 'La carne è l'uomo che non crede al rapido consumo', p. 5.
- <sup>24</sup> G. NOVELLI, 'La parola avanguardia', *Grammatica*, IV, n. 5, 1976, p. 89; cfr. G. NOVELLI, 'Il linguaggio e la sua funzione', *Ivi*, p. 45. Tutti gli scritti di Novelli sono stati recentemente ripubblicati in G. Novelli, *Scritti 1943-1968*, a cura di P. Bonani, Roma, Nero Editions, 2019.
- <sup>25</sup> A. GIULIANI, 'Prefazione 1965', in *I Novissimi*, p. 4.
- <sup>26</sup> A. GIULIANI, 'L'avventura dentro ai segni', in Id. *le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 21.
- <sup>27</sup> *Ivi*, p. 21.
- <sup>28</sup> *Ivi*, p. 20.
- <sup>29</sup> *Ivi*, p. 21.
- <sup>30</sup> A. PERILLI, 'Nuova Figurazione per la pittura', *L'esperienza moderna*, I, n. 1, 1957, pp. 19-21.
- <sup>31</sup> G. NOVELLI, 'Il linguaggio e la sua funzione', p. 45.
- <sup>32</sup> G. MANGANELLI, 'La logica assurda', *Achille Perilli. Continuum 1947-1982*, Milano, Electa, 1982, p. 14.
- <sup>33</sup> Cfr. P. VIVARELLI, 'La metodologia dell'irrazionale di Achille Perilli', in P. VIVARELLI (a cura di), *Achille Perilli. Opere dal 1947 a oggi*, Milano, Mondadori, 1988, p. 12.
- <sup>34</sup> A. PERILLI, 'Le ragioni narrative della pittura', *Il Verri*, n. 10, ottobre 1963, pp. 137-140.
- <sup>35</sup> Cfr. F. MILANI, 'Giorgio Manganelli: grammatica dell'informale', p. 252.
- <sup>36</sup> G. MANGANELLI, *Hilarotragoedia* [1964], Milano, Adelphi, 2011.
- <sup>37</sup> P. VIVARELLI, 'Gli universi linguistici di Gastone Novelli', in P. VIVARELLI (a cura di), *Gastone Novelli, 1925-1968*, p. 24.
- <sup>38</sup> A. GIULIANI, *Ball-paradox*, in Id. *Chi 'avrebbe detto*, pp. 120-121.
- <sup>39</sup> Cfr. A. PERILLI, 'Documenti per una Nuova Figurazione', *L'esperienza moderna*, I, n. 1, 1957, p. 30.
- <sup>40</sup> G. MANGANELLI, 'La logica assurda', p. 14.
- <sup>41</sup> A. GIULIANI, 'Scrivere la pittura disegnare il linguaggio', in P. VIVARELLI (a cura di), *Gastone Novelli*, p. 21.
- <sup>42</sup> Il testo viene scritto inizialmente per una mostra alla galleria Arco d'Alibert, cfr. *Ivi*, p. 21.
- <sup>43</sup> G. NOVELLI, 'Pittura procedente da segni', p. 34.
- <sup>44</sup> L. BALLERINI, 'Verificare per ex: l'ermetica scrittura di Gastone Novelli', in Z. BIROLI (a cura di), *Gastone Novelli*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 33.
- <sup>45</sup> Cfr. A. GIULIANI, *Chi l'avrebbe detto*, pp. 125-126.
- <sup>46</sup> A. GIULIANI, 'L'avventura dentro i segni', p. 23.
- <sup>47</sup> A. GIULIANI, 'Prefazione 2003', in *I Novissimi*, p. VIII.
- <sup>48</sup> G. NOVELLI, *Histoire de l'oeil; Hilarotragoedia; Il viaggio in Grecia; Quaderno di intenzioni*, Milano, Baldini



& Castoldi, 1999; i disegni sono inoltre contenuti in A. DE PIRRO, 'Giorgio Manganelli e Gastone Novelli. Parole alle immagini e immagini alle parole', *Nuova tèchne*, n. 4, dicembre 2012, consultabile online all'indirizzo <<http://www.nuovatechne.it/NoveMangaHilaro.html>> [accessed 1 August 2019] ; si vedano poi anche P. GERVASI, 'Il disegno della scrittura: i libri di Gastone Novelli', *Arabeschi*, n. 1, gennaio-giugno 2013, all'indirizzo <<http://www.arabeschi.it/il-disegno-della-scrittura-gastone-novelli/>> [accessed 1 August 2019] e M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 85-87.

<sup>49</sup> F. BARTOLI, 'Il vuoto e lo sguardo', in Z. BIROLI (a cura di), *Gastone Novelli*, p. 43.

<sup>50</sup> Cfr. F. MILANI, 'Giorgio Manganelli: grammatica dell'informale', p. 262.

<sup>51</sup> Ivi, p. 269.

<sup>52</sup> G. NOVELLI, 'Novelli intervistato da Enrico Crispolti', *Grammatica*, IV, n. 5, 1976, p. 37.

<sup>53</sup> Si rimanda a F. CURI, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001, p. 63, sulla 'funzione Brecht' nei testi della Neoavanguardia.

<sup>54</sup> E. PAGLIARANI, 'Come alla luna l'alone', *Grammatica*, I, n. 1, 1964, pp. 19-20, ora in Id. *Tutte le poesie*, pp. 184-188.

<sup>55</sup> *Grammatica*, I, n. 1, 1964, p. 21.



IN FORMA DI | generi e forme



SIMONE MARSÌ

## *Perdersi dentro casa. La storia che ha commosso il mondo di Ketty La Rocca*

Artistic criticism are increasingly interested in Ketty La Rocca's works. Art critics, in particular, focused their attention on her visual and conceptual works, and their relationships with languages and woman in modern society.

The aim of this article is to spotlight the only one theatrical text written by the Florentine artist: *La storia che ha commosso il mondo*. This is important for at least two reasons. First, in this text resound many echoes of her works and many important topic, as the role of woman in society, the war, the consumer society, the way in which technology changes our language and communication, and the way in which technology changes our life. By this article, I hope it will be possible to observe the entire La Rocca's production by a different point of view. Second, until this moment, critics read this text in an incomplete form, and this article would fix this obstacle for artist's fortune. In order to reach these targets, I copied carefully the original version of *La storia che ha commosso il mondo*, and I commented the most relevant part, noticing the reverberation of Italian pop culture and other artist's work.

L'opera di Ketty La Rocca sta ricevendo in questi ultimi anni una crescente attenzione da parte della critica, nazionale e internazionale. Al centro è spesso la rappresentazione della donna e del suo corpo,<sup>1</sup> uno dei temi più cari all'artista fiorentina, che alla figura femminile nella società moderna ha dedicato moltissimi dei suoi lavori. Ci proponiamo di aggiungere la nostra voce a questo dibattito accendendo una luce su di un'opera fino ad oggi toccata solo marginalmente dalla critica: *La storia che ha commosso il mondo*. Si tratta dell'unico testo teatrale stampato per la prima volta sui 'Quaderni di Tèchne', nel numero intitolato *Teatro 1* del 1970, allegato della rivista 'Tèchne' curata da Eugenio Miccini. Ad oggi l'opera è stata messa in scena solo una volta: il 4 novembre 2003, dunque postuma e senza le indicazioni dell'autrice, presso il Saloncino del Teatro della Pergola.<sup>2</sup> Un'analisi di questo testo è rilevante per almeno due motivi: intanto perché Ketty La Rocca ha sempre posto al centro della propria ricerca il linguaggio («Il grande inquisito è sempre il linguaggio, quel linguaggio distorto e svuotato di senso che deve ritrovare la via della propria verità»),<sup>3</sup> prima analizzando quello alfabetico, dalla poesia visiva alle *Segnaletiche*, dalle lettere tridimensionali in pvc alla tela *Dal momento in cui*, e poi, spinta ad approfondire il vasto e variegato ambito della comunicazione, concentrandosi su quello gestuale, con opere come *Appendice per una supplica* e *In principio erat*, per il quale sono sempre valide le parole di Gillo Dorfles:

Accontentiamoci dunque di osservare e ammirare queste sequenze gestuali che Ketty La Rocca ha ideato con rara sensibilità e intelligenza e rendiamoci conto dell'importanza ancor oggi decisiva, del gesto spontaneo, che nessuno ha insegnato all'uomo, del gesto che ognuno acquista per tradizione, per ereditarietà, per istinto.<sup>4</sup>

Proprio per questo ci pare interessante capire come un'artista che ha spesso portato il linguaggio alle sue estreme conseguenze abbia declinato la forma letteraria teatrale. Senza contare che il testo è imbevuto della sua produzione visiva, spesso con espliciti riferimenti o evidenti derivazioni. In secondo luogo, una sua analisi è rilevante perché fino ad oggi *La storia che ha commosso il mondo* è stato letto dalla critica mutilo di una sua parte.



Per iniziare la nostra analisi è necessario dunque un appunto di natura filologica. *La storia che ha commosso il mondo* è stato fino ad oggi ripubblicato, a parte la sua prima apparizione sulla rivista 'Tèchne', i cui numeri non sono solamente rari, ma anche molto fragili e spesso di difficile consultazione, in due occasioni: in *Omaggio a Ketty La Rocca*, a cura di Lucilla Saccà (Pisa, Pacini Editore, 2001, pp. 183-185), e in *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, a cura di Lucilla Saccà (Torino, Martano Editore, 2005, pp. 69-73). In entrambi i casi il testo è stato presentato mutilo di una sua parte. Il testo era originariamente stampato su quattro pagine (solo fronte). Confrontando questa versione con le successive è evidente la lacuna causata dalla mancata copiatura della seconda pagina dell'opera.<sup>5</sup> Data la delicatezza della rivista è possibile che il testo sia stato copiato da un esemplare privo della seconda pagina. Inoltre, come vedremo, la mancanza di una fabula compatta e coerente, la frammentarietà dei dialoghi, il continuo mutare d'argomento, l'assenza di personaggi fortemente connotati (sono semplicemente indicati con A, B, C), la 'decostruzione' del testo e delle sue strutture,<sup>6</sup> non ha reso e non rende evidente la lacuna. Sia per scopi esegetici, sia per garantirne la corretta diffusione,<sup>7</sup> riportiamo di seguito il brano nella sua forma integrale:<sup>8</sup>

#### La Storia che ha commosso il mondo

(scena al buio)

Speaker – Esiste uno pseudo marxismo secondo il quale tutto è falso tranne che la fase finale della storia.

(scena in luce)

Speaker (donna) – La drammatica situazione creatasi nel Vietnam aveva provocato degli effetti deleteri sull'impiego del tempo libero degli impiegati, operai, salariati, nonostante che i circoli ricreativi che le industrie mettevano loro a disposizione offrirono ogni genere di svago; la donna stentava in molti casi ad ottenere attraverso l'uso di un fondotinta adatto quel piacevole aspetto e soprattutto quell'aspetto sereno che rivela un più profondo equilibrio. In questa atmosfera di tensione nella quale solo una donna sana può anche essere una donna bella, la comprensione fra padre e figlio subiva un fiero colpo e anche dopo il caso Kennedy la depilazione elettrica e l'igiene intima non erano più in grado di risolvere la questione del Palazzo di Vetro, anche se era ormai chiaro che non esistono donne frigide, ma solo uomini maldestri. Ma finalmente un piccolo episodio riapriva gli orizzonti: la Commissionaria ridava fiducia ad un utente che ormai non sperava di ricavare più niente dalla sua Fiat '600 del '56. Anche il Convegno dei Cinque si riuniva per risolvere la situazione, il giovedì alle 20.30 sul II Programma.

A – È evidente che sono giunta ad uno stato di angoscia insuperabile. Mi sento una donna profondamente ferita nella sua sensibilità e nella sua stessa dignità che era andata incontro alla vita con la più sincera idealità e fiducia e quando ha cominciato ad affrontare gli spigoli della vita si è trovata impreparata.

B – L'inizio della primavera è il periodo migliore per vendere la propria auto usata. È preferibile e conveniente rivolgersi alla Commissionaria presso la quale abbiamo intenzione di acquistare la nuova auto; la valutazione dell'auto usata aumenterà in maniera direttamente proporzionale alla cilindrata dell'auto nuova.

A – Sento l'ansia che mi sale e non riesco a controllarmi nonostante lo sforzo di volontà; le mie difficoltà derivano certamente da una tremenda impressione della mia infanzia, aggravata per giunta da un senso sbagliato di colpa che intuì quel giorno...

Coro – Rispose tre volte al telefono.

C (donna) – (parlando al telefono) Quasi sempre, cara, gli uomini dicono così, ma non



gli dare troppa importanza, in realtà sono solo degli egoisti ed anche dei deboli, dei bambini...

B – (al telef.) Per Roma 1200 lire di autostrada e la benzina; il pedaggio è forte, ma se siete in quattro conviene. In auto c'è più libertà, ci si può fermare dove si vuole.

Coro – Conviene, conviene, conviene tre volte.

C<sup>9</sup> – Brava, avevi ragione, ho mangiato bene con Gradina.

Coro – Brava, avevi ragione, abbiamo mangiato bene con Gradina.

Speaker – Secondo il Manzoni, ogni momento è vero, in quanto convergente a un finale sviluppo che attua nella storia la divina provvidenza: per cui vittime ed oppressori sono entrambi nel piano; ma verranno per i primi le “giornate del nostro riscatto”.

(Sottofondo musicale tipo Vecchia America)

Speaker – Gli anni della II Guerra Mondiale furono duri per il Visconte Astor, che fu sindaco di Plymouth durante il lungo supplizio della città bombardata. Nel 1944 non stava bene in salute e non si sentiva la forza di partecipare ad un'altra campagna elettorale a fianco della moglie, benché ne fosse stato sempre il più valido sostenitore. Lady Astor tenne un commovente discorso di addio: è con cuore angosciato che mi accommiato da voi. Porto con me il più vivo rimpianto e il più profondo rispetto per la Camera di Comuni. Non credo che nessun'altra assemblea avrebbe potuto mostrarsi più tollerante verso una donna straniera quale io ero che combatteva contro tante cose nelle quali i suoi componenti credono.

Visconte Astor – Perché è la forza dei nervi distesi.

Lady Astor – Lui non vi parlerà mai di Atkinson for Gentlemen o lo farà ancora malgrado se stesso.

Coro – Un odore del corpo sgradevole cancella ogni colloquio.

B – Per un motore in rodaggio le migliori condizioni di funzionamento sono in genere quelle sui lunghi percorsi. Infatti guidando in città il motore non raggiunge mai le temperature di regime.

Coro – RE GI ME

B – Nel caso di alcuni scoppietti vuol dire che vi è un'irregolarità nella carburazione.

C – (in sottabito) Non sta poi bene che un vestito superi di molto il ginocchio.

A – La colpa è qualche volta della donna che non vuole più accudire alla casa e interessarsi della famiglia, come è suo compito.

C – Indicata soprattutto per le giovanissime dal corpo quasi asessuato e dalle lunghe gambe (C esce di corsa).

A – Una certa differenza di età nel matrimonio ...

Speaker – Per la strada un uomo non deve mai fermare una signora a meno che non sia lei a farlo. Se si accompagna con una signora accenna un saluto a tutte le persone che lei saluta. Presentando la moglie potrà dire: cara, ti presento il dott. Bianchi e a lui: mia moglie. Imperdonabile e pretenzioso suonerebbe la frase: la mia signora.

Coro – .... continua.

(Uno strillone entra di corsa in scena leggendo una civetta di un giornale ed esce)

Attori fermi per 30”

A – A me piacerebbe un figlio diverso, senza le tue strane idee così fuori dalla realtà e che non giovano neppure a te stesso.<sup>10</sup>

Io ti parlo con l'esperienza di una persona che ha vissuto e che capisce e per questo sento il dovere di aiutarti... (\*\*\*\*\*) non come padre, ma come amico.

Speaker – (ha cominciato prima che A finisse, dagli asterischi) 28 luglio ore 12 50' 07”. Il conteggio alla rovescia è alla fine. Appena sette secondi dopo l'inizio del tempo utile per la partenza, il Ranger VII lungo appena due metri e 51 centimetri e racchiuso in un guscio di acciaio di protezione si solleva da Capo Kennedy (\*\*\*\*\*) in cima ad un veicolo di lancio Atlas-Agena.

A – (ha cominciato a parlare prima che lo Speaker finisse, dagli asterischi) Ma tu,



papà, non puoi capire le mie esigenze e i miei desideri così diversi dai tuoi anche se io rispetto i tuoi punti di vista non posso vivere come tu desidereresti anche se le tue parole mi sono di grande aiuto.

Speaker – Il Clabium, psicotonico, antidepressivo; ansiolitico per una duratura stabilità nervosa e per un equilibrio affettivo. Confezioni:

A – Flaconi di 25 confetti da mg. 5.

B – Flaconi di 20 confetti da mg. 25.

A – Supposte: astucci da 10 supposte da mg. 30.

B – Fiale per via intramuscolare; scatole di 3 fiale da mg. 100 di sostanza secca - tre fiale di solvente speciale.

Speaker – A fondarla vennero da Sibari dei coloni greci verso la metà del VII secolo a. C.

Coro – L'altra non è, non è niente per me... ora lo so...

A – Temo di aver commesso un grave errore e questa è la causa prima della mia angoscia, non saprei certo dire quale avrebbe dovuto essere il mio comportamento, ma perché continuare a vivere?

Speaker – Quando un giocatore involontariamente scarta in un seme diverso dalla carta di attacco e di uscita pur possedendo ancora carte di quel colore. La renonce implica una penalità.

Coro – Mettete dei fiori nei vostri cannoni....

C – La depilazione elettrica è consigliabile solo quando i peli sono lunghi e duri.

(attraversando la scena) A – (mentre una ragazza esegue) Per eseguire questo esercizio stendete una coperta sul pavimento, sedetevi, flettete le ginocchia mantenendole unite e appoggiate le mani sotto le cosce in modo da tenere le mani aderenti al busto. Inspirate profondamente, quindi con un movimento deciso, rovesciatevi sulla schiena dondolatevi all'indietro e in avanti per due volte.

Coro – Tornate sedute ed espirate bene. Ripetete tre volte.

Speaker – La donna non è debole. Qui New York vi parla Ruggero Orlando: la politica dell'igiene intima usata normalmente evita quelle forme di infiammazione la cui manifestazione caratteristica è la leucorrea ed altri disturbi. Essi si prevencono e si curano usando un antisettico efficace, non irritante, Intol...

A – e vennero ad annunciargli la morte ...

Speaker – Qualsiasi altro giocatore può far rilevare una irregolarità anche il morto purché non abbia perso i propri diritti scambiando le carte con il compagno.

B – I nostri bambini sono sempre irrequieti, manca loro l'ambiente adatto ad estrinsecare la loro vitalità e il loro sviluppo psicomotorio ne risente in maniera deleteria.

A – .... e il lupo con i grandi occhi sbarrati, avvicinatosi alla piccina,

B – la divorò in un boccone.

Speaker – Il morto, se non è incorso in una delle sopraddette infrazioni, può segnalare una renonce o qualsiasi irregolarità e avvertire il dichiarante di non giocare dalla parte sbagliata.

B – ... e alla base di un'unione occorre una certa sicurezza economica ai fini di un accordo perfetto e non disturbato da motivi marginali e per la creazione di una famiglia serena.

Speaker – È tempo infatti di dichiaratamente affermare che la prosperità di qualsiasi azienda è legata alla presenza di capi-reparto, capi-ufficio, capi-servizio che sappiano ben tradurre le direttive dell'alta direzione e ciò è difficilmente possibile se essi non sono preparati a risolvere nell'ambito delle loro funzioni problemi organizzativi e direzionali, se essi, cioè, sono solo dei tecnici nel senso più ristretto e non anche dei capi.

(un disco interrompe bruscamente: questa è la storia di uno di noi...)

Coro – La Metro Goldwyn Meyer è fiera di presentare su tutti gli schermi questa storia che ha commosso il mondo.

L'opera si apre con una scena al buio, dove a risuonare è solo la voce di uno speaker, una voce fuori campo, un parlante che entra in scena con il solo atto fonatorio, riprodotto e amplificato per mezzi meccanici, senza essere fisicamente presente. Lo speaker sarà, come vedremo, uno dei 'personaggi' più rilevanti della pièce. Interessante è la frase pronunciata, una citazione, praticamente perfetta, di un testo di Maurice Merleau-Ponty:

Esiste uno pseudomarxismo secondo il quale tutto è falso tranne che la fase finale della storia. Esso corrisponde, sul piano delle idee, a quel comunismo rudimentale [...] nei cui riguardi Marx non è tenero. Il marxismo autentico vuole assumere tutto l'acquisito superandolo, e in tal senso ammette che tutto è vero al suo posto e al suo grado nel sistema complessivo della storia: tutto ha un senso. Il senso della storia come totalità ci è dato non da una legge del tipo fisico-matematico, ma dal fenomeno centrale dell'alienazione.<sup>11</sup>

*Senso e non senso* è una raccolta di saggi riguardanti vari argomenti, scritti dal filosofo francese tra il 1943 e il 1945. I temi trattati sono molteplici: dall'opera di Cézanne al romanzo e la metafisica, dall'esistenzialismo in Hegel al marxismo, dall'esistenzialismo alla guerra. La prima edizione italiana è del 1962, sempre per i tipi del Saggiatore, per cui è molto probabile, se non certo, che la citazione di La Rocca provenga da qui. L'individuazione di questo passo ci può aiutare ad aggiungere, con fondata certezza, questo volume alla biblioteca dell'artista.

Un aspetto interessante è l'oscurità che avvolge la prima battuta. Questo passaggio dall'oscurità alla luce in seguito ad un atto verbale sembra, con un processo di demistificazione del mondo religioso coerente con opere del passato, come *Bianco Napalm* e *Io sono Peter*, parodiare il famoso *fiat lux* biblico:<sup>12</sup> un dio-verbo che, con la parola, genera la luce. Solo che, nella versione presente, la voce appartiene ad un anonimo speaker che recita non parole divine, ma l'analisi del marxismo condotta da un filosofo francese.

Una volta giunta la luce sulla scena, ecco la voce di un secondo speaker, della quale conosciamo solo il sesso femminile. La sua battuta è un vero effluvio di frasi e argomenti che si accavallano l'uno sull'altro: sono citate la guerra del Vietnam (che tra l'altro è oggetto di critica proprio in opere come *Bianco Napalm*), la situazione degli impiegati salariati, le difficoltà delle donne nell'ottenere quell'aspetto sereno che è manifestazione di un «profondo equilibrio», il rapporto padre-figlio, il caso Kennedy, la depilazione e l'igiene intima, la Fiat '600, il Convegno dei Cinque (un programma radiofonico andato in onda dal 1946 al 1990). Rilevante è che tutti gli argomenti trattati sono innestati l'uno nell'altro in modo sintatticamente coerente ed ineccepibile, ma semanticamente stridente. Il processo ricorda l'opera *Dal momento in cui*, una tela emulsionata del 1970 recante a lettere bianche su sfondo nero il seguente testo:

Dal momento in cui qualsiasi procedimento presuppone dal punto di vista pratico un'esigenza di carattere concreto accettabile nell'ambito una prospettiva disgiunta



Ketty La Rocca, *Bianco Napalm*, 1967. Courtesy Archivio Ketty La Rocca, Firenze



da considerazioni parziali in un campo così vasto che inevitabilmente trova un'affermazione non del tutto pertinente e specifica tanto che...

Come si può notare da questa piccola parte riproposta, il testo, mimando il vuoto linguistico burocratico, è costituito da una perfetta sequenza di proposizioni che si innestano perfettamente l'una nell'altra, ma che producono semanticamente un vuoto, un'assenza di senso che il lettore cerca di colmare procedendo nella lettura, con il risultato di perdersi tra le spire di parole che conosce ma che lo guidano a nessun dove.

Il passaggio dal tempo libero degli impiegati al fondotinta avviene attraverso un punto e virgola; si passa dal rapporto padre-figlio alla depilazione e igiene intima attraverso il costrutto «e anche dopo il caso Kennedy»; si passa dalla questione del Palazzo di Vetro (sede dell'Onu a New York) alla frigidità femminile attraverso un «anche se»; e poi un «ma finalmente» ci introduce al rapporto tra un utente e la Fiat, e un «anche» ci guida al Convegno dei cinque. Quella che contempliamo è un'architettura vuota. Questi connettivi, questi snodi logici, infatti, articolano la struttura del discorso in modo ineccepibile, ma, mancando una coerenza semantica, il risultato è un vuoto di significato. Lo spettatore (e con lui il lettore), vive lo strano paradosso di perdersi dentro casa: egli riconosce e intende la struttura grammaticale della frase, recepisce i referenti di ogni singola proposizione, eppure non riesce a venire a capo del senso del discorso, e finisce per perdersi in ciò che ben conosce. Ben conosce, non solo per quanto riguarda la struttura grammaticale: i riferimenti sono tutti relativi ad una cultura popolare costituita da avvenimenti storici nazionali e internazionali, da pubblicità, da costumi sociali, da tutto ciò insomma che entrava nelle case degli italiani attraverso la radio e la televisione. Ma l'artista, inserendo tutte le informazioni in un'unica proposizione potenzialmente infinita, mostra il disagio moderno di fronte al flusso incessante e incontenibile di sempre nuove informazioni.

Questa operazione artistica è, da un altro punto di vista, simile ai collage: anche in questo caso dei pezzi di realtà sono ritagliati dalla loro sede (discorsi radiofonici, televisivi, etc.) e incollati l'uno di fianco all'altro in modo ordinato, pulito, ricreando un'opera complessa e compiuta, dove l'unica cosa che sembra sfuggire, per quanto si riescano a carpire dei riferimenti e dei rimandi, è il senso finale, sempre lontano da una sua conchiusa deco-dificazione. Come è stato scritto, questo spettacolo,

significativamente pensato per una dimensione performativa, è una sorta di manifesto del tecnologismo. Il testo rivela forti analogie strutturali e compositive con le prime poesie dell'artista e progettuali e sceniche con *Poesie e no*: è un collage plurilinguistico e pluristilistico, che amalgama in un unico contesto pubblicità, attualità, canzoni, frasi stereotipate.<sup>13</sup>

Ricorrono temi cari a La Rocca: la donna e la sua necessità di apparire bella, con i riferimenti al trucco, presenti ad esempio in *Sono felice*, 1965<sup>14</sup> e *Noi e chi ci*, 1964-1965, oppure con la frase «solo una donna sana può anche essere una donna bella», che sembra riecheggiare *Sana come il pane quotidiano*, 1965;<sup>15</sup> la guerra in Vietnam (il già citato *Bianco Napalm*), i prodotti di largo consumo, etc. In questo caleidoscopio di pubblicità, avvenimenti storici e comunicazione massmediale, il lettore/spettatore si ritrova divertito ma spaesato dagli assalti delle informazioni che si susseguono e si impiantano l'una sull'altra in una struttura identificabile ma priva di senso.

Ed ecco che entrano in scena i personaggi. Come scrive Rossella Moratto, scopriamo «un dialogo ironico e autistico fra diversi personaggi tipizzati con il commento di un coro,

che ha la funzione di cassa di risonanza mediatica».<sup>16</sup> Come era accaduto al primo intervento dello speaker, non possiamo non sorridere del folle accavallarsi di personaggi anonimi che dialogano da soli, portando avanti ciascuno il proprio tema, come una caotica melodia di strumenti che suonano senza ascoltarsi. E in questo universo dove tutto è popolare, riguardante cioè la società dei consumi e la sua enorme diffusione in tutti gli strati della popolazione, anche il coro non è il coro della tragedia antica, che rivestiva un ruolo centrale nella struttura dell'opera e nella sua fruizione, e neanche il coro delle tragedie più moderne, come quelle del Manzoni, ma si è trasformato nel coro di una canzone leggera: esso infatti ha il solo compito di creare un'eco delle parole pronunciate, di trasformare le battute dei personaggi in ritornello. Ma non solo: più avanti, esso riproporrà dei testi di alcune famose canzoni degli anni Sessanta: «mettete dei fiori nei vostri cannoni» è il ritornello della canzone *Proposta dei Giganti* del 1967, mentre «l'altra non è, non è niente per me» è un verso di *In ginocchio da te* di Gianni Morandi del 1964. Il coro, dunque, ricopre la funzione di intrattenimento musicale.

Poi ecco che interviene nuovamente lo speaker. La prima parte del suo intervento riprende l'incipit dell'opera pur collocandosi specularmente ad esso: alla visione materialistica del marxismo è opposta quella del Manzoni, secondo il quale (o almeno secondo l'opinione che del Manzoni è riportata), è ogni momento della storia ad essere vero perché in essa si attua il disegno della divina provvidenza. La prima parte dell'intervento, prima dell'ingresso di una musica «tipo Vecchia America», si chiude con una citazione proprio dallo scrittore milanese: l'espressione le «giornate del nostro riscatto» è infatti tratta da *Marzo 1821*, verso 97 («Oh giornate del nostro riscatto!»).

Quando riprende la parola, lo speaker riferisce la vicenda di Lady Astor, la prima donna eletta nel parlamento inglese, e il suo addio alla Camera dei Comuni (il riferimento alla «donna straniera» è dovuto al fatto che Nancy Astor era americana naturalizzata inglese). Come il precedente, anche questo è una sorta di contrappunto del primo (quello avvenuto a luce accesa), almeno per quanto riguarda la figura femminile: mentre nel primo la donna era rappresentata come la società dei costumi voleva rappresentarla, e come Ketty La Rocca l'ha più volte ritratta nei suoi collage, cioè bella, truccata, ben tenuta, ma saldamente rinchiusa in una dimensione domestica, oppure innalzata ad oggetto sessuale, ecco che in questo brano è riportata la vicenda di una donna che ha fatto la storia, riuscendo ad affermarsi in un ambito prettamente maschile come la politica della prima metà del Novecento, peraltro con il sostegno del proprio marito. Opposto è anche lo stile con cui gli avvenimenti sono raccontati: mentre in apertura sono riportati stralci di pubblicità e temi eterogenei riuniti in un unico amalgama, in questo caso ci troviamo di fronte ad una narrazione coerente, non solo da un punto di vista formale, ma anche tematico. Ma proprio quando sembra essere stato ristabilito un ordine della realtà comprensibile, quando le parole della voce anonima e meccanica sembravano aver acquisito un senso, ecco che i due personaggi storici, il Visconte Astor e Lady Astor, prendendo direttamente la parola, pronunciano due slogan pubblicitari. L'uomo cita il famoso slogan



Ketty La Rocca, *Sana come il pane quotidiano*, 1965. Courtesy Archivio Ketty La Rocca, Firenze

del tè Ati, apparso anche su Carosello: «Tè Ati, la forza dei nervi distesi». La donna invece cita «Atkinson for gentlemen», una linea di prodotti da uomo, dopobarba e altre lozioni. Da sottolineare come Atkinson sia presente anche in un precedente lavoro di Ketty La Rocca: *Vergine*, 1964-65, dove l'immagine di una donna in costume è sovrastata da una colonia «Atkinson executive» e dalle scritte «linea maschile» e «vergine», quest'ultima in caratteri maiuscoli.

Quello che sembrava essere un momento significativo, storico, alto, decade subito, prima attraverso la reclamizzazione dei prodotti pubblicitari da parte dei due personaggi politici, e poi dalla frase del coro: «un odore del corpo sgradevole cancella ogni colloquio», che sembra ribadire l'importanza di una lozione Atkinson. Dopo questo passaggio riiniziano a succedersi le battute dei personaggi che ripropongono i temi della fase iniziale: B continua a discutere di automobili, A attribuisce alla donna le cause dei problemi di coppia, relegando la metà femminile all'accudimento della casa e della famiglia, C parla della lunghezza degli abiti femminili, riferendosi soprattutto a certi accorgimenti che la moda impone, come la lunghezza più appropriata di un vestito o la corporatura adatta ad indossarne altri (questa battuta, in particolare, come se fosse uno slogan pubblicitario).

L'ultimo intervento dello speaker prima della pausa potrebbe essere definito di carattere normativo, cioè mirante a delineare la buona educazione e il comportamento che un uomo deve tenere nei confronti di una donna. L'ingresso di uno strillone chiude questa prima parte dell'opera.

La figura femminile che emerge dalle ultime battute dei personaggi presenta l'immagine di una donna relegata alla cura della casa e della famiglia, una donna la cui bellezza deve obbedire a certi importanti accorgimenti. Ma ciò che colpisce, e che appare, pur nell'ironia del risultato complessivo, inquietante, è che gran parte delle limitazioni all'azione femminile giungono dalle donne: A (il cui sesso è desumibile dalla sua prima battuta) vede nella donna le colpe delle crisi dei rapporti di coppia, C, prima dell'uscita di corsa dalla scena, delinea il tipo di donna più adatto ad indossare un determinato capo di vestiario (così sembra di capire dalla parola «indicata»), riferendosi al corpo «quasi asessuato e dalle lunghe gambe» (e la sua fuga potrebbe essere interpretabile come una sorta di risposta alla limitazione appena enunciata, una fuga dal proprio corpo perché non adatto). È come se le donne avessero introiettato i messag-



Ketty La Rocca, *Vergine*, 1964-65. Courtesy Archivio Ketty La Rocca, Firenze



Ketty La Rocca, *Dal momento in cui*, 1970. Courtesy Archivio Ketty La Rocca, Firenze



gi prodotti dalla società dei consumi, è come se esse non solo cercassero di omologarsi all'immagine che di loro la società cerca di dare, ma avessero assimilati i limiti e le colpe che la società attribuisce loro, pronte ad imporre quei limiti e attribuire quelle colpe ad altre attorno a loro e dopo di loro.

Dopo la pausa, ecco che riprendono a susseguirsi temi nuovi e già trattati, come il rapporto padre-figlio, portato avanti in quello che sembra un vero e proprio dialogo ad una persona, con A che, intervallata dallo speaker, prende le parti di uno e dell'altro. Proprio attraverso lo speaker entrano in scena pezzi di storia contemporanea, come la missione lunare del Ranger sette del 1964, pubblicità di medicinali, notizie di storia antica, regolamentazione di un gioco di carte che sembrerebbe essere il bridge, pseudo-interviste da inviati all'estero che parlano di igiene intima, etc. I personaggi sembrano essere ricettivi a queste intromissioni, e alle volte prendono la parola portando avanti i temi o gli slogan pubblicitari presentati dalla voce meccanica, come quando A e B, riprendendo la pubblicità dei medicinali, stilano un elenco di farmaci. È l'unica volta in cui i due si sintonizzano sullo stesso argomento. I personaggi sono degli amplificatori della realtà: non sono essi che ascoltano la realtà, ma sono essi ad essere parlati dalla realtà. Nella società dei media, l'essere umano è un medium.

L'ultimo intervento dello speaker è una parodia delle pompose e vuote formule burocratiche (già chiaro il «dichiaratamente affermare» dell'incipit), parodia che ricorda la già citata *Dal momento in cui* che, non è un caso, è dello stesso periodo della *Storia che ha commosso il mondo* (entrambe del 1970).

Il testo si chiude, dopo il risuonare de *Il ragazzo della via Gluck* cantata da Celentano, «con una tipica frase da epica cinematografica»: <sup>17</sup> «La Metro Goldwin Majer è fiera di presentare su tutti gli schermi la storia che ha commosso il mondo».

Sul finire dell'opera accade qualcosa al sorriso che ha animato il volto dello spettatore durante questa scanzonata danza al ritmo confusionario di slogan, pubblicità e notizie di costume, sorriso che, a detta di due degli attori presenti alla messa in scena dell'opera, Mauro Barbiero e Aldo Gentileschi (che ringrazio per il gentile colloquio concessomi), ha coinvolto il pubblico, che pareva gustare la continua sovrapposizione di battute sconnesse e rimbalzate tra altoparlanti e personaggi. La canzone di Celentano, con la sua famosa battuta d'apertura («questa è la storia di uno di noi»), sembra infatti ricordare ai lettori che il grottesco e disorientante spettacolo cui hanno assistito è in realtà la loro esistenza, un'esistenza dove gli individui, soverchiati da una spirale di parole, sono, essenzialmente, soli.

Per meglio contestualizzare l'operazione teatrale della *Storia*, prendiamo le parole con le quali Miccini apre il numero di *Teatro 1*, dove è riportato il testo di Ketty La Rocca.

Mai come in questi tempi le istituzioni hanno subito profonde metamorfosi, se non addirittura mutazioni genetiche. Il teatro, prima fra tutte, entra in questa storia, anzitutto di figli che divorano i padri: cinema e televisione, i carnefici. [...] La crisi, per dir così, del teatro si trasferisce dall'istituzione ad uno degli elementi, appunto, del rituale: il luogo. Una nuova tipologia drammatica rifiuta il luogo deputato con tutti i suoi tradizionali privilegi. Il teatro "apre" verso spazi meno "teatrali". [...] Il lettore vedrà agevolmente come l'abbandono del "tempio", cioè di quello spazio "magico" nel quale si svolge l'azione scenica, è qui riconfermato o decisamente negato, sia che si proponano trasgressioni istituzionali e rituali o topologiche, sia che si tentino contaminazioni o interazioni e perfino atti di aperta o sorniona "sfiducia" verso il teatro.<sup>18</sup>



I testi del volume ricercano un teatro che non può più essere se stesso, ma deve evolversi, ibridarsi, in primo luogo abbandonando il palcoscenico.<sup>19</sup> Ma questa desacralizzazione, come evidenzia lo stesso Miccini, non sempre è ottenuta attraverso una dislocazione, e il caso di Ketty La Rocca è emblematico. La distruzione del teatro, infatti, non avviene attraverso una fuga dalle sue stanze e una sua ricreazione in ambienti altri, ma dall'interno, attraverso una corrosiva decostruzione drammaturgica: la trama è ridotta a quadri dialogici, i personaggi sono individui celati dietro lettere, e, soprattutto, la scena è inondata da pubblicità, spot, notizie, da tutti quegli elementi di una trita quotidianità che portati sul palcoscenico ne dissacrano l'immagine. La sacralità del tempio è ottenuta non fuggendo da esso, ma aprendo le sue porte.

Punti di contatto li troviamo anche nelle pièce di artisti che orbitano in vario modo attorno al gruppo 70, come dimostra *SpaSaMiòLiPi*, un collage dei testi di Spatola, Sanguineti, Miccini, Bonito Oliva, Pignotti. Tutte le opere sembrano mettere in scena lo spaesamento dell'uomo moderno che vive accerchiato da pubblicità, informazioni, notizie, spesso in contraddizione tra loro, ripetute spasmodicamente dai mass media.<sup>20</sup> Interessante, in particolare, *Public Eden* di Bonito Oliva (del 1965), riproposto integralmente anche nel volume *Teatro 1*, dove un solo personaggio, che entra sul palco nudo, compie gesti quotidiani come radersi la barba ascoltando notizie provenienti da un registratore. Saltano all'occhio alcune componenti che ritroveremo ne *La storia che ha commosso il mondo*, come voci anonime provenienti da altoparlanti e la pervasività assordante dei mass media e degli slogan commerciali. Inoltre, le prime parole che escono dal registratore sono: «In principio erano le tenebre e il verbo-Pubblicità era presso di lui», con questa riscrittura della creazione in chiave tecnologico-capitalistica presente anche nella *Storia*.

Sembra dunque che l'opera dell'artista fiorentina si sia nutrita di riflessioni sulle relazioni tra linguaggio, mass media e società dei consumi che animavano l'ambiente culturale da lei frequentato, e lo spirito di ricerca che elettrizzava la scena teatrale italiana degli anni Sessanta e Settanta. A proposito di questo, è stato detto che il corpo umano è senz'altro uno dei fulcri attorno a cui si muove il Nuovo teatro di questi anni.<sup>21</sup> E ciò è vero anche per *La storia che ha commosso il mondo*, solo che non si tratta di una corporalità fisiologica e biologica, ma della rappresentazione di un linguaggio che prende corpo attraverso personaggi anonimi (A, B, C), e altoparlanti evanescenti. Il corpo che vediamo è il corpo del linguaggio. E in questo senso mi pare che l'opera teatrale sia coerentemente inserita nella produzione dell'artista e che anzi ci aiuti a comprendere questa fase della sua attività: non sono le lettere in pvc prodotte nel 1969-1970 il tentativo di dare corpo al linguaggio? Non è forse *In principio erat*, del 1971, il tentativo di cercare il linguaggio nel corpo? E non sono le *Riduzioni* (1971-74), dove fotografie e immagini di statue, monumenti, vedute e icone vengono erose e riconfigurate sostituendo la parola all'immagine, la rappresentazione di un linguaggio che diviene architettura e corpo? E non è lo stesso processo che sta alla base delle *Craniologie* (1973)? Mi sembra, insomma, che *La storia che ha commosso il mondo* mostri uno dei nodi centrali della produzione dell'artista: la dicotomia tra linguaggio e corpo, la costante lotta tra un linguaggio che vuol farsi corpo e un corpo che vuol farsi linguaggio.



- <sup>1</sup> Si ricordano, limitandosi ai contributi più recenti, L. COZZI, 'Notes on the Index, Continued: Italian Feminism and the Art of Mirella Bentivoglio and Ketty La Rocca', *Cahiers d'études italiennes*, n. 16, 2013, pp. 213-234; E. PATTI, G. PIERI, 'Technological Poetry: Interconnections between Impegno, Media and Gender in Gruppo 70 (1963-1968)', *Italian Studies*, 72, 3, pp. 323-337; R. PERNA, 'Il corpo e la parola', *FlashArt*, n. 339, vol. 51, maggio-giugno 2018, pp. 64-69; F. GALLO, R. PERNA (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi Studi*, Milano, Postmedia Book, 2015.
- <sup>2</sup> La giornata, intitolata *Ketty La Rocca: le mie parole. Azione, parola, immagini della neoavanguardia a Firenze*, ha visto la messa in scena della performance *Le mie parole e tu?* e dell'atto unico *La storia che ha commosso il mondo*, a cura di Maurizio Faggi e con gli attori: Mauro Barbiero, Giulia Costanza Colucci, Ilaria Filipponi, Aldo Gentileschi, Cristiana Ionda, Livia Maddalena, Daniela Tamborino. Inoltre, sono intervenuti Renzo Guardenti, Gianni Pettena e Lucilla Saccà.
- <sup>3</sup> L. SACCÀ, 'La vita è un'altra cosa', in L. SACCÀ (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pisa, Pacini Editore, 2001, p. 21.
- <sup>4</sup> G. DORFLES, 'Introduzione', in K. LA ROCCA, *In principio erat*, Firenze, Centro Di, 1971, p. 1.
- <sup>5</sup> Questo numero della rivista non presenta una numerazione per le pagine.
- <sup>6</sup> L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 75-124. La 'decostruzione' è l'atto che contraddistingue ogni produzione teatrale (e artistica) del secondo Novecento.
- <sup>7</sup> L'urgenza di una simile rilettura che diffonda e valorizzi questo testo è palesata anche da due pubblicazioni internazionali: A. STEPKEN (a cura di), *You Ketty La Rocca, Works and Writings (1964-1976)*, Berlino, Revolver, 2017, che sceglie di non riportare questo testo, e K. LA ROCCA, *Supplica per un'appendice, Texte 1962-1976*, Berlino, Archive books, 2012, un'antologia degli scritti tradotti in tedesco che riporta *La storia* (pp. 23-26) con la medesima lacuna evidenziata nei testi italiani.
- <sup>8</sup> Courtesy Archivio Ketty La Rocca, Firenze.
- <sup>9</sup> Con questa battuta (compresa) inizia la parte presente in 'Tèchne' ma non riportata nei testi citati.
- <sup>10</sup> Qui termina la sezione presente in 'Tèchne' ma non riportata nei testi citati, nei quali la battuta è comunque attribuita ad A.
- <sup>11</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso*, trad. it. di P. Caruso, Milano, Il saggiatore, 2016, pp. 151-152.
- <sup>12</sup> Ricordiamo il già citato *In principio erat*, un'opera che, riprendendo l'incipit del Vangelo di Giovanni, poneva l'attenzione sul linguaggio gestuale, sostituendo nella copertina del volume la parola «Verbum» con la foto di due mani raccolte. Sottolineiamo inoltre come i passi biblici che contengono queste due espressioni presentino degli elementi comuni. *Genesi* 1-3: «In principio Dio creò il cielo e la terra. La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: "Sia la luce". E la luce fù». *Vangelo di Giovanni* 1-5: «In principio era il Verbo, / e il Verbo era presso Dio / e il verbo era Dio. / Egli era, in principio, presso Dio: tutto è stato fatto per mezzo di lui / e senza di lui nulla è stato fatto di ciò che esiste. / In lui era la vita / e la vita era la luce degli uomini; / la luce splende nelle tenebre / e le tenebre non l'hanno vinta».
- <sup>13</sup> R. MORATTO, 'Note sulla produzione poetica di Ketty La Rocca', in L. SACCÀ (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, pp. 177-178. La tecnica del collage, interpretata dall'artista componendo parole, frasi, immagini fotografiche e incollando tutto su fogli, è legata all'esperienza della poesia visiva. Questa tecnica era utilizzata da tutto il Gruppo 70 (fondatori Pignotti e Miccini), alle attività del quale La Rocca collaborò dal 1966 al 1968. Cfr. L. SACCÀ (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, pp. 29-30; E. DEL BECARO, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, Milano, Electa, 2008, pp. 29-112; A. DE PIRRO, 'S.O.S. Salvate l'umanità. Ketty La Rocca e la poesia visiva', in F. GALLO, R. PERNA (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, pp. 11-38.
- <sup>14</sup> Il collage è composto dal volto di una modella, dei trucchi e le scritte «trazione anteriore» e sotto «dopo i piatti / dopo il bucato / dopo i lavori / domestici», rimarcando l'immagine della donna casalinga che, dopo essersi occupata della casa, deve presentarsi bella al marito di ritorno dal lavoro.
- <sup>15</sup> Collage in cui l'immagine di una donna che rivolge allo spettatore il suo viso e la sua schiena scoperta campeggia sopra un gruppo di bambini che mangiano seduti per terra, il tutto sotto al titolo dell'opera.
- <sup>16</sup> R. MORATTO, *Note sulla produzione poetica di Ketty La Rocca*, p. 178. Pregnanti anche le parole di Miccini, che nell'introduzione al testo parla del teatro come possibilità di ritrovare «coscienza di una vita di relazione anche linguisticamente alienata», E. MICCINI, in *Teatro 1*, Firenze, 1970 (suppl. a 'Tèchne'). Il testo non ha un titolo, ma assume al ruolo di presentazione della raccolta dei testi.
- <sup>17</sup> R. MORATTO, *Note sulla produzione poetica di Ketty La Rocca*, p. 178.
- <sup>18</sup> E. MICCINI, in *Teatro 1*.



<sup>19</sup>Si ricordino a tal proposito le esperienze dell'Odin Teatret o delle cantine romane.

<sup>20</sup>I testi sono: A. SPATOLA, *Dodici schede e musica*, E. SANGUINETI, *K.*, E. MICCINI, *Notiziario*, A. BONITO OLIVA, *Public Eden*, L. PIGNOTTI, *Un sentimento di sicurezza*, ID., *I temi cari alla sinistra italiana*, ID., *Non credo che il suo cuore sia libero*. Si veda anche la breve descrizione in S. MARGIOTTA, *Il Nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013, pp. 62-63.

<sup>21</sup>Lo riassume brevemente S. MARGIOTTA, *Il Nuovo teatro in Italia 1968-1975*, pp. 13-14. Per una trattazione più approfondita si veda G. BARTOLUCCI, *Teatro-corpo. Teatro-immagine*, Padova, Marsilio, 1970.



GIOVANNA RIZZARELLI

### *Un occhio tra gli alberi. Metamorfosi del corpo in Cosimo di Roger Olmos*

The images inspired by the trilogy *Our Ancestors* not only have grasped an essential aspect of Calvino's work, but have often provided acute and intriguing interpretations of the three novels. The paper examines a recent visual transcoding of *The Baron in the Trees*, Roger Olmos' *Cosimo* (2016). Re-telling the story through images only, the Spanish artist focuses on one crucial theme of the *Baron*, as well as the entire trilogy, namely the metamorphoses of the body. In Olmos' volume this theme thus provides the fil rouge for narrating the adventures of Cosimo Piovasco di Rondò and the other characters. In Olmos' pictures, their physical transformations are shown to signify the overwhelming passions that affect them, whose bodies become a mirror and an icon for the monomanias marking their existence.

#### *1. Le immagini degli Antenati*

Nel 1960, ripubblicando in un volume complessivo la trilogia dei *Nostri antenati*, Calvino riflette su ciò che lega le opere che la compongono.<sup>1</sup> Lo scrittore ligure insiste sulla comune matrice iconica dei tre romanzi, che li accomuna a molte altre opere calviniane.<sup>2</sup> Parlando del secondo volume della trilogia, il *Barone rampante*, l'autore rivela l'immagine che lo ha ispirato: «Anche qui avevo da tempo un'immagine in testa: un ragazzo che sale su di un albero; sale, e cosa gli succede? sale, ed entra in un altro mondo; no: sale, e incontra personaggi straordinari; ecco: sale, e d'albero in albero viaggia per giorni e giorni, anzi, non torna più giù, si rifiuta di scendere a terra, passa sugli alberi tutta la vita».<sup>3</sup> Si tratta di uno dei, non numerosi, casi in cui Calvino traccia uno schizzo dell'immagine da cui ha tratto ispirazione.<sup>4</sup> Ma le icone di partenza celano, naturalmente, una spiccata dimensione metaforica che allude a scottanti questioni storiche ed esistenziali.<sup>5</sup>

Come sottolineato in altra sede, lo scrittore ligure sembra non prendere in considerazione, o non voler mettere in evidenza, nella sua autoriflessione un altro aspetto che tiene insieme i romanzi della trilogia. Le tre icone che ispirano i *Nostri antenati* condividono un campo metaforico ben preciso: la realizzazione di questa insolita umanità delineata da Calvino si concretizza nel travalicare dei limiti fisici, corporei.<sup>6</sup> Ispirandosi forse all'amato Ovidio citato in molte pagine calviniane, gli *Antenati* subiscono delle profonde metamorfosi del corpo.<sup>7</sup> Per ottenere una piena completezza interiore, si passa attraverso il dimidiamento fisico, la scissione in parti antitetiche; per affermare la propria presenza, il proprio ruolo sulla terra, bisogna sperimentare la distanza, diventare creature appartenenti a un altro modo, arboreo e non terrestre; infine, per esistere, per esserci, si deve rinunciare al proprio corpo, sperimentare l'assenza, la trasformazione estrema nel nulla dell'armatura vuota di Agilulfo. Per questa ragione *Il cavaliere inesistente* può essere considerato l'approdo, il compimento, della trilogia, non soltanto per ragioni cronologiche, ma perché mette in scena la metamorfosi più radicale della corporeità come metafora della realizzazione umana.<sup>8</sup>

Eppure, nel *Cavaliere inesistente* come nel *Visconte dimezzato* la metamorfosi comporta il divorzio tra due polarità distinte o fisicamente separate: la conclusione di entrambi i



romanzi contempla, però, una ricomposizione. Nell'ultimo capitolo della trilogia il ricongiungimento tra corpo e armatura, che si realizza grazie a Rambaldo, sembra corrispondere nel primo volume dei *Nostri antenati* alle due metà del Buono e del Gramo che vengono 'ricucite' e imparano a convivere nuovamente insieme. A ben vedere, invece, soltanto per il protagonista del *Barone rampante* non avviene un processo di ricongiungimento con la 'metà' dalla quale ha deciso di separarsi: la creatura terrestre e quella arborea sembrano inconciliabili. Fino alla morte, infatti, il barone calviniano si ribella al limite fisico che ha deciso di sfidare con la propria scelta di vita. Il suo corpo non torna sulla terra neanche nel momento in cui la sua esistenza trova la conclusione. La morte di Cosimo coincide pertanto con una straordinaria ascensione in cielo: immagine icastica che colpisce in modo indelebile la memoria visiva dei lettori. A meno di non volere vedere in questa ascesa in cielo un possibile e definitivo ricongiungimento con il proprio doppio 'celeste', tensione verso la quale si protende l'intera esistenza di Cosimo. La morte sarebbe dunque capace di trasformare il personaggio calviniano in ciò che ha desiderato di essere durante tutta la sua esistenza: non più creatura degli alberi ma finalmente, con una ulteriore metamorfosi, creature del cielo, distaccata definitivamente dalla terra.

Il presente contributo intende riflettere sulla centralità della trasformazione dei corpi in una recente transcodificazione visiva del *Barone rampante*, ovvero il *Cosimo* di Roger Olmos (2016). Traduzione in immagini del secondo romanzo della trilogia araldica che, in assenza del testo calviniano, rinarra le avventure del personaggio inventato da Calvino con la mera potenza del codice iconico, puntando tutto su una lettura unitaria del romanzo incentrata proprio sulla 'metamorfosi'. Le immagini si fanno dunque percorso ermeneutico e ci invitano a cogliere nelle avventure del barone la metafora di un mondo attraversato e guidato da passioni incontenibili, vere ossessioni, che modellano e plasmano il corpo di tutti i personaggi che ruotano intorno a Cosimo Piovasco di Rondò.

## 2. Un occhio tra gli alberi

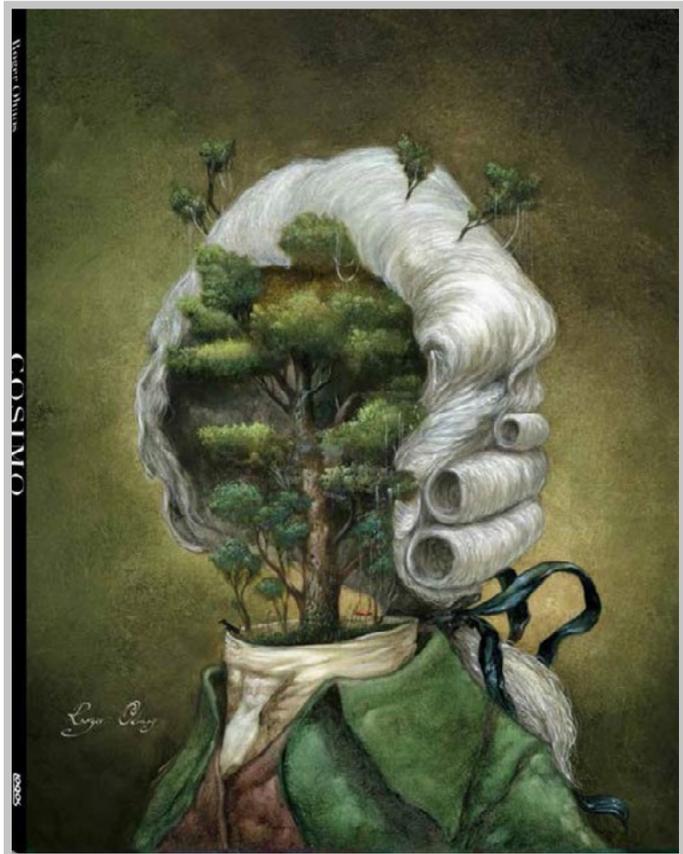
L'estrema iconicità dei romanzi della trilogia araldica trova conferma nelle numerose traduzioni in immagini degli *Antenati*. I tre romanzi, infatti, hanno conosciuto nel corso del tempo svariate edizioni illustrate e interpretazioni visive, che comprovano quanto le dichiarazioni di Calvino si siano tradotte nella sua scrittura, divenuta di conseguenza fonte d'ispirazione per molti artisti.

Insieme alle ben note illustrazioni della collana per ragazzi di Mondadori (Oscar junior), realizzate da artisti rinomati come Lele Luzzati (*Il visconte dimezzato*), Maria Enrica Agostinelli (*Il barone rampante*) e di Federico Maggioni (*Il cavaliere inesistente*), meriterebbero di essere analizzate con attenzione la [trasposizione visiva della trilogia realizzata da Aurora Ghielmini](#) o il *Barone rampante* di Yan Nascimbene, il quale ha anche dato conto della sua esperienza di illustratore delle opere di Calvino con puntuali osservazioni sulla matrice visiva di molte pagine calviniane.<sup>9</sup> Valga ricordare, tra le molte transcodificazioni dei *Nostri Antenati*, l'acuto e ironico adattamento filmico del *Cavaliere inesistente* realizzato da Pino Zac (1971), altro esempio magistrale di trasposizione visiva come forma di commento e interpretazione.<sup>10</sup>

Il corpo e la sua centralità all'interno dei *Nostri antenati* sembrano ispirare in modo brillante e acuto la versione *per figuras* del *Barone rampante* firmata da Roger Olmos.<sup>11</sup> Il *Cosimo* dell'illustratore spagnolo ingaggia infatti con il testo calviniano, assente nel vo-

lume, un'intensa opera di traduzione in immagine che assume proprio la corporeità e le sue metamorfosi quale perno intorno al quale far ruotare la narrazione iconica. Se ne ha prova sin dalla copertina del volume:<sup>12</sup> qui il volto del protagonista assume le fattezze di un albero, sul quale è poggiata una candida parrucca, da cui affiorano altri arbusti, a simboleggiare la trasformazione che subisce non soltanto il protagonista del romanzo ma anche il mondo nobiliare dal quale proviene, come conseguenza della scelta di Cosimo. L'icona in copertina riscrive in chiave caricaturale i ritratti settecenteschi di signori imbellettati, provvisti immancabilmente di parrucca, e inaugura la galleria di effigi che costella la narrazione per immagini del romanzo calviniano. Il testo viene riletto dunque come una sorta di museo nel quale spiccano i volti, i corpi, metamorfosati dei protagonisti del romanzo. Gli elementi iconici di ogni singolo quadro raccontano la storia dei personaggi principali, le potenti passioni che li attraversano e trasformano.

Così al viso-albero di Cosimo è appesa l'altalena dell'amata Viola, mentre lambisce il colletto inamidato il fedele bassotto, Ottimo Massimo: il mondo arboreo, la bambina e il cane condensano in tal modo tutti gli 'affetti' del barone, sintetizzati dallo stesso Calvino attraverso l'incisione, di ariostesca memoria,<sup>13</sup> che Cosimo esegue sulla corteccia di un albero alla partenza dell'amata, e che le mostra al suo ritorno:



©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016

In cima al tronco del più alto albero del giardino, mio fratello incise con la punta dello spadino i nomi *Viola* e *Cosimo*, e poi, più sotto, sicuro che a lei avrebbe fatto piacere anche se lo chiamava con un altro nome, scrisse: *Cane bassotto Ottimo Massimo*. (BR, p. 626)

Il primo loro pellegrinaggio fu a quell'albero che in un'incisione profonda della scorza, già tanto vecchia e deforme che non pareva più opera di mano umana, portava scritto a grosse lettere: *Cosimo, Viola*, e – più sotto – *Ottimo Massimo*. (BR, p. 714)<sup>14</sup>

L'inclusione del nome del cane innesca una rilettura parodica di un modello alto caro a Calvino: i «mille nodi» che legano in modo esclusivo i nomi di Angelica e Medoro nel poema di Ariosto qui si allargano per trasformare la coppia in un terzetto nel quale è compresa l'adorata bestiola, vero legame indiscusso tra i due amanti calviniani.

La narrazione per immagini non sottopone a una metamorfosi fisica soltanto Cosimo, parimenti gli altri membri della sua famiglia subiscono lo stesso trattamento. La parrucca, quale metonimia della polverosa aristocrazia a cui è tanto affezionato il padre,<sup>15</sup> fagocita infatti il corpo del Barone Arminio Piovasco di Rondò e lo sovrasta: al minuto

corpicino, quasi invisibile, non resta che affacciarsi a stento dalle cortine di un velo fittissimo, in cima al quale affiorano dei nidi vuoti.

Del resto la parrucca reifica, rende visibile, anche nel romanzo l'ossessione paterna per la nobiltà e diviene uno degli elementi con il quale il barone Arminio tormenta i due figli, costretti a indossare, come gli adulti, gli odiosi parrucchini anche in occasione delle cene domestiche:

A capotavola era il Barone Arminio Piovasco di Rondò, nostro padre, con la parrucca lunga sulle orecchie alla Luigi XIV, fuori tempo come tante cose sue. Tra me e mio fratello sedeva l'Abate Fauchelafleur, elemosiniere della nostra famiglia ed aio di noi ragazzi. (BR, p. 549)

L'orpello polveroso, emblema di un mondo «fuori tempo» votato all'artificio, invade dunque gli spazi privati e inaridisce la figura paterna, che dietro quello schermo, quella maschera, si nasconde, incapace di un contatto diretto con i familiari. Allo stesso modo la strampalata sorella Battista, a cui si deve la preparazione delle odiate lumache che spingono il giovane protagonista a prendere le distanze dalla terra, assume le fattezze della disgustosa pietanza che innesca il racconto.

Lo sguardo vuoto e inebetito della suora-lumaca accompagna il lento scopersi di una vivandiera, dalla quale fanno appena capolino i viscidissimi animaletti. Tale interpretazione visiva della figura della sorella rispecchia le perverse doti culinarie di Battista, autrice di macabri manicaretti, i quali più che alla sostanza e alla gradevolezza dei cibi mirano alla loro presentazione e rivisitazione visiva:

Infatti, molta di questa sua orrenda cucina era studiata solo per la figura, più che per il piacere di farci gustare insieme a lei cibi dai sapori raccapriccianti. Erano, questi piatti di Battista, delle opere di finissima orafria animale o vegetale: teste di cavolfiore con orecchie di lepre poste su un colletto di pelo di lepre; o una testa di porco dalla cui bocca usciva, come cacciasse fuori la lingua, un'aragosta rossa, e



©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016



©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016

l'aragosta nelle pinze teneva la lingua del maiale come se glie l'avesse strappata. Poi le lumache: era riuscita a decapitare non so quante lumache, e le teste, quelle teste di cavallucci molli molli, le aveva infisse, credo con uno stecchino, ognuna su un bigné, e parevano, come vennero in tavola, uno stormo di piccolissimi cigni. E ancor più della vista di quei manicaretti faceva impressione pensare dello zelante accanimento che certo Battista v'aveva messo a prepararli, immaginare le sue mani sottili mentre smembrano quei corpicini d'animali. (BR, pp. 555-556; corsivi miei)

Le raccapriccianti doti che la sorella dispiega in cucina per trasformare il mondo animale e vegetale in orride composizioni arcimboldeche, visivamente efficaci, in cui la metamorfosi comporta sadiche mutilazioni e raccapriccianti assemblaggi, trovano riscontro nella trasposizione iconica di Olmos, il quale – in una sorta di contrappasso – sottopone la suora di casa alla trasformazione negli esseri che ha, a sua volta, macabramente costretti a somigliare ad altro. Alla madre di Cosimo, invece, sono dedicati ben due ritratti: nel primo, il corpo della Generalessa è ridotto quasi a un mezzo busto fluttuante nel vuoto. La metà mancante è sostituita da svariati rocchetti, simbolo della dedizione al ricamo, che hanno quasi 'scucito' la parte al di sotto della cintola del corpo femminile, il ventre materno; dai capelli cotonati della nobildonna affiorano, invece, baionette e cannoni, eccentrici decori di una capigliatura *sui generis* ispirata alla fissazione per il mondo delle armi.

In questo primo ritratto, lo strano, quasi spettrale, corpo metamorfosato ricomponne dunque le due doti ossimoriche che caratterizzano la madre di Cosimo: femminilissima tessitrice/ricamatrice e mascolina amante delle armi. Calvino, del resto, la ritrae proprio come ossimoro vivente, insolito incrocio di passoni contrastanti, abilmente sintetizzate in ricami dal soggetto bellico, veri e propri emblemi della madre generalessa.<sup>16</sup>



©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016

Per il resto della giornata nostra madre stava ritirata nelle sue stanze a fare pizzi e ricami e filé, perché la Generalessa in verità solo a questi lavori tradizionalmente donneschi sapeva accudire e solo in essi sfogava la sua passione guerriera. Erano pizzi e ricami che rappresentavano di solito mappe geografiche; e stesi su cuscini o drappi d'arazzo, nostra madre li punteggiava di spilli e bandierine, che conosceva a menadito. Oppure ricamava cannoni, con le varie traiettorie che partivano dalla bocca da fuoco, e le forcelle da tiro, e gli angoli di proiezione, perché era molto competente di balistica, e aveva per di più a disposizione tutta la biblioteca di suo padre il Generale, con trattati d'arte militare e tavole di tiro e atlanti. (BR, p. 552)

Più gioiosa e scanzonata è la seconda raffigurazione della Generalessa; anche in questo caso il corpo subisce una evidente trasformazione: la donna, come una imponente gigan-

tessa, sovrasta una fitta vegetazione, e il suo viso è occupato da un enorme cannocchiale: volto e strumento tecnologico si fondono insieme.

Infatti, questi elementi iconici traspongono efficacemente il tentativo materno di mantenere, almeno con lo sguardo, la relazione con il figlio distante; l'amore e la preoccupazione della Generalessa si ergono al di sopra della barriera arborea che la priva di Cosimo e la rendono capace di raggiungerlo, almeno con un enorme occhio artificiale, anch'esso attributo militare accostato alla materna preoccupazione di una donna-generale:<sup>17</sup>

In nostra madre, invece, lo stato d'ansietà materna, da sentimento fluido che sovrasta tutto, s'era consolidato, come in lei dopo un po' tendeva a fare ogni sentimento, in decisioni pratiche e ricerche di strumenti adatti, come devono risolversi appunto le preoccupazioni d'un generale. Aveva scovato un cannocchiale da campagna, lungo, col treppiede; ci applicava l'occhio, e così passava le ore sulla terrazza della villa, regolando continuamente le lenti per tenere a fuoco il ragazzo in mezzo al fogliame, anche quando noi avremmo giurato che era fuori raggio. [...] Era chiaro che a volte non lo vedeva per nulla, ma s'era fatta l'idea, chissà perché, che dovesse rispuntare in quel dato posto e non altrove, e ci teneva puntato il cannocchiale. Ogni tanto tra sé doveva ammettere d'essersi sbagliata, e allora staccava l'occhio dalla lente e si metteva a esaminare una mappa catastale che teneva aperta sulle ginocchia, [...] finché non stabiliva il punto in cui suo figlio doveva essere giunto, [...] e da come le appariva sulle labbra un trepido sorriso capivamo che l'aveva visto, che lui era lì davvero!

*Allora, ella poneva mano a certe bandierine colorate che aveva accanto allo sgabello, e ne sventolava una e poi l'altra con movimenti decisi, ritmati, come messaggi in un linguaggio convenzionale.* (BR, pp. 587-588; corsivi miei)

Olmos coglie con lucida efficacia che gli 'avvistamenti' di Cosimo sono l'unica consolazione rimasta alla Generalessa per abbreviare l'ostinata distanza del figlio e trasforma l'occhio materno nello strumento che le consente di «vivere quest'apprensione in veste da generalessa anziché da semplice madre», così da non «esserne straziata» (BR, p. 588). Un trattamento simile subisce anche lo zio del Barone, il Cavalier Avvocato Enea Silvio Carrega, il cui corpo si trasforma nella passione dominante che caratterizza il personaggio:<sup>18</sup> le api e il miele divengono un tutt'uno con il fisico del fratello naturale del barone Arminio, tanto che la barba, il volto e le vesti prendono quasi la forma di una gigantesca arnia.



©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016

©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016





Al di sotto della esotica zimarra si vedono affiorare delle pelose zampette da insetto, che ricordano la descrizione del personaggio fornita da Calvino:

Dunque, Enea Silvio Carrega aveva sminuzzato il suo allevamento d'api un po' qua e un po' là per tutta la vallata d'Ombrosa; [...] e lui era sempre in giro da un posto all'altro, trafficando intorno alle arnie con mosse che *pareva avesse zampette d'ape al posto delle mani*, anche perché le teneva talvolta, per non essere punto, calzate in mezzi guanti neri. (BR, p. 631; corsivi miei)

Il meccanismo di trasformazione che presiede alla rappresentazione dei protagonisti del racconto è semplice ma efficacissimo: l'umanità descritta da Calvino è permeata da passioni travolgenti, talmente profonde e parossistiche da non lasciare spazio ad altro nella vita di tutti i membri di questa insolita famiglia. Il totale riconoscimento dei personaggi calviniani in vere e proprie monomanie (o quasi) è reso visivamente dal tramutarsi del corpo in queste attività praticate ossessivamente: siamo ciò che amiamo. Il segno di una totale dedizione è reso manifesto in modo immediato dalla somiglianza visiva.

Tutti i personaggi rappresentati nel romanzo, e non soltanto i familiari di Cosimo, sono sottoposti a metamorfosi corporee che esplicitano la natura unidimensionale della loro esistenza e psicologia: il racconto iconico procede secondo la medesima strategia narrativa per descrivere altresì le relazioni del Barone con altri protagonisti. Incredibilmente icastica è, ad esempio, l'illustrazione dedicata a Gian dei Brughi, o meglio, alla sua morte. Come già nel primo ritratto materno, anche qui del personaggio rimane soltanto un mezzo busto penzolante dalla forca che pone fine alla sua esistenza. La parte mancante del corpo maschile si è dispersa al vento in forma di pagine su cui delle lettere, icona dell'amore smodato del brigante per i libri, compongono il titolo del romanzo la cui avvincente lettura costringe il malvivente all'ultima e fallimentare impresa.

La passione, ancora smodata e ossessiva, per la lettura è infatti ciò che conduce alla morte Gian dei Brughi, ormai disinteressato a guadagni e rapine, e invece totalmente soggiogato dal demone dei romanzi:<sup>19</sup> il suo corpo dunque si scompone in pagine portate via dal vento, che ricordano le minacce dalle quali è costretto a introdursi nella casa del gabelliere:



©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016

- Tu prendi i sacchi di denari, va bene? - insistettero, tristemente, - ce li porti, noi ti ridiamo il tuo libro e potrai leggere quanto vorrai. Va bene così? Ci vai?
- No. Non va bene. Non ci vado!
- Ah non ci vai, dunque... Sta' a vedere, allora! e Ugasso prese una pagina verso la fine del libro, (- No! - urlò Gian dei Brughi), la strappò, (- No! ferma! -), l'appallottolò, la buttò nel fuoco.
- Aaah! Cane! Non puoi fare così! Non saprò più come va a finire! - e correva dietro Ugasso per acchiappare il libro.
- Allora ci vai dal gabelliere?
- No, non ci vado!
- Ugasso strappò altre due pagine.

- Sta' fermo! Non ci sono ancora arrivato! Non puoi bruciarle!

Ugasso le aveva già buttate nel fuoco.

- Cane! *Clarissa!* No!

- Allora, ci vai?

- Io...

Ugasso strappò altre tre pagine e le cacciò nelle fiamme. Gian dei Brughi si buttò a sedere col viso nelle mani.

- Andrò, - disse. - Ma promettetemi che m'aspetterete col libro fuori della casa del gabelliere. (BR, pp. 646-647)

La dimensione metaforica di questo passo si reifica: la ferita inflitta a Gian strappando e bruciando le pagine del romanzo diviene reale, il corpo del lettore e il corpo del libro divengono inscindibili e si decompongono insieme, lacerati da una violenza che li unisce. Inoltre, la forza da cui penzola la figura in trasformazione dell'eroe-brigante-lettore rappresenta un virtuale raddoppiamento delle avventure dell'ultimo personaggio letterario che accompagna Gian fino alla morte. Come Jonathan Wild, le cui vicende Cosimo sceglie come estrema compagnia per il condannato al patibolo, il lettore compulsivo di Calvino muore impiccato: l'ultimo atto della sua esistenza ripete gli eventi della pagina conclusiva dell'ultimo romanzo letto e amato.<sup>20</sup>

Anche le avventure erotiche del Barone vengono trasfigurate attraverso la lente della metamorfosi, ancora una volta all'insegna della passione che accende l'intera esistenza di Cosimo: gli amati alberi di Ombrosa.<sup>21</sup> Del resto è lo stesso Calvino a porre l'accento sulla fusione/confusione tra il barone e le piante che lo ospitano quando ancora il protagonista del romanzo sta imparando a conoscere i dettagli del regno che scelto come dimora, ancora timoroso rispetto a una sensazione di eccessiva inclusione nel mondo arboreo:

Su un fico, invece, stando attendo che regga il peso, non s'è mai finito di girare; Cosimo sta sotto il padiglione delle foglie, vede in mezzo alle nervature trasparire il solte, i frutti verdi gonfiare a poco a poco, odora il lattice che geme nel collo dei peduncoli. Il fico ti fa suo, t'impregna del suo umore gommoso, dei ronzii dei calabroni; dopo poco a Cosimo pareva di stare diventando fico lui stesso e, messo a disagio se ne andava. (BR, pp. 619)

La cornice delle due principali storie d'amore del Barone si fonde con le figure femminili che ne segnano l'esistenza: Ursula e Viola.

L'iniziazione erotica che avviene grazie alla bella spagnola, del resto, è ambientata all'interno di una comunità arborea; i primi dunque a subire un processo metamorfico sono proprio gli abitanti di Olivabassa:

Erano uomini con vestimenti nobili, tricorni piumati, gran manti, e donne dall'aria pure nobile, con veli sul capo, che stavano sedute sui rami a due o a tre, alcune ricamando, e guardando ogni tanto giù in strada con un breve movimento laterale del busto e un appoggiarsi del braccio lungo il ramo, come a un davanzale. (BR, p. 678)

© Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016



I membri dell'enclave iberica, forzatamente costretti all'esilio sugli alberi, vengono raffigurati da Olmos a cavalcioni dei rami, intenti a dedicarsi alla cerimonia del tè, mentre sono bene in mostra – al posto degli arti inferiori – delle radici, a significare lo sradicamento al quale sono sottoposti da una legge bislacca.



©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016

L'ambiente che per gli Spagnoli rappresenta una località d'esilio è invece per Cosimo patria d'elezione, con la quale si è pienamente fuso, ed è dunque il luogo ideale in cui vivere la prima esperienza dell'amore:

Così, stretti sull'albero, a ogni gesto s'andavano abbracciando.

- Uh! - disse lei, e, lui per primo, si baciaron.

Così cominciò l'amore [...]. Fiorirono i peschi, i mandorli, i ciliegi. Cosimo e Ursula passavano insieme le giornate sugli alberi fioriti. (BR, pp. 684-685)

La perfetta simmetria e sincronia fra il sorgere dell'amore dei due giovani e il primaverile risveglio della natura vengono colte da Olmos, il quale trasforma gli arti superiori di Cosimo in rami che avvolgono Ursula in un dolce abbraccio: i due amanti divengono un tutt'uno con la natura che li accoglie e li ingloba nel suo verdeggiante rigoglio.

All'insegna della stessa piena e totale fusione arborea è rappresentato anche il vero grande amore di Cosimo: la capricciosa, sfuggente e passionale Viola. Insieme alle fughe e ai ritorni della bella Marchesa, il racconto iconico include un ritratto degli amanti stretti in un dolcissimo abbraccio, che rende i due membri della coppia parti indistinguibili di un unico albero.



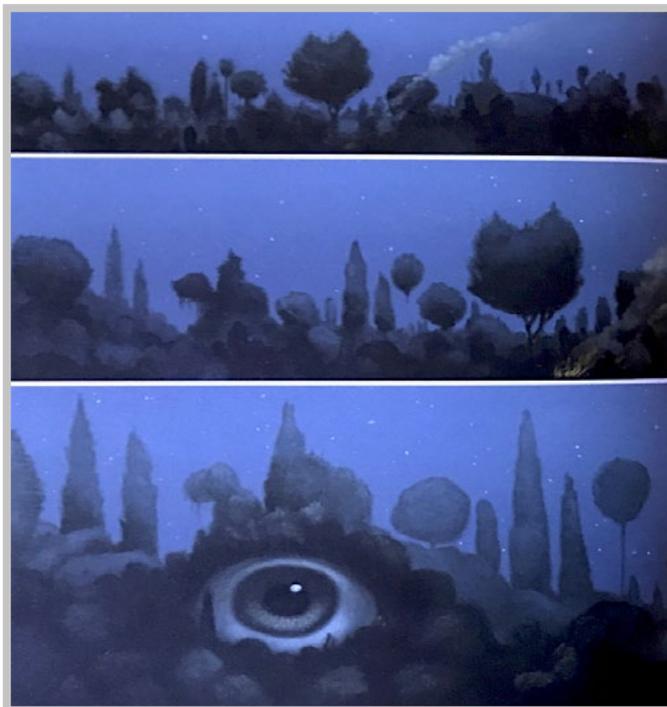
©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016

Il loro mondo erano gli alberi i più intricati e attorti e impervii.

- Là! - esclamava indicando un'alta inforcazione di rami, e insieme si slanciavano per raggiungerla e cominciava tra loro una gara di acrobazie che culminava in nuovi abbracci. S'amavano sospesi nel vuoto, puntellandosi o aggrappandosi ai rami, lei si gettava su di lui quasi volando. (BR, p. 715)

Nell'illustrazione di Osmos, è Cosimo ad abbandonarsi tra le braccia dell'amata, che quasi lo sovrasta come una materna chioma arborea. Viola e il mondo scelto dal Barone sono inscindibili e su di essi si riversa la stessa incrollabile passione. Olmos fa infatti di questa sorta di 'con-fusione' tra Cosimo e l'universo che ha eletto quale suo regno la marca distintiva di molte delle raffigurazioni del protagonista del romanzo. Come si osservava già in merito alla copertina del volume, il Barone e gli amati alberi che lo accolgono tendono ad assumere lo stesso aspetto. L'artista spagnolo sembra dotare il barone di Rondò della stessa capacità camaleontica con la quale Calvino descrive un altro personaggio della trilogia, il Gurdulù del *Cavaliere inesistente*. Come lo scudiero di Agilulfo tende a mimetizzarsi con la realtà che lo circonda, così il Cosimo di Olmos si trasforma negli alberi che più ama. Se ne ha prova evidente nella trasposizione in immagini di un altro episodio.

Per raffigurare la vigile sorveglianza che consente al Barone di sventare gli incendi del bosco, Olmos si limita a rappresentare un enorme occhio che affiora dalla fitta chioma di un albero.



©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016

Una notte, mio fratello dormiva nel suo otre appeso a un frassino, nel bosco, quando lo svegliò un abbaio del bassotto. Aperse gli occhi e c'era luce; veniva dal basso, c'era fuoco proprio ai piedi dell'albero e le fiamme già lambivano il tronco. Un incendio nel bosco! Chi l'aveva appiccato? [...] Sul momento Cosimo non pensò al pericolo che minacciava lui così dappresso: pensò che quello sterminato regno pieno di vie e rifugi solo suoi poteva essere distrutto, e questo era tutto il suo terrore. (BR, p. 656)

La minaccia rappresentata dagli incendi offre l'occasione a Cosimo per iniziare a prendersi cura dello «sterminato regno» verde nel quale ha deciso di vivere e che, quasi a lui soltanto, offre «vie e rifugi». Il fuoco costituisce dunque letteralmente l'innescò per una dedizione e un amore che occupano tutta l'esistenza del Barone, il quale si sente totalmente indistinto, indistinguibile, dalle piante su cui vive, come il grande occhio che nella rappresentazione di Olmos affiora tra le chiome degli alberi. Consapevolmente o no, l'artista spagnolo dà concretezza a un'immagine che Belpoliti aveva proposto quale emblema dell'intera scrittura calviniana e della dedizione allo sguardo rinvenibile nelle pagine dell'autore ligure: «un occhio appeso a un ramo e circondato da una cornice». <sup>22</sup> Il mondo del bosco è la cornice attraverso cui Cosimo ha scelto di osservare la realtà dalla 'giusta distanza'; la lontananza dalla terra però fa sì che tra il soggetto che guarda e il filtro, la finestra dalla quale si sporge per guardare, i confini si annullino, si sfrangino, elidendo così ogni distanza e distinzione. Questa completa unione tra il Barone e il suo regno arboreo, esempio perfetto di amore fusionale, caratterizza ugualmente la conclusione del *Cosimo* di Olmos. Il protagonista, malato e prossimo alla morte, assume le fattezze dell'albero che lo ospita e sul quale riceve la visita del medico che certifica la fine ormai imminente. <sup>23</sup>

©Roger Olmos, *Cosimo*, logosedizioni, 2016

Avvenuta la trasformazione conclusiva, il protagonista del racconto per immagini è pronto per l'assunzione in cielo: i piedi si confondono ancora con l'albero dal quale spicca il volo e la testa è coronata di ramoscelli, piccolo souvenir del mondo dal quale sta per prendere le distanze.

Un mattino invece non lo vedemmo né in letto né in poltrona, alzammo lo sguardo, intimoriti: era salito in cima all'albero e se ne stava a cavalcioni d'un ramo altissimo, con indosso solo una camicia. [...] Cosimo stava lassù e non si muoveva. [...] In quella in cielo apparve una mongolfiera. [...] L'ancora volava argentea nel cielo appesa a una lunga fune, e seguendo obliqua la corsa del pallone ora passava sopra la piazza, ed era pressappoco all'altezza della cima del noce, tanto che temevamo colpisse Cosimo. [...] L'agonizzante Cosimo, nel momento in cui la fune dell'ancora gli passò vicino, spiccò un balzo di quelli che gli erano consueti nella sua gioventù, s'aggrappò alla corda, coi piedi sull'ancora e il corpo raggomitato, e così lo vedemmo volar via, trascinato dal vento, frenando appena la corsa del pallone, e sparire verso il mare... [...]. Così scomparve Cosimo, e non ci diede neppure la soddisfazione di vederlo tornare sulla terra da morto. Nella tomba di famiglia c'è una stele che lo ricorda con scritto: «Cosimo Piovasco di Rondò – Visse sugli alberi – Amò sempre la terra – Sali in cielo». (BR, pp. 774-776)

Si compie così l'ultimo atto e nell'epigrafe che ricorda l'esistenza del Barone si fissano i poli opposti della sua esistenza vissuta tra gli alberi, come prova di un amore per la terra che si compie soltanto con un salto spiccato verso il cielo. Passioni opposte e contrastanti che si incidono sul corpo come sulla pietra della stele commemorativa.

Allo stesso modo nel *Cosimo* di Olmos i corpi divengono la pagina su cui si fissano i desideri dei protagonisti, sottoposti alla metamorfosi, si fanno narrazione, raccontano e trasformano in icone – come nei miti ovidiani – la storia e le passioni travolgenti e totalizzanti dei personaggi creati dalla metamorfica penna di Calvino.



- <sup>1</sup> Sulla disposizione calviniana a riunire le proprie opere in cicli unitari si rimanda a F. BERTONI, 'Italo Calvino e il mondo in cornice', in F. BERTONI, M. VERSARI (a cura di), *La cornice: strutture e funzioni nel testo letterario*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 157-172.
- <sup>2</sup> «All'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine, e nello stesso tempo – ma i due processi sono spesso paralleli e indipendenti – mi convinco che essa racchiude qualche significato. Quando comincio a scrivere però, tutto ciò è nella mia mente ancora in uno stato lacunoso, appena accennato. È solo scrivendo che ogni cosa finisce per andare al suo posto. Dunque da un po' di tempo pensavo a *un uomo tagliato in due per lungo*, e che ognuna delle due parti andava per conto suo. [...]» (I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in ID., *Romanzi e Racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, prefazione di J. Starobinski, Milano, Mondadori (I Meridiani), I, p. 1210). In assenza di diverse indicazioni, tutti i corsivi contenuti nelle citazioni dagli scritti di Calvino sono da intendere come miei. Sull'origine iconica della scrittura calviniana, benché ormai in molti abbiano affrontato l'argomento, rimangono imprescindibili le considerazioni di M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996; a cui affiancare almeno F. RICCI, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto-Buffalo-New York, University of Toronto Press, 2001. Più nello specifico sulla visività nella trilogia cfr. S. ZANGRANDI, 'Segni visivi e percorsi linguistici in *I nostri antenati* di Italo Calvino', *Sinestesia*, VII, 2009 <[http://www.rivistasinestesia.it/tuttaletteratura/zangrandi\\_calvino.pdf](http://www.rivistasinestesia.it/tuttaletteratura/zangrandi_calvino.pdf)> [accessed 15 January 2020].
- <sup>3</sup> I. CALVINO, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, pp. 1213-1214.
- <sup>4</sup> Ivi, p. 1216.
- <sup>5</sup> «Ho voluto farne una trilogia d'esperienza sul *come realizzarsi esseri umani*: nel *Cavaliere inesistente* la conquista dell'essere, nel *Visconte dimezzato* l'aspirazione a una completezza al di là delle mutilazioni imposte dalla società, nel *Barone rampante* una via verso una completezza non individualistica da raggiungere attraverso la fedeltà a un'autodeterminazione individuale: tre gradi di approccio alla libertà. [...] Vorrei che potessero essere guardate come un albero genealogico degli *antenati dell'uomo contemporaneo*, in cui ogni volto cela qualche tratto delle persone che ci sono intorno, di voi, di me stesso» (ivi, p. 1219).
- <sup>6</sup> Sulla funzione della metamorfosi nella trilogia e in particolare nel *Cavaliere* si veda G. RIZZARELLI, «Il corpo della gente che aveva un corpo». Metamorfosi corporee nel *Cavaliere inesistente* di Italo Calvino', *Arabeschi*, X, 2017, pp. 68-81. Ha parlato di 'contaminazione', con riferimento a Bosch e Arcimboldo, B. FALCETTO, 'Avventure della visione. Spazio ed effetti di lettura nel *Barone*', in «*E io non scenderò più!*». *Il barone rampante di Italo Calvino, 1767-2016*, numero speciale del *Bollettino di italianistica*, n.s., XVI, 2019, 1, pp. 40-51: 45.
- <sup>7</sup> In merito al tema delle limitazioni o mutilazioni del corpo e alla sua presenza nella letteratura fantastica tra Otto e Novecento rimando a V. RODA, 'Riflessioni su un tema del fantastico: la crisi dell'unità del corpo', in ID., *Studi sul fantastico*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 107-128. Sui legami tra Calvino e Ovidio, a partire dal saggio I. CALVINO, *Ovidio e la contiguità universale*, in ID., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, t. I, pp. 904-916, cfr. almeno M. SCHMITZ-EMANS, 'Metamorphosen der Metamorphosen: Italo Calvino und sein Vorfahr Ovid. Calvinos Poetik und Ovids "Metamorphosen"', *Poetica*, XXVII, 1995, pp. 433-469, A. DE VIVO, 'Calvino e Ovidio (note di lettura)', in *Ovidio e la cultura europea*, a cura di S. Cardone, A. Colangelo, V. Giammarco, Sulmona, Liceo classico "Ovidio", 2008, pp. 53-74; F. URSINI, 'Le *Metamorfosi* di Ovidio come poema dell'«indistinzione», dell'«illusione» e dell'«incertezza»', *Montesquieu.it*, X, 2018, pp. 1-11 <<https://montesquieu.unibo.it/article/view/7670/7389>> [accessed 15 January 2020].
- <sup>8</sup> Sulla rilevanza della corporeità all'interno dell'ultimo romanzo della trilogia ha già posto l'accento J. OBERT, 'L'écriture du corps dessiné dans "Il cavaliere inesistente"', *Italies*, XVI, 2012, pp. 49-76.
- <sup>9</sup> Cfr. Y. NASCIBENE, 'Italo Calvino. La vérité de l'image', *Italies*, XVI, 2012, pp. 429-438 <<https://journals.openedition.org/italies/4475>> [accessed 15 January 2020]. L'artista ha illustrato non soltanto il *Barone rampante*, ma anche *Palomare* e *Le città invisibili*.
- <sup>10</sup> Sul quale rimando alle esaustive analisi fornite da P. P. ARGOLAS, 'Animazione di un'armatura. *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino e Pino Zac', *Between*, II, 2012, 4 <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/818>> e da A. BOULÉ-BASUYAU, 'L'image aupied de la lettre? *Il cavaliere inesistente* de Pino Zac', *Italies*, XVI, 2012, pp. 493-515 <<https://italies.revues.org/4545>> [accessed 15 January 2020].
- <sup>11</sup> Olmos (1975) è un artista spagnolo che si è avvicinato al mondo dell'illustrazione fin da bambino. Al termine degli studi, dopo un apprendistato all'Institut Dexeus come illustratore scientifico, ha frequentato la scuola di arti e mestieri Llotja Avinyò, per poi dedicarsi all'illustrazione di libri per ragazzi. Nel 1999 è stato selezionato alla Bologna Children's Book Fair, e li ha conosciuto il suo primo editore. Da allora ha pubblicato oltre una cinquantina di titoli con varie case editrici spagnole e internazionali.



- <sup>12</sup>Sulle copertine delle traduzioni del *Barone rampante* si veda il recente contributo di G. BAULE, 'In copertina, il barone e l'elce. Note di traduzione visiva', in «*E io non scenderò più!*», pp. 205-218 (l'articolo, però, non tiene conto della trasposizione iconica di Olmos).
- <sup>13</sup>Condivide l'impressione che si tratti di una citazione ariostesca M. McLAUGHLIN, 'Il posto del *Barone rampante* nell'opera narrativa di Calvino', in «*E io non scenderò più!*», pp. 168-182: 176-77.
- <sup>14</sup>Tutte le citazioni sono tratte da I. CALVINO, 'Il barone rampante', in ID., *Romanzi e racconti*, I, pp. 549-777 = BR.
- <sup>15</sup>Cfr. BR, p. 551: «L'agitazione dei tempi a molti comunica un bisogno d'agitarsi anche loro, ma tutto all'incontrario, fuori strada: così nostro padre, con quello che bolliva allora in pentola, vantava pretese al titolo di Duca d'Ombrosa, e non pensava ad altro che a genealogie e successioni e rivalità e alleanze con i potentati vicini e lontani».
- <sup>16</sup>L'autore ligure dichiara apertamente nell'edizione scolastica del *Barone* la natura duplice di molti dei personaggi del romanzo e in particolar modo della madre di Cosimo (cfr. I. CALVINO, *Il Barone rampante*, prefazione e note di Tonio Cavilla; Torino, Einaudi, 1965, p. 31). Sulla psicologia estremamente stilizzata dei personaggi del romanzo ha posto l'accento C. MILANINI, 'Le passioni secondo Biagio', in «*E io non scenderò più!*», pp. 107-113.
- <sup>17</sup>Acute osservazioni sul significato degli avvistamenti materni di Cosimo sono contenute in F. SERRA, 'Per sempre lassù', in «*E io non scenderò più!*», pp. 32-39: 36-37.
- <sup>18</sup>Cfr. BR, pp. 630-631: «Ma c'era un segno che ricorreva sempre in quei paraggi: delle api che volavano. Cosimo finì per convincersi che la presenza del Cavaliere era collegata con le api e che per rintracciarlo bisognava seguirne il volo. [...] Là sotto erano le arnie, una o alcune, in fila su una tavola, e intento ad esse, in mezzo al brulichio d'api, c'era il Cavaliere. Era, infatti, questa dell'apicoltura, una delle attività segrete del nostro zio naturale; segreta fino a un certo punto, perché egli stesso portava a tavola ogni tanto un favo stillante miele appena tolto dall'arnia».
- <sup>19</sup>Sulla figura del lettore e della lettrice in Calvino cfr. I. PIAZZA, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, Unicopli, 2009; e più nello specifico per la lettura interrotta di Gian dei Brughli cfr. L. CARPANÈ, 'Capre, anatre, ragni: come ti disturbo il lettore. Calvino e l'umorismo 'librario' nel "Visconte dimezzato" e nel "Barone rampante"', *Studi novecenteschi*, XXXVIII, 2011, 82, pp. 375-391. Sulla 'biblioteca' calviniana si veda invece A. CADIOLI, 'La biblioteca del mondo narrato da Italo Calvino', in A. DOLFI (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie: tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 429-442; sulla biblioteca costruita sui rami degli alberi da Cosimo si vedano in particolare le pp. 434-37.
- <sup>20</sup>Sulla *mise en abyme* rappresentata dal romanzo di Fielding ha posto l'accento ancora A. CADIOLI, 'La biblioteca del mondo narrato da Italo Calvino', pp. 435-436. Ha suggerito una possibile dipendenza del nome del personaggio calviniano da quello del malvivente inglese M. McLAUGHLIN, 'Il posto del *Barone rampante* nell'opera narrativa di Calvino', p. 171.
- <sup>21</sup>Sulla centralità e il significato degli alberi nelle opere di Calvino rimando a P. ANTONELLO, 'Le forme dell'albero. Su Italo Calvino', *Nuova corrente*, XLVI, 1999, pp. 343-372; e più in generale sulla funzione del paesaggio nel *Barone rampante* si veda il recente contributo di F. DI CARLO, 'Giardini e paesaggi di Cosimo', in «*E io non scenderò più!*», pp. 140-151.
- <sup>22</sup>Cfr. M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, pp. 261-262: «Ma c'è un'altra figura ancora che si potrebbe dipingere sullo scudo dello scrittore, altrettanto contraddittoria e problematica: quella di un occhio appeso a un ramo e circondato da una cornice. Questa immagine non proviene da alcun libro di Calvino, bensì dalle pagine di un filosofo che lo scrittore ligure ha letto a lungo e che è stato per lui, almeno a partire dalla fine degli anni Sessanta, un costante punto di riferimento: Ludwig Wittgenstein [...]. La proposta di assumere questo strano emblema come blasone dello scrittore ligure soddisfa una duplice esigenza: quella di rendere omaggio alla sospensione arborea del suo *Barone rampante* e di ribadire nel contempo che il tema centrale dell'opera di Calvino è proprio il guardare».
- <sup>23</sup>Cfr. BR, pp. 773-774: «Ricordo quando s'ammalò. Ce ne accorgemmo perché porto il suo giaciglio sul grande noce là in mezzo alla piazza. Prima, i luoghi dove dormiva li aveva sempre tenuti nascosti, col suo istinto selvatico. Ora sentiva bisogno d'essere sempre in vista degli altri. A me si strinse il cuore: avevo sempre pensato che non gli sarebbe piaciuto morire da solo, e quello era già un segno. Gli mandammo un medico, su con una scala; quando scese fece una smorfia ed allargò le braccia».



FRANCESCA VIGO

*The Bewildering Role of Censorship:  
Gender Narratives and Other Stories in TV Series Translation*

The «phenomenology of the relationship between censorship and translation» requires an in-depth investigation, which, as it will be argued, should ideally start from the awareness that Translation Studies scholars have recently insisted upon, as regards the need to connect linguistic or translation studies to other extra-textual discourses. Censorship is one of the possible factors that characterise a context or a society and it can be endorsed through translation, which thus acquires political value. The aim of this article is to investigate the link that binds censorship to translation, focussing specifically on the gender related domain.

The analysis I will present concerns TV series and more specifically *Will & Grace*. TV series are among the most popular kinds of text, and they can greatly affect people's knowledge construction. For this reason, they play a social role and are an interesting domain of investigation.

The study aims at identifying if censorship is at play in TV series translation, as regards gender-related issues on TV series and, consequently, at exploring the stories told. As is widely known, Italy imports many American TV series, which undergo processes of choice and translation. In TV series translation, these procedures are even more significant given the wide reach of these texts, which may turn the translators' choices into more substantial social actions. Studies show how the general trend of TV series translation in Italy frequently encompasses omission, deletion or downgrading of certain items especially when they concern sexuality, religion, or bad language. As I will argue, a new topic or domain needs to be added to the more 'traditional' ones, namely that of family.

### *1. Introduction*

Amongst the various features and power(s) usually ascribed to translation, not enough light has been shed on its role as a form of censorship outside a political domain. Every act of translation implies making choices. In the same way, it also implies a project/plan within which those choices are made. The choices made and the changes carried out are not always required by language or cultural differences but frequently stem from different levels of the meaning making process, which might be of a more ideological nature. Hence, every act of translation bears a wider meaning than the mere linguistic one. Studying and describing translation thus entails considering the existing link between translation and its context and, more specifically, the link between it and censorship. As Billiani<sup>1</sup> maintains, political and cultural discourses and narratives are greatly influenced by writers, whose works might reach larger contexts because of the role played by translation in reducing, if not deleting, distances and language problems. The «phenomenology of the relationship between censorship and translation»<sup>2</sup> requires an in-depth investigation which, as it will be argued, should ideally start from the awareness that Translation Studies scholars have recently insisted upon, as regards the need to connect linguistic or translation studies to other extra-textual discourses, the latter often specifically linked to the media and to institutions.<sup>3</sup> Censorship is one of the possible factors that characterise a context or a society. Censorship can be endorsed through translation, which thus



acquires political value. The aim of this article is to investigate the link, which binds censorship to translation, focussing specifically on the gender related domain. The research here presented is part of a wider project and focuses on the analysis of the translation of the renowned TV series *Will & Grace*, and namely on how some gender-related topics are dealt with as far as censorship and its political role are concerned.

## 2. For a definition of censorship

There is no single definition of censorship. Starting from this supposition, I carried out a small-scale survey on facebook in an initial phase of my research. I administered a questionnaire to nearly 500 facebook users. The sample included some of my facebook 'friends' but, to avoid personal involvement, mostly other people's 'friends'. Addressees were asked to answer some questions or tasks as part of an on-going research project.

The questions I asked were:

1. Please explain the meaning of the word 'censorship';
2. Please describe what censorship is for you;
3. Please provide examples of censorship;
4. Please provide examples of censorship of our current times.

The answers to the questions will be analysed in depth and presented in another paper, however some more general remarks are to be recounted here.

As stated, the aim of the small-scale survey was to acquire some knowledge about what is normally understood as censorship. From the answers to all four questions, it emerges that censorship bears mainly a negative and disapproving meaning. It is always linked to repression and it is often described as linked to political contexts. Seldom have respondents connected censorship to anything other than the political domain.

As an answer to the first and more general question, 95% of respondents described censorship by means of negative lexical items, among the most frequently used there are: restriction, obstacle, suppression, hinder, imposition, destruction. 75% of answers also referred to some people's actions, which limited other people's freedom of expression and behaviour. The 'oppressors' were often identified as belonging to political or institutional spheres. Concerning the second question, unsurprisingly, 100% of respondents provided more personal considerations with some examples from outside the political domain as in those regarding professional spheres and, to a lesser extent, more personal and familiar ones. Nonetheless, they were still related to the concepts of suppression and limitations of freedom. Common to the answers to questions 1 and 2 was the awareness that censorship is imposed to achieve some 'secret' aims pursued by a reduced number of people (politicians, managers, and also family). The most frequent modifiers used to qualify censorship (such as bad, terrible, dangerous, harmful, shameful, awful, dreadful, endless, risky) were of a negative quality.<sup>4</sup>

As regards the third and fourth questions, 85% respondents provided examples mainly referring to widely known dictatorships and oppressive regimes: fascism, communism, the Russian experience, and to some degree China. This may unveil a bias in the composition of the sample, namely its euro-centricity. Conversely, 20% of respondents provided examples that did not refer to political contexts but to professional ones, such as big companies with strict rules and procedures. Regarding my fourth and last question, 85% of respondents reported examples concerning contemporary events, belonging either to



the political or to the social domain. A small percentage, nearly 15%, touched upon the issue of a sort of socially triggered kind of censorship, as in «*considero censura quando vorrei parlare bene di una persona e invece non posso perché è considerata cattiva da tutti e quindi tutti ci adeguiamo*» [literally: I think it is a case of censorship when I would like to say something nice about a person but I cannot because the person is not well seen by the group and I feel obliged to follow the shared attitude] or in «*Mi sembra censura quando non posso dire che una persona omosessuale non è strana oppure che è normale*» [I feel it to be censorship when I cannot say that a homosexual person is not strange or that s/he is normal]. This latter issue is extremely noteworthy and worth investigating in further studies, since it seems to describe censorship as a bottom-up phenomenon.

From this very preliminary attempt to define what censorship is, it follows that it is perceived as having a malign nature, that it is imposed from above (be it an institution, a political party or society as a whole), that it is frequently related to politics and, most of all, that it is perceived as limiting people's freedom of action and speech. This implies a modifying effort on behalf of people, who will be forced to behave not according to their individual attitudes but complying with some rules. Censorship, then, entails change. Nevertheless, alteration is not deletion, it involves a variation and, in the case of texts, a rewriting or a manipulation, as Translation Studies scholars often maintain: «from the point of view of the target literature all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose». <sup>5</sup> For the Manipulation School every act of translation is a rewriting of texts, often in compliance with target culture norms. Contrary to common belief, however, not all changes or shifts can be considered manipulation, neither is every single manipulative act a conscious one. <sup>6</sup>

«Censorship is a form of manipulative rewriting of discourses by one agent or structure over another agent or structure, aiming at filtering the stream of information from one source to another». <sup>7</sup> Censorship, therefore, occurs within a social and cultural context as a coercive tool, as a filter. It leads to concealing some information in order to enhance other. In the case of translation, there is another layer to pay attention to.

As is widely known, translation allows otherness and difference to enter some contexts. Besides, it might simplify the acquisition or the expansion of knowledge; however this might be not smoothly accepted in all contexts and may also trigger a censorial counter-action. For this reason, translation tends somehow to attract censorship, due to the power it has to display otherness and difference. Investigating how censorship and translation are linked means also looking at how power relations and discourses are created and maintained.

In addition to the enormous wealth of literature on translation and censorship that has adopted historical approaches to the phenomenon, <sup>8</sup> works on censorship usually focus on its repressive nature analysing the textual and linguistic level only, thus neglecting the strong cultural and political bond a translated text frequently has with the target culture. However, this bond is worth studying because it may shed light on how discourses are hierarchically placed, how they circulate and how power is enacted by means of censorship of the translated texts.

Following the cultural and critical turn that occurred in Translation Studies in the '90s, <sup>9</sup> increasing attention has been devoted to the target culture and to the impact translated texts may have on it. Scholars like Munday <sup>10</sup> or Spivak <sup>11</sup> consider culture to include the role translated texts play, as well as how they are chosen. <sup>12</sup> This perspective has been further developed following Bourdieu's works on the habitus and its relationship with censorship. <sup>13</sup> Referring to Inghilleri, <sup>14</sup> Billiani highlights that she demonstrated how the



«Bourdesian approach allows researchers to move beyond the static view offered by the notion of norm and instead adopt a more dynamic one in response to the ever-changing positions of the agent in every relational social practice».<sup>15</sup> Besides, the dynamic view accounts for the influence of social taste in the construction of social and aesthetic conventions, which, ultimately, generate censorious behaviours. Censorship represents social control, it affects the texts that circulate and the place where the texts circulate. Censorship is determined by the 'habitus' of the people belonging to one place, and it is more related to unwritten behavioural habits than to clear and written norms.<sup>16</sup> If the rules censorship stems from are not written, i.e. fixed, but «shaped both by the current habitus and by the symbolic capital a text enjoys in a certain field»,<sup>17</sup> then investigating the relationship between censorship and translation includes a shift from a mere linguistic level to a wider one comprising the more fluid context and the awareness of dealing with a multi-faceted phenomenon. As already stated, censorship implies a change in texts. The manipulation a text undergoes in translation derives from a sort of 'negotiation' between the context (institutions, etc.) and the unwritten norms (the readership's taste among others), between the institutional and the individual domain from which censorship may originate.<sup>18</sup> In this regard, we can consider manipulation as a sort of creative activity. This does not mean turning censorship into a positive issue but involves not trying to frame it into *a priori* defined patterns.<sup>19</sup>

Censorship comes greatly into play when something cannot be accepted or rejected, when something disturbs order. There can be a preventive or punitive type of censorship (which can also be defined as initial and final in the light of their relation with time),<sup>20</sup> as well as external and internal ones. The former is executed over the product by an external agency for non-compliance with the rules, whereas the latter is performed during the process to adapt the translated text to shared ideology and norms.

Foreign items are often perceived as disturbing, and thus translation is frequently used to annul their upsetting force, thus acquiring a censorious force. Difference in general is perceived as threatening and, for this reason, avoided. Avoidance, however, is not always the only option available. It might be the easiest and most straightforward option, but not the only one, because translation might satisfy another function of a more 'political' nature. Very often, in fact, when it comes to challenging topics, such as gender-related ones, translation might play a social role beyond what it is normally called to perform, and become a tool of censorship.

Contrary to common belief, censorship is not a feature of autocracies, dictatorships or regimes; it is equally part of democracies and liberal governments and, at times, it is exercised in the form of self-censorship. The difference lies in the way censorship is achieved and enacted. As already mentioned, censorship is normally believed to be the deletion of material considered unacceptable or dangerous by the authorities. However, this perspective overlooks a very frequent mode of censorship, i.e. voluntary and self-imposed censorship, which, at times, coincides with an imposed mode.

As for censorship exercised in translation, Keratsa suggests «manipulatory mechanisms used as an assault on original texts in order to alter their meaning and exclude the reader from the choices made in the source language».<sup>21</sup> Her definition contains some problematic issues: the assumption that manipulation is always negative, hence avoidable, while being somehow part of the process, and the concept of 'original text', which contrasts with some post-modern assumptions. Trying to understand what censorship is and, more importantly, how it is related to translation is of greatest importance.<sup>22</sup>

For their restrictive policies, autocracies, dictatorships and regimes make translators' lives bitterly 'easier' usually by fixing clear and explicit norms to govern censorship and translation with regards to some subjects such as identity building, political matters and socially meaningful domains. On the other hand, democracies and liberal governments provide no equally explicit norms and force translators to 'guess' what they have to delete from a text. Translators refer to socio-cultural frameworks and behave accordingly.

The theoretical framework briefly outlined here is the background against which this research project is being carried out. Given the breadth of the topic, I decided to focus on gender-related topics and my research questions are: is censorship at play in TV series translation into Italian? If so, is it a 'national and cultural' kind of censorship, or rather a sort of self-censorship which stems from individual translators?

### 3. *Censorship, translation and TV series*

The analysis I will present in this article concerns *Will & Grace* and is part of a wider project for which I collected a corpus of four TV series (*TVmC/TV main Corpus*),<sup>23</sup> two explicitly dealing with gender-related issues: *Modern Family* and *Will & Grace*, and two less overtly focused on gender-related issues: *Grey's Anatomy* and *How to Get away with Murder (Le regole del delitto perfetto)* and I carried out a contrastive analysis of translators attitudes to unveil examples of cultural stances.

For research aims, my main corpus *TVmC* has also been subdivided into four smaller sub-corpora, and namely: *Modern Family (C1MF)*, *Will & Grace (C2WG)*, *Grey's Anatomy (C3GA)* and *How to get away with murder (C4M)*.

In this paper I will focus on *Will & Grace*, i.e. *C2WG* only.

Since we live within narratives and construct our knowledge according to what stories we are told, as Chimamanda Ngozi Adichie claims,<sup>24</sup> providing as many stories as possible for the same issue, especially as far as some sensitive matters are concerned, is of the utmost importance.<sup>25</sup>

TV series are among the most popular kinds of text, and they can greatly affect people's knowledge construction. For this reason, they play a social role and are an interesting domain of investigation.<sup>26</sup>

My wider research project and the one here presented aim at identifying if censorship is at play in TV series translation, as regards gender-related issues on TV series and, consequently, at exploring the stories told.

Present-day TV series are characterised by a mixed-genre and a very complex mode of story-telling, which blends structures and narrative patterns belonging to different TV genres.<sup>27</sup> The heterogeneity of such textual constructions is *per se* disturbing since it deviates from more traditional and familiar types of TV texts. Spectators, just like readers, might not enjoy being puzzled by mixed genres, due to the effort required. Similarly, they might not appreciate having to face topics and issues of a more challenging nature. The new mixed nature of TV texts makes it difficult to predict what they will involve. Until recently, choosing a genre meant choosing topics and images, since the homogeneity of the texts guaranteed their content. In that context, the audience's expectations were constantly satisfied. When the audience chose what kind of show it wanted to watch, topics and images followed accordingly.<sup>28</sup> Nowadays, this is no longer the case since the way TV texts are constructed can no longer guarantee their verbal and visual contents. For this reason, it is quite frequent to find examples of violence in TV series mainly devoted to



romance, or, conversely, love scenes in TV series dedicated to adventures and discoveries. This might prove disturbing for the audience, especially when it concerns themes related to death, violence and sexuality or when some themes are not treated as expected. These themes have always been taboo topics. They were until lately featured in TV series but were traditionally present in those series that explicitly dealt with related topics.

As is widely known, Italy imports many American TV series. As with every other text entering a new culture, they undergo the same processes of choice and translation. Just like any other texts, they need to be accepted to survive. Given the mixed nature of these new TV series texts, it is licit to wonder how and to what extent they are welcome especially when they deal with problematic topics, such as those mentioned above, which might contrast with the Italian general cultural beliefs. The presence of taboo topics proves challenging in TV series translation, as occurs for every text in approaching entry into a new culture. The translator<sup>29</sup> is responsible for the message they decide to convey, what they decide to translate, change or not to translate. In TV series translation these options are even more significant given the wide reach of these texts, which may turn the translator's choices into more substantial social actions.

Studies show how the general trend of TV series translation in Italy frequently encompasses omission, deletion or downgrading of certain items especially when they concern sexuality, religion, or bad language.<sup>30</sup> As I will argue, a new topic or domain needs to be added to the more 'traditional' ones, namely that of family. The concept that lies behind the idea of family, or in this case of the Italian family, has seldom been tackled. However, in TV series it seems relevant and strictly linked to gender-related domain. For all these themes, manipulation and censorship seem to be variously at play.

In the case of gender-related themes, censorship, as well as translation, might play a social role. As I have already stated, censorious behaviours are prompted when something disturbs the general harmony of a context (or of a place, of a culture etc.); in some cases and in relation to some topics, institutions or governments fix rules of preventive censorship while, in other cases, translators are freer to choose. On some occasions, and for some specific semantic domains, their linguistic choices might acquire social value; they can decide whether they want to try to modify the target culture's behaviour with respect to some problematic issues. I believe TV series translators can be considered powerful social agents due to the role TV series play in spreading knowledge and in building people's beliefs.

#### 4. TV series and censorship: some data

As I have tried to explain in the introduction, censorship and translation are strictly connected, as are audio-visual texts and censorship<sup>31</sup> due to the strong bond existing between translation and the target context, and between censorship and the target context. Censorship implies the manipulation of a text and I believe it to be of a creative nature, since it manages to find an acceptable solution for the 'necessary' deviations imposed by the target culture.

As explained above, for the purpose of my wider research, namely analysing TV series translation with respect to censorship and gender related topics, I collected a corpus of TV series, two explicitly dealing with gender-related issues (*Modern Family* and *Will & Grace*), and two less overtly focused on gender related issues: *Grey's Anatomy* and *How to get away with murder* (*Le regole del delitto perfetto*). The first two were selected to inves-



tigate the issue diachronically and contrastively. They both deal overtly with gender-related matters but *Will & Grace* had already been on air for a decade when *Modern Family* started,<sup>32</sup> besides unlike *Will & Grace*, *Modern Family* presents a high degree of diversity from a multicultural point of view. As for what concerns *Grey's Anatomy* and *How to get away with murder* they were selected for the same reasons explained above and for their being characterised by professional settings (medical and legal ones) which might imply a different kind of language. Given the popularity of all these TV series, introducing them in detail to the readership could be redundant. If needed, the reader may retrieve information and facts from the series official websites.

In this paper, as specified previously, I will focus on the sub-corpus *C2WG/ Will & Grace* and on a comparative analysis of the American and the Italian versions I carried out, also considering the tape scripts. This means that, despite their being multimodal texts, my focus was on the verbal and linguistic level only. This choice does not stem from a miss consideration of the multi-modal quality of the text nor from considering the other semiotic systems at play in the text irrelevant as meaning-making factors. It derives from the need to concentrate on the verbal layer, since mine is mostly an analysis dedicated to translation and censorship at the linguistic level of signification. Seldom can censorship intervene on the visual level in TV series translation, even though it can influence the way visuals are perceived or understood (or misunderstood) when verbal and visual do not match as a consequence of censorious actions.

As for the texts analysed, my main concern was investigating to what extent censorship is present and what strategies were at play. As mentioned, I have highlighted the mismatches or discrepancies between the two versions. My main focus was on gender-related issues and among them I pinpointed those that could trigger rejection on behalf of the Italian culture.<sup>33</sup> I consciously decided not to focus only on the more frequent issues concerning sexuality and desire. The Italian audience is better equipped now than it was (not so long ago) to face homosexual desire when overtly displayed and is becoming more confident at dealing with transgender issues.<sup>34</sup> It is not equally ready, however, to take on the 'traditional' role of women in the 'traditional' Italian family. The role of women within the family has evolved in the Italian culture but even so, some roles or beliefs are hard to uproot or weaken. More specifically, I refer to the maternal role or to maternal love. Italian culture<sup>35</sup> does not seem to be ready to accept the image of a woman who does not prioritise her role as a mother. The most widespread attitude is judgemental and critical. Of all the roles women can give up, their role as mothers is among the less frequently accepted. It goes without saying that this is an issue included in the wider gender scope, since it does not necessarily deal with sexuality. Judging and blaming women for this 'non-conforming' behaviour is to be linked to the more general attitude a culture shares with regard to women and their role or the priorities they should have. Like those people who are discriminated because they do not conform with respect to gender and sexuality, women are marginalised for their diverging from shared expectations in relation to their 'traditional' roles.

I consider this issue, i.e. how the role of women in TV series is conveyed through translation, extremely relevant and as it has not been researched in depth, I will attempt to show the power of censorship in disrupting (or not disrupting) social behaviours and attitudes. Following Bourdieu, and considering the target context and habitus, this theme is very likely to prompt censorious actions since it is extremely controversial.<sup>36</sup>



### 5. *Translating motherhood?*

Contrastive analysis of some episodes of *Will & Grace* provides some examples of how censorship comes into play and corroborates its creative force, when supporting a specific, widely (and conveniently) shared point of view.

The controversial maternal role I focused on is Karen's, following Battles and Hilton-Morrow's research.<sup>37</sup> Karen is a multi-millionaire through marriage; Grace (the other woman character) describes her as «a spoiled, shrill, gold-digging socialite who would sooner chew off her own foot than do an honest day's work» (Season 2, episode 6). Karen refers to the people who work for her by their jobs and not their names: Driver, Cleaner, etc. She is a slight alcoholic with no morals. She is also characterised by her high-pitched tone of voice.

In episode 12, season 3, entitled *Swimming pools... Movie stars / Divi e fans* (literally: *Movie stars and fans*), Karen is watching her son's races at the swimming pool and she shouts:



Karen Walker

(1a) Go! Go! Honey, Swim! Swim! I know you can do it. Hey! Hey, if you win, tonight I'll let you watch the Spice Channel!  
[to another mother] «That lit a fire under the horny little monkey!»

(1b) *Vai! Vai! Nuota! Nuota! so che lo puoi fare!*  
*Dai, se vinci ti lascio vedere Spice Channel!*  
[rivolgendosi ad un'altra mamma] «Fai vedere chisei a tutte queste lumache!» (literally: «Show who you are to all those snails! »)

The clear sexual reference contained in the original version is not translated. Maybe, it has not been translated since the sexualisation of a son, even in particularly exciting situations like a race, would be greatly disturbing for the Italian culture.



Season 3, episode 12 (18'47")



Season 3, episode 12 (19'00")

For the traditional values of Italian culture, a mother cannot have, nor express, such ideas with reference to her son. Listening to them would be, probably, embarrassing. In no cases can a mother be overtly non-maternal or sexualise her children verbally. Motherhood and sex/sexuality are seldom convergent in Italian. Censorship intervenes to modulate the statement and make it acceptable for the Italian audience.

From a multimodal perspective, the Italian version proves even more problematic for the reaction of the addressee's mother. She is obviously puzzled and surprised by Karen's statement; her face shows a slight disgust, which is totally inconsistent with the Italian version.

In episode 4, season 3 *Brothers, a love story / Mai dire gay* (literally: *Never say gay*), Karen goes to collect her jewels from a safe and touching them says:

(2a) Looking at all of these jewels. Stan has been so good to me, honey. [taking the jewels one by one] On my knees in Belize. On my back in Iraq. Oh, and then there was that time in Nantucket. [both laugh] Oh, good times... Well, good jewels anyway.

(2b) *Guarda tutti questi gioielli. Stan è stato così buono con me, tesoro. [prendendo i gioielli uno ad uno] In Ungheria alla missionaria, oh dentro un porcile in Cile, in barca a vela smorza candela!*

(literally: Look at all these jewels. Stan has been so good to me, honey. [taking the jewels one by one] In Hungary as a missionary, in a pigsty in Chile, on a sailboat as a cow-girl)

This extract proves even more complex for the different layers it displays. The title itself seems already problematic. It suggests a connection between the terms 'Brothers' and 'a love story' that might prove difficult to accept for the possible link to sex it may entail.

As for the interaction, first of all, stylistically it follows a rhyming pattern, which is always *per se* difficult to translate/transfer. Secondly, semantically, the sexual allusions are quite direct with the references to Karen's body. In addition, on another level, there is a mother speaking about the presents her husband and the child's father gave her. From what she says, their marriage, or marriage in general, emerges as nothing more than a material exchange, in this case of sex for money. Once again, Karen challenges the dominant idea of marriage and of a woman in a marriage.

The Italian translation deletes the reference to brothers and opts for a more neutral phrase modelled on a renowned 007 movie title, namely *Never Say Never Again*.

The Italian version exploits the adaptation strategy, the rhyme pattern is partly maintained, the allusion to sexual practices is also present, however it is not directly comprehensible but, instead, intelligible by means of a shared knowledge, which is language or cul-



Season 3, episode 14 (11'23'')



Season 3, episode 14 (11'32'')



Season 3, episode 14 (11'40'')



ture-specific. In this case, censorious changes seem to aim at making comprehension more demanding and selective.

In episode 9, season 2 *I never promised you an olive garden / Le bugie hanno le gambe corte* (literally: *Lies have short legs*) Karen is called by Mason's (her stepson) dean and reluctantly she goes to meet him with Jack (Will's best friend). As they come out, she says:

(3a) Jack, all this maternal crap is making me thirsty.

(3b) *Senti, Jack, tutte queste sciocchezze irrilevanti mi hanno messo sete.*

The reference to motherhood is explicit, as is the reference to her over-riding desire for alcohol. In the Italian version, motherhood is not present; it was totally deleted. The grammatical function of 'maternal' as modifier of 'crap' is taken by *irrilevanti* ('irrelevant'), a sort of over translation of the word itself.

The outcome is clear shift in register which can also be considered an instance of sanitisation to make the text 'more proper'.



Season 2, episode 9 (22'40'')

The last example is taken from the *Will & Grace* pilot in which Karen reacts to Will's remark, saying:

(4a) Grace, tell Will to redirect his anger at his mother where it belongs. Whoops!

(4b) *Grace, di' a Will di riversare la sua rabbia in quel posto dove lui sa. Oops!* (literally: Grace, tell Will to redirect his anger to 'that place' he knows. Oops!)

The reference to 'his mother' is omitted and substituted with a colloquial and vulgar Italian expression: 'that place' is in fact a quite neutral and frequent phrase used to substitute taboo language or more vulgar expressions. In this case Karen invites Will to 'fuck off', which in turn may acquire a twofold meaning considering Will's sexuality.

Unsurprisingly, there are a number of examples more related to the gay/homosexual domain, which challenge some cultural issues. From my point of view, and for my specific interest in the role of censorship concerning family roles in translation, they are less interesting. Despite this, I would like to quote at least one to corroborate my claim regarding the relevance of censorious choices on translation.

In episode 4, Jack tells Grace about his new lover:

(5a) JACK: I've had two dates this week with a bear who clogged my drain.

GRACE: Since when are bears your thing? I thought you were into twinks, twunks, and everything else Dr. Seuss didn't write about.

(5b) JACK: *La mia nuova fiamma è un orsacchiotto che mi ha intasato lo scarico.* (literally: My sweetheart is a teddy bear, who clogged my drain)

GRACE: *E da quando ti piacciono gli orsacchiotti? Pensavo preferissi levolpi, i pulcini*

*e ogni tipo di animale da compagnia...*(literally: since when do you like bears? I thought you'd rather have foxes, chicks or other kinds of pets)

In this interaction, the clear reference to the gay culture carried by words like 'twink' and 'twunk' is omitted, as is the reference to Dr. Seuss. If the latter change is a comprehensible omission since it refers to something the Italian audience may not grasp, the former are less understandable unless considered within a wider censorious ambit, which may aim to reduce references to the gay domain. In this specific case, 'twink' and 'twunk' refer to some 'gay types' that mirror some stereotypical 'girl types' thus making the 'gay context' similar to the non-gay one.

A similar censorious behavior is at play in episode 18 when Karen defines her pastry chef a 'cook-teaser' (6a) on the basis of how he behaves with her cook. The reference to the more vulgar and direct 'cock-teaser' is immediate. The Italian version proposes: «*quell'uomo è proprio una civetta*» (literally: 'that man is a real owl') relying on the figurative meaning of 'owl'/*civetta*, which in Italian means 'coquette' or 'flirt'.

## 6. Concluding remarks

The original idea of this study stems from an interest in the social role translation may have within society. As is widely known, translation implies changes, choices and manipulation. The reasons why translators choose strategies, which imply changes and manipulation, are not always linked to linguistic problems. My claim is that more often than not changes are linked to a wider epistemological framework or to a conscious (or unconscious) social plan, which exploits translation to restore or maintain social balance. As studies on censorship, translation and society show, censorious behaviors often come into play when something disturbs the target culture and its established order.

Gender-related topics are always thorny issues to deal with, especially when they are part of widespread texts such as in TV series. The impact TV series have on the audience, i.e. on society, makes them perfect *loci* of investigation. In this research, which is part of a wider one, a TV series has been analyzed to investigate the role censorship may have as a manipulative tool within a social context. More specifically, the role of women and gender-related items were selected in order to be analyzed contrastively. Contrary to common belief, gender-related issues are relevant not only with regard to the more thoroughly researched debates concerning sexuality but also, and at times more importantly, regarding the possible disruption of traditional and patriarchal issues such as the prescriptivism of women's roles in society, they may trigger. In this case, my research focused on one specific character, namely Karen, who is overtly non maternal, if not anti-maternal. Motherhood has always been an issue strongly connected to the role women have been ascribed in patriarchal societies. Besides, it is also extremely difficult to criticize and contrast, especially in some social contexts like the Italian one. *Will & Grace* provides a special opportunity to investigate this issue, so scantily investigated. The outcomes of the research carried out on the sub-corpus *C2WG* presented in this paper show how censorship is deeply at play when motherhood and the imagery related to it are present, even when the statements to be translated seemingly pose no linguistic problems. This leads us to conclude that censorship, as well as translation, play a social role in uprooting or fixing beliefs and attitudes. This power needs to be further analyzed for a better understanding of our current times and, perhaps, it should also feed into pedagogical perspectives on discourse and translation, which could be investigated in future research.



- 
- <sup>1</sup> F. BILLIANI (ed.), *Modes of Censorship and Translation: National Contexts and Diverse Media*, Manchester (UK)/Kinderhook (NY), St. Jerome Publishing, 2007.
- <sup>2</sup> Ivi, p. 2.
- <sup>3</sup> L. VENUTI (ed.), 'Translation and Minority', *The Translator*, 4, 2 (special issue) (1998), pp. 135-144; L. VENUTI, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London/New York, Routledge, 1998; M. TYMOCZKO, *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*, Manchester, St. Jerome, 1999; S. SIMON, P. ST-PIERRE (eds.), *Changing the Terms: Translating in the Post-colonial Era*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2000; K. HARVEY, *Intercultural Movements: American Gay in French Translation*, Manchester, St. Jerome, 2003; G. C. SPIVAK, 'Translating into English', in S. BERMANN, M. WOOD (eds.), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2005, pp. 93-110; M. BAYNHARN, A. DE FINA (eds.), *Dislocations/Relocations*, Manchester, St. Jerome, 2005; S. BERMANN, M. WOOD (eds.), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2005; M. BAKER, *Translation and Conflict: A Narrative Account*, London/New York, Routledge, 2006.
- <sup>4</sup> Some of the respondents spoke Italian and their answers were in Italian. Their answers were translated for the purpose of the research, since language was not in focus. Discussing the answers, I will refer to these as a linguistically homogeneous whole.
- <sup>5</sup> T. HERMANS, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London/Sydney, Croom Helm, 1985, p. 249.
- <sup>6</sup> F. FARAHZAD, T. ALLAMEH, *A Gestalt Approach to Manipulation*, University of Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1999.
- <sup>7</sup> F. BILLIANI (ed.), *Modes of Censorship and Translation*, p. 3.
- <sup>8</sup> D. MERKLE, C. O'SULLIVAN, L. VAN DOORSLAER, M. WOLF (eds.), *The power of the pen. Translation and censorship in nineteenth-century Europe*, Wien, Lit Verlag, 2010; C. RUNDLE, K. STURGE (eds.), *Translation under fascism*, London, Palgrave-Macmillan, 2010; E. NI'CHUILLEANA'IN, C. O'CUILLEANA'IN, D. PARRIS (eds.), *Translation and censorship*, Dublin, Four Courts Press, 2009; B. MÜLLER (ed.), *Censorship and cultural regulation in the modern age*, Amsterdam, Rodopi, 2004.
- <sup>9</sup> G. TOURY, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co, 1995.
- <sup>10</sup> J. MUNDAY, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London/New York, Routledge, 2001.
- <sup>11</sup> G. C. SPIVAK, 'Translating into English'.
- <sup>12</sup> T. NIRANJANA, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1992; M. BAKER, *Translation and Conflict*.
- <sup>13</sup> P. BOURDIEU, 'Censure et mise en forme', in *Ce que parler veut dire*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1982, pp. 167-205; P. BOURDIEU, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste* [1979], trans. by Richard Nice, London/ Melbourne/Henley, Routledge & Kegan Paul, 1984.
- <sup>14</sup> M. INGHILLERI (ed.), 'Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting', *The Translator*, 11, 2 (special issue) (2005).
- <sup>15</sup> F. BILLIANI (ed.), *Modes of Censorship and Translation*, p. 6.
- <sup>16</sup> P. BOURDIEU, 'Censure et mise en forme'.
- <sup>17</sup> F. BILLIANI (ed.), *Modes of Censorship and Translation*, p. 8.
- <sup>18</sup> P. BOURDIEU, 'Censure et mise en forme'.
- <sup>19</sup> J. A. HURTLEY, 'Tailoring the Tale Inquisitorial Discourses and Resistance in the Early Franco Period (1940-1950)', in F. BILLIANI (ed.), *Modes of Censorship and Translation*, pp. 61-93; N. SAMMELLS, 'Writing and censorship: an introduction', in P. HYLAND, N. SAMMELLS (eds.), *Writing and Censorship in Britain*, London/New York, Routledge, 1992, pp. 7-8; D. SAUNDERS, 'Victorian Obscenity Law: Negative Censorship or Positive Administration?', in P. HYLAND, N. SAMMELLS (eds.), *Writing and Censorship in Britain*, pp. 164-167.
- <sup>20</sup> N. BEN-ARI, 'When Literary Censorship Is Not Strictly Enforced, Self-Censorship Rushes', *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 23, 2 (2010), pp. 133-166.
- <sup>21</sup> A. KERATSA, 'Translation and Censorship in European Environments', *Translation Journal*, (2005), p. 1 <<http://accurapid.com/Journal/33censorship.htm>> [accessed March 2019].
- <sup>22</sup> T. SERUYA, 'Foreword', in T. SERUYA, J.M. L. MONIZ (eds.), *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2008, pp. XI-XIX.
- <sup>23</sup> More specifically, given the difference of broadcasting time, I collected one every two seasons of *Grey's Anatomy* and the whole series of *Will & Grace*, *Modern Family* and *How to get away with murder*. The cor-



pus *TVmC* is being analysed also from a diachronic perspective and the outcomes will be presented in the near future.

- <sup>24</sup>C. N. ADICHIE, *The Danger of a Single Story*, TED-talk, (2009) <[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story)> [accessed March 2019].
- <sup>25</sup>F. VIGO, *Stories that matter. A socio-semiotic approach to contemporary narratives of migration*, Napoli, Loffredo Iniziative Editoriali, 2018.
- <sup>26</sup>C. LEAPER, I. REEDL, A. OFFMANA, C. A. PERLAM, 'Variations in the Gender-Stereotyped Content of Children's Television Cartoons Across Genres', *Journal of Applied Social Psychology*, 32, 8 (2002), pp. 1653-1662.
- <sup>27</sup>C. BUCARIA, 'Translation and censorship on Italian TV: an inevitable love affair?', *VIAL*, 6 (2009), pp. 13-32.
- <sup>28</sup>D. S. DIFFRIENT, H.S. CHUNG, 'TV Hybridity: Genre Mixing and Narrative Complexity in M\*A\*S\*H', *Quarterly Review of Film and Video*, 29, 4 (2012), pp. 285-302; J. MAST, 'New directions in hybrid popular television: a reassessment of television mock-documentary', *Media, Culture & Society*, 31, 2 (2009), pp. 231-250; J. MITTEL, *Genre and television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York-London, Routledge, 2004.
- <sup>29</sup>In this paper, 'translator' is consciously used as a shorthand for the many different actors involved in the subtitling/dubbing process.
- <sup>30</sup>C. BUCARIA, 'The perception of humour in dubbing vs subtitling: The case of Six Feet Under', *ESP Across Cultures*, 2 (2005), pp. 34-46; C. BUCARIA, 'Humour and other catastrophes: Dealing with the translation of mixed-genre TV series', *LinguisticaAntverpiensia, New Series*, 6 (2007), pp. 235-254; C. BUCARIA, 'Manipulation and creativity in the adaptation of humour: The case of Will & Grace', *Textus*, 21, 1 (2008), pp. 47-64; D. CHIARO, 'Not in front of the children? An analysis of sex on screen in Italy', *LinguisticaAntverpiensia, New Series*, 6 (2007), pp. 255-276; D. BIANCHI, 'Taming teen-language. The adaptation of *Buffy-speak* into Italian', in D. CHIARO, C. HEISS, AND C. BUCARIA (eds.), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2008, pp. 183-195.
- <sup>31</sup>T. D. MATHEWS, *Censored. The Story of Film Censorship in Britain*, London, Chatto and Windus, 1994; L. GRIEVESON, *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2004.
- <sup>32</sup>*Will & Grace* started in 1998 and *Modern Family* in 2009.
- <sup>33</sup>Gender-related issues have never entered the Italian culture smoothly. Examples are the harsh debate that emerged around the proposal, and then approval, of the law that supported homosexual partnerships in Italy, and the long-lasting opposition to the introduction of gender-related topics into Italian schools. S. GARBAGNOLI, M. PREARO, *La Crociata "anti-genere" dal Vaticano alle manif pour tous*, Torino, Kaplan, 2017; S. GARBAGNOLI, "'L'ideologia del genere": l'irresistibile ascesa di un'invenzione retorica vaticana contro la denaturalizzazione dell'ordine sessuale', *AG About Gender*, 3, 6 (2014), pp. 250-263; A. DONÀ, 'La Questione di Genere in Italia', *AS Aggiornamenti Sociali*, novembre 2010.
- <sup>34</sup>L. MALICI, 'Queer TV Moments and Family Viewing in Italy', *Journal of GLBT Family Studies*, 10 (2014), pp. 188-210.
- <sup>35</sup>I am perfectly aware that it is not possible to talk about culture in monolithic terms as if it were a homogeneous whole. Nonetheless, despite its great internal variety, for the purpose of this research I refer to the Italian culture as sharing common values and attitudes.
- <sup>36</sup>L. BARRA, 'The mediation is the message Italian regionalization of US TV series as co-creational work', *INTERNATIONAL Journal of CULTURAL studies*, 12, 5 (2009), pp. 509-525; A. SANDRELLI, 'The Dubbing of Gay-Themed TV Series in Italy: Corpus-Based Evidence of Manipulation and Censorship', *AltreModernità*, febbraio 2016, pp. 124-143; D. TAGER, G. E. GOOD, 'Italian and American Masculinities: A Comparison of Masculine Gender Role Norms', *Psychology of Men & Masculinity*, 6, 4 (2005), pp. 264-274.
- <sup>37</sup>K. BATTLES, W. HILTON-MORROW, 'Gay Characters in Conventional Spaces: *Will and Grace* and the Situation Comedy Genre', *Critical Studies in Media Communication*, 19, 1 (2002), pp. 87-105.



Zoom | obiettivo sul presente



DAMIANO PELLEGRINO

### *I primi orsi sulla terra. Il film d'animazione La famosa invasione degli orsi in Sicilia di Lorenzo Mattotti*

This article examines the feature-length animation *The famous invasion of bears in Sicily* by Lorenzo Mattotti (2019), which is based on the same titled work by Dino Buzzati. In the first section, I will link Mattotti's latest movie to the interweaving of verbal and visual languages in his previous production, especially comics. In the second, I will discuss Mattotti's appreciation for Buzzati, one of the first Italian authors to originally interweave word and image. Then, I will analyze Mattotti's reinterpretation of Buzzati's fairy tale and his ability to communicate the symbolic complexity of the 'world of bears' to a large audience.

Il film d'animazione *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, diretto da Lorenzo Mattotti, basato sull'omonimo testo di Dino Buzzati e apparso nelle sale italiane lo scorso 7 novembre 2019, potrebbe rientrare a tutti gli effetti, per la forza sovversiva e per l'intreccio tra memoria e ricerca, all'interno della costellazione di opere prodotte dal collettivo artistico Valvoline, fondato a Bologna nel 1983, in cui Mattotti ha mosso i primi passi insieme a Giorgio Carpinteri, Daniele Brolli, Marcello Jori, Igort e Jerry Kramsky. Pronti a saccheggiare tutto ciò che in qualsiasi ambito artistico potesse servire loro, Mattotti e gli altri hanno dato vita a un vero e proprio magazzino di oggetti unici e accostamenti singolari, come l'ideazione di un orologio prodotto da Swatch, le immagini raccolte nel volume *Un weekend postmoderno* di Pier Vittorio Tondelli o le uova in porcellana disegnate da Jori per Alessi. Anche il fumetto è al centro della ricerca di Valvoline e durante gli anni Ottanta le tavole a colori realizzate dal gruppo sono apparse su riviste come *Alter Alter*, *Frigidaire*, *Linus* e *Vanity*. La vocazione di questi autori pare allora straripare, trovando un terreno privilegiato per la loro ricerca irriverente nelle molteplici possibilità espressive di un linguaggio, quello del fumetto, meno legato ai canoni dell'arte ufficiale, più alternativo e controcorrente.

Lorenzo Mattotti sa bene tutto ciò. Sin dagli inizi della sua carriera medita su una maniera nuova di raccontare, sul ritmo che segno e colore possono battere all'interno della tavola e ancora sulla possibilità di far deflagrare, tramite la figurazione, i 'grandi' della letteratura come Stevenson, Collodi o Twain. Di fatto, la traiettoria dei suoi lavori pare focalizzarsi verso un nodo centrale: trasformare il fumetto tradizionale in uno spazio nuovo, che riesca ad attingere ad altri linguaggi e abbracciare una forma più lunga, quella del romanzo disegnato. Il fumetto proprio negli anni Ottanta si prepara, del resto, a cambiare aspetto e formato, a entrare, cioè, nelle librerie come creazione autonoma e originale, servendosi di storie riconducibili al genere romanzesco e stravolgendo il rapporto tra autore e contenuto. Si pensi, al riguardo, alla serie a fumetti di *A lack Sinner* del duo Muñoz-Sampayo (1975) e a *Maus* di Art Spiegelman (1980).

Nella produzione sterminata di Mattotti il fumetto straripa in territori sconosciuti e si fa arricchire dalle potenzialità espressive di altri linguaggi, dando vita a nuovi generi che vanno al di là dal semplice romanzo per immagini. Alcuni esempi possono essere la storia biografica di un esploratore e cartografo veneziano nell'opera *Caboto* (1992), le narrazioni mute dei *carnets* in opere come *La stanza* (2003) o *Nell'acqua* (2005), la serie dei *Pittitpotti* (2003), album dedicati alla prima infanzia, e le sei storie brevi di *Lettere da un*

*tempo lontano* (2005). Giustamente osserva Luca Raffaelli che «è difficile dividere l'arte di Mattotti. Esiste davvero un Mattotti fumettista, un Mattotti illustratore, e poi pittore, animatore, scenografo?». <sup>1</sup> Esiste, in realtà, un solo autore, abile a piegare i linguaggi per trovare di volta in volta un sovra-senso che amplifichi, transcendendole, le diverse forme del racconto.

L'incontro con Buzzati avviene all'età di sedici anni: Mattotti divora tutti i suoi libri. Già il protagonista di una delle sue prime pubblicazioni, *Fuochi* (1988), l'ufficiale Assenzio, con le sue visioni interiori e il viaggio che compie a bordo di una nave militare per raggiungere un'isola misteriosa, è riconducibile al sottotenente Giovanni Drogo del romanzo *Il deserto dei Tartari* (1940). E in una tavola a fumetti de *Il signor Spartaco. Viaggio di un epicentrico* (2005) troviamo il personaggio principale nutrirsi di un volume che riporta in bella vista proprio il nome dell'autore bellunese. Anche nel lungometraggio *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* Mattotti veste i panni di archeologo o investigatore, tanto che si diverte a fare intravedere all'interno del palazzo del protagonista, l'orso Re Leonzio, alcune tavole originali tratte non solo dal libro omonimo ma anche dall'intera opera pittorica di Buzzati, come nel caso della tempera *Il ritratto del califfo Mash Er Rum e delle sue 20 mogli* del 1958.

Dopo aver collaborato con Enzo D'Alò alla realizzazione della pellicola *Pinocchio* (2013), Mattotti ritorna con *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* al cinema d'animazione, un territorio in cui è necessario ricominciare, reinventarsi «tutte le volte in cui si è scelto di dedicarsi a tale mezzo», <sup>2</sup> e regala ai bambini un'opera delicata e coraggiosa, un itinerario incantevole per lo sguardo. Non è un caso, peraltro, che la casa di produzione del film, Prima Linea, abbia le sue basi in Francia, dove tre dei maggiori autori di lungometraggi animati, come Michel Ocelot, Jacques-Remy Gierd e Sylvain Chomet, difendono un impegno costante verso un cinema d'autore raffinato e di altissima qualità.

Un fatto curioso, risalente al 1940 e che riguarda la vita privata di Buzzati, ci permette di comprendere l'origine della stesura de *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. Inizialmente la storia era stata concepita dall'autore, in una versione ridotta e da arricchire con una narrazione orale, per intrattenere le sue due nipotine:



D. Buzzati, *Il ritratto del califfo Mash Er Rum e delle sue 20 mogli* (1958)

Tanti anni fa, ogni mercoledì, la famiglia di mia sorella veniva a pranzo in casa nostra, cioè della mamma e di noi tre fratelli. Siccome mi sono sempre divertito a disegnare, una di quelle sere, le nipotine Pupa e Lalla, che avranno avuto undici-dodici anni, mi hanno chiesto: “Zio Dino, perché non ci fai un bel disegno?”. Allora ho preso le matite colorate e, chissà perché, mi sono messo a fare una battaglia tra orsi e soldati, in un paesaggio di neve. Il disegno, fatto in pochi minuti, era abbastanza rozzo ma piacque alle mie nipotine.



Il mercoledì dopo, naturalmente: “Zio Dino, perché non ci fai un altro disegno?”. E allora ho immaginato che gli orsi della settimana prima avessero vinto la battaglia e fossero entrati nella città di un sultano, o arciduca, o tiranno che fosse. E ho fatto la scena del re degli orsi che entrava nella camera da letto del satrapo, che balzava sbalordito dalle coperte. Dopodiché, ogni settimana era un nuovo disegno. In tutto saranno stati sette otto, fin che le nipotine pensarono ad altro e la storia rimase lì.<sup>3</sup>

Sarà solo più tardi, su invito di Emilio Radius, allora direttore del *Corriere dei Piccoli*, che testo e tavole a colori diventeranno prima una storia a puntate per il giornale e poi nel 1945, grazie a Eugenio Gara, una pubblicazione per i tipi di Rizzoli. Il volume viene concepito come un'opera doppia e presenta una struttura serrata e assolutamente rivoluzionaria per l'impiego nello stesso supporto di scrittura e immagine, divenendo un punto di avvio per future strategie iconotestuali messe in campo dall'autore, come in *Poema a fumetti* (1969) e *I miracoli di Val Morel* (1971). La storia narra di un gruppo di orsi che vive nelle montagne della Sicilia e abbandona le caverne durante un inverno gelido per invadere il Granducato di Sicilia, sorretto da un terribile e singolare tiranno. Il re degli orsi Leonzio durante questo viaggio conta anche di ritrovare il figlio Tonio, smarrito alcuni anni prima. I protagonisti, dopo estenuanti scontri, giungono nella capitale del Granducato. Leonzio ritrova il figlioletto e gli orsi prendono possesso della città e vivono a stretto contatto con gli uomini. Trascorrono tredici anni e gli animali assumono le abitudini e i caratteri degli uomini, perdendo la loro natura ingenua, pacifica e incontaminata. Per questo sul letto di morte re Leonzio ordinerà agli orsi di lasciare la città e di ritornare sulle antiche montagne, il loro regno autentico. Perché il racconto risulti valido e persuasivo, deve conformarsi necessariamente agli elementi che sorreggono i processi dell'immaginazione propri dei particolari lettori ai quali ci si vuole rivolgere, i bambini. Buzzati sceglie, non a caso, come protagonisti della fiaba degli animali, creature capaci di persuadere una determinata fascia di lettori, veicolare l'oggetto e l'eventuale messaggio che la narrazione nasconde e farsi carico loro stessi dei comportamenti e dei conflitti riconducibili all'umanità. E così «l'animale rinuncia alla sua vita naturale e ne assume un'altra; perde i caratteri avuti in dono dalla natura e si veste di quelli richiesti da un'operazione che coinvolge il mondo e il destino dell'uomo».<sup>4</sup>

Ne *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Buzzati il narratore è per lo più onnisciente, come ‘nascosto’, e solo in alcuni momenti emerge, ad esempio quando commenta la vicenda o richiama l'attenzione del lettore. Per l'adattamento cinematografico, Mattotti affida invece a tre personaggi inediti, il cantastorie Gedeone, la sua piccola assistente Almerina e un vecchissimo orso, il compito di raccontare le disavventure degli orsi. L'intreccio degli episodi rimane invariato, ad eccezione di poche scene nella seconda parte del film, concepite ex novo e destinate a evidenziare sensibilmente la relazione tra Re Leonzio e il figlio Tonio o a esasperare la tensione prima dello scontro finale contro un terribile serpente marino che minaccia la città. Per il resto, la trasposizione sul grande schermo di Mattotti rispetta la versione originale e mantiene il carattere dissacrante, beffardo e giocoso con il quale Buzzati concepisce la fiaba per bambini, rifuggendo dai cliché di molte narrazioni rasserenanti, anestetiche e stereotipate per l'infanzia diffuse oggi sul mercato. Se la tendenza generale è infatti quella di proteggere i bambini, tenendoli al riparo in una zona sicura che li risparmia dai pericoli, possiamo considerare la sceneggiatura scritta da Mattotti, Jean-Luc Fromental, Thomas Bidegain virtuosa perché, mantenendo la forza dell'originale, non ha un esplicito intento educativo e, piuttosto, disorienta lo spettatore.<sup>5</sup>

Le figure che popolano il film *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, orientate verso un disegno dalle forme solide e volumetriche – quasi una forma d'arte allo stato iniziale –, dimostrano l'intento del regista di volersi misurare con l'immaginario visivo dei bambini. L'esecuzione del tratto elaborato da Mattotti è sottoposta infatti a un processo di sintesi che mira a non far percepire di ciascuna figura i particolari, ma piuttosto le sue qualità essenziali. Orsi e abitanti

del Granducato sembrano concepiti secondo quello «schema di cerchi, ovali e linee rette»<sup>6</sup> al quale fa riferimento Rudolf Arnheim quando, in *Arte e percezione visiva*, spiega il processo di percezione e rappresentazione propria dell'età infantile.



Gli orsi nel film *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Lorenzo Mattotti (2019)

A fatica possiamo distinguere un orso da un suo pari: il manipolo di animali che proviene dalle montagne, in marcia verso la città degli umani, sembra un corpo di sagome geometriche quasi identiche l'una all'altra, tutte profondamente scontornate da linee nette. I protagonisti, allora, lontani dai loro connotati descrittivi e realistici, si presentano come il risultato di un puro atto inventivo, elaborato attraverso le caratteristiche proprie del medium artistico. Sottesa a questo processo c'è la volontà di percepire il reale attraverso «dei concetti rappresentativi»,<sup>7</sup> quali le strutture primarie, che permettono di orientare la creazione verso la «scoperta di un equivalente»<sup>8</sup> linguistico, esperienza che – come sottolinea lo studioso tedesco – concerne il bambino quanto l'adulto. In questo senso i disegni di Mattotti manifestano una relazione con il mondo che, vicina allo sguardo e alla pratica infantile, raccoglie nella semplicità delle forme le proprie esigenze di conoscenza.

Se, come abbiamo appena affermato, a popolare il film sono di fatto dei 'tipi' umani e animali, questo metodo di rappresentazione può raggiungere anche un effetto straniante e soffocante, ad esempio nelle scene di combattimento. Gli orsi e i militari, simili a dei soldatini di latta, sembrano come generati da una macchina automatica che, in *loop*, li moltiplica sulla scena. Anche altri episodi, come l'arrivo nella capitale del Granducato o la festa in compagnia dei fantasmi presso la rocca Demona, sfruttano questo meccanismo dell'accrescimento e della ripetizione per dare vita a scene astratte, travolgenti, con un forte accento grafico - quasi delle allucinazioni a occhi aperti per lo spettatore -, nelle quali il profilo delle creature diventa una vera e propria *silhouette*.

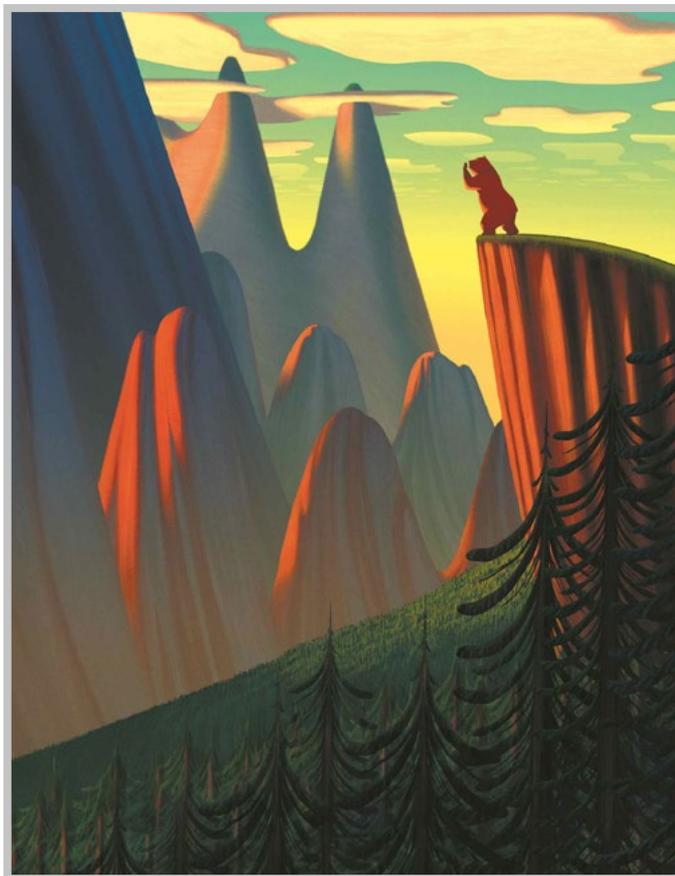
Il medesimo espediente della duplicazione della figura lo ritroviamo nella rappresentazione delle due guardie che Mattotti ha realizzato per *Pinocchio* (2008). L'autore ha conferito alla coppia, che presenta un'armonica e simmetrica corrispondenza, enorme movimento grazie a una sofisticata forma incrociata che tiene uniti i due personaggi. L'illustratore bresciano pare guardare alla sua produzione personale anche quando deve rappresentare nel film gli edifici



Gli orsi nel film *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Lorenzo Mattotti (2019)

del Granducato, molto simili a quelli presenti nel *graphic novel Jekyll & Hyde* (2012); o ancora nella rappresentazione del paesaggio che, nei primissimi fotogrammi, ricalca a perfezione la tecnica dell'inchiostro di china nero su carta utilizzata per l'albo illustrato *Hänsel e Gretel* (2009). L'eco visiva dei lavori precedenti non sembra riguardare, invece, i colori, che nel lungometraggio acquisiscono un carattere inedito e sorprendente. Non troviamo le consuete sfumature pastello che conferiscono un segno materico, filiforme, granuloso e quasi lacerante all'immagine, ma toni nitidi, accesi, netti e portati quasi all'eccesso, come nell'accostamento dell'arancio con il rosso violaceo, utilizzato per raffigurare il Gatto Mammone, che dona contrasto e enorme spaesamento ai toni del fiabesco. È possibile notare come, sui corpi delle creature e sulla superficie dei caseggiati, il colore venga steso a bande larghe e uniformi, generando un *patchwork* di tinte inedite e toni saturi tra loro complementari che si rafforzano a vicenda. Al contrario, queste ultime paiono 'posarsi' in modo più attenuato, smorzato – quasi si affievolissero – sugli elementi del paesaggio, suggerendoci l'eccezionalità e il candore della natura.

La disposizione delle figure nello spazio risente in maniera evidente del lavoro di Buzzati. Nelle tavole della fiaba originale troviamo spesso rappresentazioni asimmetriche e visioni dall'alto, quasi a volo d'uccello, che dilatano



Il paesaggio nel film *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Lorenzo Mattotti (2019)



lo spazio e permettono di raffigurare gli orsi come una vera e propria popolazione. Decine di piccole sagome, infatti, si dispongono nel paesaggio occupando l'intera scena: alcune sono come addossate sull'estremità della pagina, altre addirittura vengono parzialmente tagliate fuori dall'inquadratura. Nelle aree immense e desolate del film di Mattotti le sagome dei mostri abnormi o degli orsi pure sembrano oscillare tra due estremi: a volte poste troppo vicine al nostro sguardo, con dei primissimi piani, altre invece lontanissime, fino a smarrirsi dietro lo schermo. Entrambi gli autori quindi, con tempi e modalità differenti, ritraggono personaggi fuori di misura, sproporzionati, fin troppo espansi o microscopici, dando vita a vere e proprie vedute formicolanti. Possiamo, allora, fare riferimento al termine «dismisura»,<sup>9</sup> utilizzato da Fabio Russo durante un convegno del 1989 su Buzzati, anche per il lavoro di Mattotti, estendendo a lui quanto osservato dallo studioso sull'opera pittorica dell'autore bellunese: un «pianeta»<sup>10</sup> nel quale si ha la sensazione che qualcosa non quadri, individuando nelle prospettive e nelle composizioni un certo «gusto» a «complicare il giro delle cose»<sup>11</sup> e la volontà di suggerire continui «nessi impensati».<sup>12</sup>

Riprendendo la felice ripartizione proposta da Bruno Di Marino, sulla scia di Umberto Eco,<sup>13</sup> tra i disegnatori «apocalittici» e «integrati», possiamo associare anche il nome di Lorenzo Mattotti ai primi, autori che nel mondo esportano una fantasia eretica, non ortodossa, non omologabile al gusto medio della massa e rincorrono un cinema d'animazione più sperimentale. Sarebbe auspicabile che questi autori fossero conosciuti da un pubblico sempre più vasto e costituito non solo da bambini.

---

<sup>1</sup> L. RAFFAELLI, 'I mondi interiori di Mattotti', in G. DURÌ, R. DE FAZIO, E. SOFFITTO (a cura di), *Lorenzo Mattotti. Tutte le forme del colore*, Napoli, Comicon Edizioni, 2018, p. 9.

<sup>2</sup> M. BELLANO, 'Origini dell'animazione italiana: epopee di pionieri solitari', in D. GIURLANDO (a cura di), *Fantasmagoria. Un secolo (e oltre) di cinema d'animazione*, Venezia, Marsilio, 2017, p. 43.

<sup>3</sup> M. T. FERRARI, 'Storie disegnate e dipinte', in M. T. FERRARI (a cura di), *Buzzati racconta*, Milano, Electa, 2006, p. 53.

<sup>4</sup> C. MARABINI, 'Prefazione a Bestiario' (1991), in D. BUZZATI, *Bestiario*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2015, pp. 386-387.

<sup>5</sup> Al contrario, come indicato in un recente contributo dal titolo 'Fiabe riscritte e (s)corrette' di Alice Guidarini, apparso nel numero 47 (settembre 2019) di *Hamelin. Potere alla parola. Quanto conta oggi leggere e scrivere?*, alcune riscritture contemporanee di fiabe classiche tendono a presentare abbagli e scorrettezze riconducibili sia alla trama che ai messaggi veicolati al lettore. Dopo aver discusso su alcune riscritture edulcorate di Cenerentola e Cappuccetto Rosso, l'autrice segnala l'importanza di quei testi che mettono in primo piano tutti quegli elementi che, solo apparentemente potrebbero sembrare inquietanti, come: la fuga da casa, l'avventura, la frequentazione di personaggi poco raccomandabili come i lupi e la facoltà di sognare a occhi aperti.

<sup>6</sup> R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 146.



<sup>7</sup> Ivi, p. 148.

<sup>8</sup> Ivi, p. 147.

<sup>9</sup> F. RUSSO, 'Il gioco dell'altro nello spazio del surreale: Buzzati e la dismisura', in N. GIANNETTO (a cura di), *Pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, Milano, Mondadori, 1992, p. 399.

<sup>10</sup> Ivi, p. 400.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

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

<sup>13</sup> B. DI MARINO, 'Integrati e apocalittici. Appunti per una storia dell'animazione italiana prima del 2000', in B. DI MARINO, G. SPAGNOLETTI (a cura di), *Il mouse e la matita. L'animazione italiana contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 37.



CORINNE PONTILLO

**Ho visto partire il tuo treno e I coetanei.**  
*Per una riscoperta critica di Elsa de' Giorgi*

With introductions of Roberto Deidier, two books of Elsa de' Giorgi have been recently published by the publishing house Feltrinelli, *Ho visto partire il tuo treno* (1992) and *I coetanei* (1955). The books, respectively published in 2017 and in 2019, represent only two fragments of the entire production of the actress-writer, consisting of various literary genres and essays. Starting from the fifties, de' Giorgi, who is already a successful actress in that period, decides to express herself also through the literary *medium*, writing essays, poems, novels that have received insufficient attention by critics over the years, in addition to being not easily available. On the basis of the recent editorial initiative, the contribution proposes a reading of *Ho visto partire il tuo treno* and *I coetanei* functional to a more general contextualization of the two books, related to both the overall literary production of de' Giorgi and the possible literary stream and critical approaches, including the category of 'divagrafia' elaborated by Maria Rizzarelli, fielded by her books.

Attrice cinematografica e teatrale, scrittrice e regista, Elsa de' Giorgi ha lasciato in eredità un patrimonio saggistico e letterario (dal testo critico *Shakespeare e l'attore* del 1950 e dai *Coetanei*, *memoir* resistenziale pubblicato nel 1955, fino al romanzo *Una storia scabrosa*, edito nel 1997) che solo negli ultimi anni è stato parzialmente ripresentato al pubblico dei lettori e delle lettrici.

Nel 2017, dopo una prima pubblicazione risalente al 1992, è stato edito da Feltrinelli con una prefazione di Roberto Deidier *Ho visto partire il tuo treno*, che ripercorre la relazione dell'artista con Italo Calvino, *editor* per Einaudi dei *Coetanei* e partecipa di un intenso confronto sentimentale e professionale durato dal 1955 al 1958. Ad una prima lettura, il volume si mostra dunque strettamente connesso all'acquisizione da parte del Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia di quell'epistolario che Maria Corti ha definito, com'è noto, il «più bello, così lirico e drammatico insieme, del Novecento italiano».<sup>1</sup> La studiosa non ha mancato di offrire un prezioso resoconto sulla consistenza del carteggio, costituito da poco meno di trecento lettere di Calvino a de' Giorgi, e sulla notevole valenza ermeneutica di quegli scritti. Nella trattazione contenuta nel suo ultimo libro, *I vuoti del tempo*,<sup>2</sup> Corti si sofferma sull'influenza che quel dialogo appassionato ha avuto sulla attività creativa dello scrittore. Dalla testimonianza di lettrice della studiosa emerge il continuo riflettere di Calvino sulla sua precedente produzione e il costante riscoprirsì dell'autore attraverso una nuova consapevolezza suggerita dall'affinità, anche intellettuale, con de' Giorgi. È un'analisi senz'altro affascinante, quella di Maria Corti, che mira anche a mettere in evidenza i rimandi tematici tra le opere di Calvino e le lettere, e a consolidarne il ruolo di «avantesto»<sup>3</sup> rispetto alle prove narrative composte tra il 1955 e il 1959. Nella vulnerabilità di Viola del *Barone rampante*, nel temperamento nervoso del protagonista della *Nuvola di smog*, nella grotta sulle





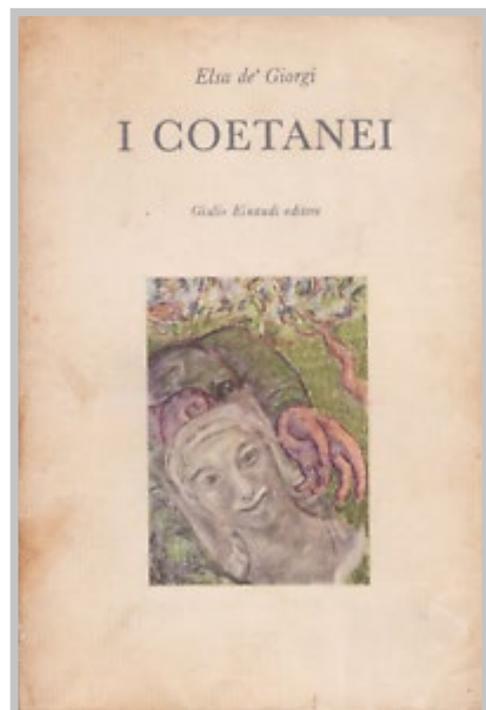
coste del Meridione in cui è ambientata *L'avventura di un poeta* non sarà dunque fuorviante rintracciare i riflessi delle dinamiche del rapporto dell'autore con l'attrice-scrittrice, delle sue confidenze e delle vacanze estive vissute in uno stato di grazia creativo.

Se paragonato agli affondi critici di Maria Corti, *Ho visto partire il tuo treno* rappresenta un rovescio della medaglia non più ancillare, il ribaltamento del punto di vista su accadimenti e testi letterari che sono stati tendenzialmente osservati partendo, appunto, dalla produzione di Calvino (sul sensazionalismo del legame con lo scrittore sembra ancora far perno, per altro, l'elaborazione grafica della copertina dell'edizione Feltrinelli). Gli strumenti da cui sembrano sorgere le istanze più autentiche del volume di de' Giorgi, infatti, non riguardano soltanto il rapporto con lo scrittore, rievocato attraverso stralci di lettere e memorie personali, ma si pongono anche come una possibilità di affermazione dell'attrice come voce autoriale. I dialoghi con Italo Calvino, gli spostamenti tra Roma e Torino assumono talvolta le sembianze di artifici atti ad ospitare le digressioni di de' Giorgi sulla propria carriera e i ritratti di gruppo degli scrittori, degli intellettuali e degli artisti al centro della scena culturale italiana del Novecento (da Elio Vittorini e da Carlo Levi a Pier Paolo Pasolini, Anna Magnani, Alberto Moravia, Carlo Emilio Gadda). Il sapore di un bilancio e insieme di un *excursus* narrativizzato su un'intera esistenza trascorsa tra lo schermo, la scena teatrale e i libri che promana dalle pagine di *Ho visto partire il tuo treno* incontra spesso le fulgide descrizioni degli interlocutori dell'autrice. Se si legge, ad esempio, il 'disegno' dei lineamenti del volto di Pasolini – un volto «chiuso in una severità offesa», con occhi che «talvolta, d'improvviso, si riempivano di sospetto come quelli di un animale schivo e gentile»<sup>4</sup> – si comprende come i ritratti in forma di parole proposti dall'autrice abbiano anche una funzione conoscitiva, contribuendo ad ascrivere tale procedimento ad una peculiare cifra stilistica.

Insieme a *Ho visto partire il tuo treno*, un'altra opera di Elsa de' Giorgi è stata oggetto di un recente recupero. Si tratta dei *Coetanei*, pubblicato per la prima volta nel 1955 per Einaudi e nel 2019 riproposto da Feltrinelli con una introduzione di Roberto Deidier. Mediante la voce di un io narrante identificabile con l'autrice,<sup>5</sup> il testo si snoda lungo una serie di vicende autobiografiche dispiegate in un arco cronologico che, dall'entrata dell'Italia nel secondo conflitto mondiale, giunge fino agli anni immediatamente successivi alle elezioni politiche del 1948.

L'accidentato *iter* editoriale che ha caratterizzato la prima uscita del testo e la scarsa attenzione critica che gli è stata riservata nel tempo, malgrado una ristampa per la collana Paperback della Leonardo avvenuta nel 1992, danno la misura di quanto l'operazione che ha riportato in luce *I coetanei* possa costituirsi come momento di avvio, insieme alla ristampa di *Ho visto partire il tuo treno*, di una generale rivalutazione dell'attività letteraria di Elsa de' Giorgi.

Quando il manoscritto dei *Coetanei* perviene presso la casa editrice Einaudi, a occuparsi del lavoro redazionale è appunto Italo Calvino, destinatario del parere, durissimo, di Elio Vittorini, il quale si oppone fin da subito alla pubblicazione del testo all'interno della collana dei Gettoni da lui diretta:





Ne ho terminato ieri la lettura restandone perplesso. Non mi va il linguaggio in cui è scritto, e il «livello» a cui è scritto. Il linguaggio è convenzionale: con quelle fatali coppie di aggettivi per ogni sostantivo e con tutti quegli attributi che sfibrano sempre soggetto e predicato. E il «livello» è quello fastoso dell'intellettualismo senza che poi quest'intellettualismo sia effettivamente giustificato, e cioè elevato, sottile o razionalmente persuasivo. [...]

Ora i «Gettoni» sono combinati in modo da accettare: 1) o libri che si impongono per la loro forza o poetica o intellettuale; 2) o libri che riescono, mancando di forza, ad essere almeno «innocenti» e cioè ad avere un'inerte validità documentaria. [...] Questo libro da dilettante non innocente è fuori da entrambe le strade che percorriamo.<sup>6</sup>

La lettera di Vittorini a Calvino, del 29 aprile 1955, si conclude con la proposta dello scrittore siciliano di pubblicare *I coetanei* nei Saggi, lasciando sottinteso un giudizio negativo sul valore letterario del testo. A questo proposito, appare interessante citare la replica di Calvino, che invece apprezza lo scritto e prende spunto proprio dalle critiche, anche linguistiche, mosse da Vittorini per invertirle di segno e per tratteggiare una sua lettura dell'opera e della personalità di de' Giorgi:

Io non sono d'accordo sul «modo» di lettura del libro che ti porta a quelle conclusioni. Questo è un libro da leggersi come si leggono le memorie o gli epistolari delle dame del Settecento, in cui la mondanità, il salotto, è un dato di partenza che non si può non accettare, ed è attraverso ad esso che ci vien presentata la cronaca della cultura e della politica e delle «passioni del secolo». [...]. Tutte le cose che tu dici delle coppie d'aggettivi e degli attributi sono giuste; c'era anche un mare di superlativi che le ho fatto togliere quasi interamente. Ma è un fatto che quel tipo di donna vive in «superlativo», in questa partecipazione e tensione che è un po' d'altri tempi, e cioè non è un fatto solo di costume.<sup>7</sup>

Ad ogni modo, il punto di vista di Vittorini deve aver avuto un'influenza, o quantomeno trovato riscontro, tra gli altri consulenti Einaudi se, pur rimettendosi a una decisione collegiale, lo scrittore ne ottiene comunque l'esclusione dai Gettoni, dove forse avrebbe potuto coesistere con il Fenoglio dei *Ventitre giorni della città di Alba*, o con i racconti dell'*Entrata in guerra* di Calvino: «Per me libro *Coetanei* rimane non gettonabile», afferma Vittorini riferendo a Giulio Einaudi, il 12 giugno 1955, di un telegramma da inviare a Calvino, «chiedo Torino che Consiglio [editoriale] si assuma responsabilità collettiva di farmelo gettonare».<sup>8</sup>

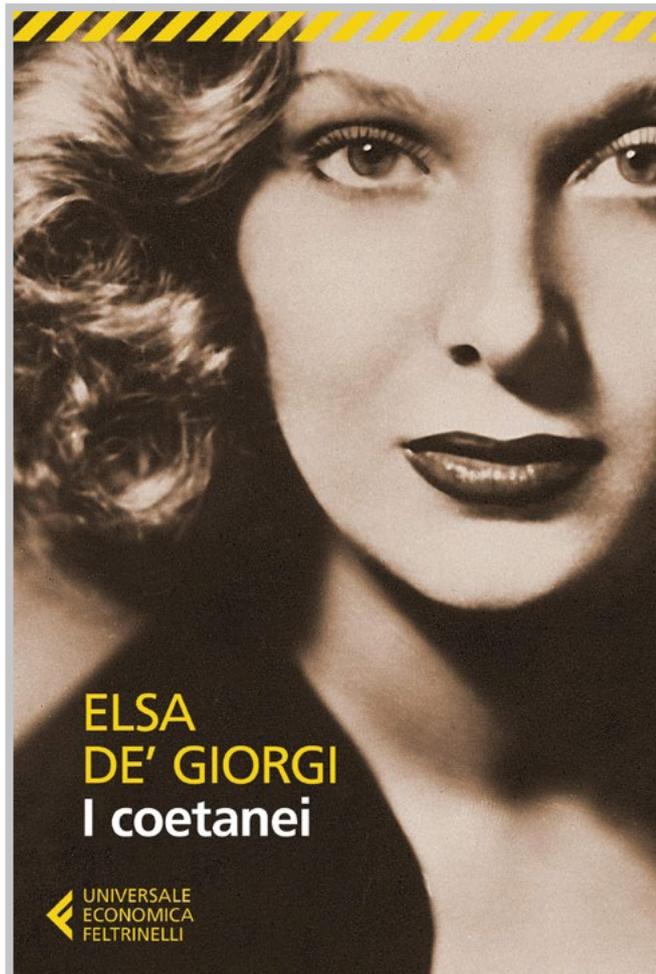
*I coetanei* viene incluso, infine, nella collana einaudiana Testimonianze e nel 1960 ottiene un riconoscimento attraverso l'assegnazione del Premio Viareggio Rèpaci. Ma la sua presenza all'interno di Testimonianze e l'elenco dei testi in catalogo risultano già particolarmente rilevanti ai fini di un'osservazione della prima veste editoriale dell'opera e dunque di una sua iniziale ricezione critica. La collana viene concepita nel 1945 per rispondere «all'esigenza di evidenziare in una sede specifica ricordi e scritti sul fascismo, sulla guerra, sulla lotta partigiana».<sup>9</sup> Della serie fanno parte *Quello che ci ha fatto Mussolini* di Paolo Treves, *Per la salvezza del nostro paese* di Palmiro Togliatti, *Ore decisive* di Sumner Welles, *Il mio granello di sabbia* di Luciano Bolis e *Guerriglia nei Castelli romani* di Pino Levi Cavaglione. La scrittura romanzata dei *Coetanei* stride con l'assetto formale di questi volumi, siano essi saggi o scritti autobiografici e diaristici, come nel caso, rispettivamente, degli ultimi due titoli, così come appare forzato il fatto che si cerchi di recuperare – in seno a una collana che è nata da una precisa urgenza testimoniale e che annovera, se si



esclude l'opera di de' Giorgi, soltanto testi pubblicati tra il 1945 e l'anno successivo – una linea di continuità tematica a distanza di quasi dieci anni. Eppure, sebbene si sia rischiato di sacrificarne in partenza lo slancio letterario, sono rintracciabili nei *Coetanei* diversi passaggi che potrebbero essere ricondotti all'ambito tematico della narrativa della Resistenza o del neorealismo.

La prima parte del volume, più marcatamente incentrata sul lavoro a Cinecittà della voce narrante, sulla rete di amicizie di intellettuali e artisti, nonché sulle reazioni a una deriva che si percepisce oramai prossima, si arresta con la notizia delle dimissioni di Mussolini appresa il 26 luglio 1943. I primi sette capitoli della seconda parte sono invece strutturati sulla base di un contrappunto tra gli episodi che si svolgono a Roma – dove l'io narrante, in volontaria reclusione nell'albergo Flora, segue la metamorfosi del corpo della città, divenuta sempre più spettrale e sinistra sotto l'offesa dell'occupazione – e le vicende ambientate in Toscana, nel bosco di Berignone, che vedono protagonista il partigiano Frusta, il nome usato da Sandrino, corrispettivo letterario del futuro marito di de' Giorgi, durante la lotta resistenziale. È proprio nel contatto con l'esperienza partigiana che l'io narrante si ritrae e concede spazio al racconto in terza persona della vita dei combattenti nelle colline toscane.<sup>10</sup> Al di là di precisi espedienti narratologici, nella seconda parte una dimensione collettiva emerge anche dalla rappresentazione dei luoghi e dei rapporti umani. «Ma sui treni, per le campagne, alle stazioni, sorsero i segni di quella solidarietà [...] che doveva consolarci, poi, per tutto il periodo dell'occupazione tedesca»,<sup>11</sup> si afferma al momento dell'arrivo dei tedeschi a Roma, oggettivando quel 'sentire comune' su cui si fonderà poi anche l'efficacia comunicativa delle scritture neorealiste e la riformulazione del rapporto, divenuto più immediato e condiviso, tra gli scrittori e il pubblico.<sup>12</sup>

Il rientro di Sandrino a Firenze e le tournée teatrali che vedono occupata la voce narrante nei mesi successivi alla Liberazione, invece, diventano l'osservatorio attraverso il quale procedere ad una esplorazione su base locale dell'Italia. Il capoluogo toscano, Napoli, la Sicilia, Milano, ancora Roma sfilano sotto gli occhi dei lettori recando con sé le tracce sia di eloquenti innesti dialettali, sintomi di una possibile tendenza alla riproduzione fedele dei fatti e di una riconoscibile 'spinta dal basso' – «Orde di scugnizzi si erano consacrati al nostro servizio soverchiandoci di consigli premurosi: "Signurì, ve vado a prendere nu bello calzone caldo caldo?". "No, vado io a' accattare aranci per vui"»,<sup>13</sup> si legge nei passi in cui la compagnia teatrale viene accolta a Napoli – sia di un comune senso di «sgo-



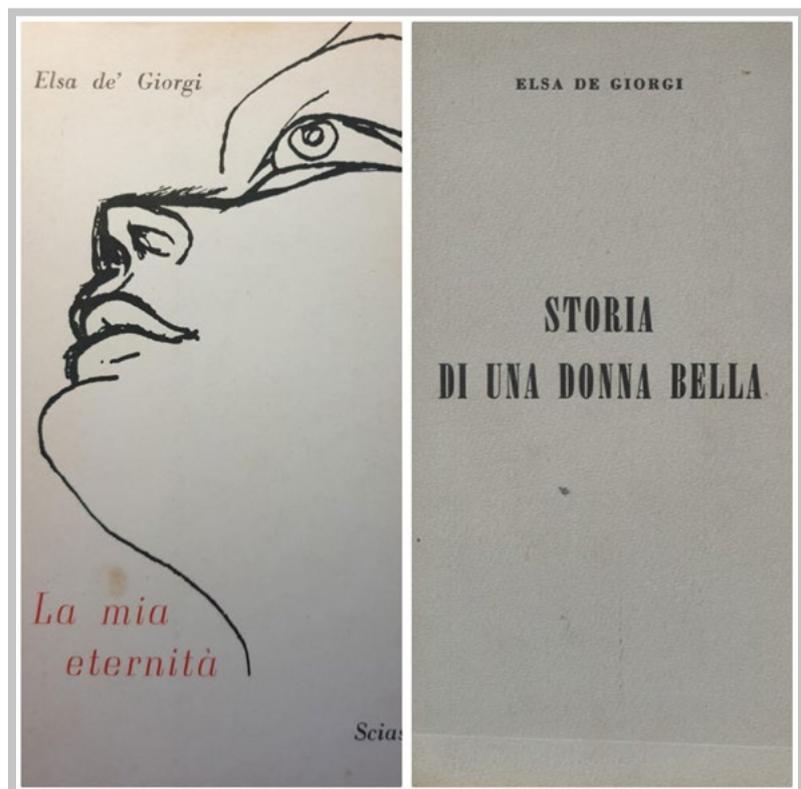


mento»,<sup>14</sup> di un quadro sociale caotico in cui si riflettono il trauma appena superato e le contraddizioni generate dalla presenza degli alleati nella penisola.

Sebbene pubblicato in un periodo più prossimo alla crisi del neorealismo che non alla sua diffusione,<sup>15</sup> *I coetanei* sembra tuttavia recuperarne, anche a una rapida verifica, alcuni dei temi, degli stilemi e persino delle scelte formali più frequenti, sia pure nella veste di un tardivo recupero e di un omaggio; si pensi pure a quanto dell'immaginario transmediale neorealista possa essere filtrato nelle pagine dei *Coetanei* nell'episodio in cui una donna prova a rincorrere il convoglio dove è rinchiuso il marito, Antonello Trombadori, in partenza per Regina Coeli, fino a quando «essa si accascia per terra, come schiantata, e un urlo raggiunge ancora il camion nel momento in cui svolta»,<sup>16</sup> offrendo una singolare variante della corsa estrema ed emblematica di Pina in *Roma città aperta*.

Sospeso a metà strada tra cronaca, autobiografia e scrittura finzionale, *I coetanei* sfugge a una definizione univoca di genere e, narrando di una lotta partigiana condotta da uomini ma abilmente forgiata dalla trama di una scrittrice, rende problematica anche l'applicazione di una prospettiva di genere: un'ipotesi di lettura portata avanti sulla base delle originali analisi di Marina Zancan e di Elena Porciani, che si sono soffermate sulla scrittura femminile in campo neorealista e sulla rappresentazione delle donne nella narrativa della Resistenza,<sup>17</sup> inclinano giustamente verso esperienze di partecipazione diretta alla lotta partigiana, come è avvenuto per Ida d'Este e per Renata Viganò. Ma è proprio questa ambiguità dei *Coetanei* che andrebbe riscoperta e scrutata, a maggior ragione se si considera che, perfino a voler prescindere da specifiche correnti letterarie, è comunque possibile supporre che nella tessitura della cronaca de' Giorgi abbia saputo elaborare un impianto narrativo ben strutturato, tale da raggiungere nel finale il momento culminante. «Ora non ho più storia da narrare», proclama l'autrice in una delle ultime pagine, «finora episodi e personaggi si raccontavano da sé, come in un vero e proprio romanzo». <sup>18</sup> Il clima che sbarra l'accesso alla possibilità del racconto è quello che si respira all'indomani delle elezioni del 1948; la delusione storica di un'intera generazione, quella dei 'coetanei', viene metaforizzata dal suicidio di Cesare Pavese che, in chiusura al libro, viene assunto come gesto di commiato simbolico e collettivo.<sup>19</sup>

*I coetanei* e *Ho visto partire il tuo treno* ben si prestano, dunque, a una riconsiderazione dell'attività letteraria di Elsa de' Giorgi auspicabilmente protesa almeno verso due direttive: la complessiva produzione letteraria dell'attrice-scrittrice e i nuovi approcci critici che tengono conto anche del lavoro attoriale, cioè di un costante polo di riferimento sotteso alla pagina scritta ma situato al di là dei suoi confini.





Per quanto riguarda il primo aspetto, si ipotizza che un'indagine dell'intero macrotesto dell'autrice possa contribuire a completare quantomeno il discorso sulla componente autobiografica delle opere di de' Giorgi, si pensi ai versi della *Mia eternità*, dove le figure di Sandrino e di Calvino vengono trasfigurate in chiave lirica, oppure al romanzo *Storia di una donna bella*, la cui protagonista, l'attrice Elena, si pone come doppio finzionale dell'autrice. Versi come quelli che si leggono alla fine della raccolta menzionata – «piegata in ginocchio / eternamente / per amore di nessuno; / o di qualcuno di cui confondevo viso / e nome, / odio e amore»<sup>20</sup> – danno la misura di come de' Giorgi abbia saputo plasmare con lucida icasticità una sovrapposizione mai del tutto risolta e riconquistata sotto forma di poesia; allo stesso modo in cui la malattia mentale della madre di Elena, o l'insofferenza nei confronti della «scomposizione tecnica» del cinema, del «frazionamento del racconto e del personaggio»<sup>21</sup> su cui ci si sofferma in *Storia di una donna bella* concorrono a porre un accento di matrice romanzesca su alcuni dei fattori che hanno segnato il percorso di crescita e di formazione dell'autrice.

Per ciò che concerne, invece, le recenti proposte critiche a partire dalle quali procedere a un ripensamento delle categorie interpretative e alla comprensione di oggetti di studio complessi, ibridi e proteiformi, non è più possibile prescindere dalle *'divagrafie'*, elaborate da Maria Rizzarelli in riferimento alle attrici che scrivono e pionieristicamente adatte a rilevare, insieme a prospettive proprie della teoria letteraria al crocevia della cultura visuale, come la nozione di doppio talento, anche la inevitabile componente performativa e metatestuale che soggiace alle opere scritte dalle attrici.<sup>22</sup> Nel caso di Elsa de' Giorgi, valga per tutti, in via esemplificativa, la scoperta che l'io narrante fa in *Ho visto partire il tuo treno* della propria voce, quella «vera», che «nasceva dai precordi»,<sup>23</sup> e che incide sulla tecnica di recitazione teatrale. Per poter conoscere la posizione di Elsa de' Giorgi su persone e fatti, per poterne recuperare lo spessore letterario anche alla luce di rinnovati strumenti critici, bisognerebbe fare proprio questo, restituirle la voce.

<sup>1</sup> M. CORTI, *I vuoti del tempo*, Milano, Bompiani, 2003, p. 138.

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, pp. 137-151. Per le informazioni relative al colloquio di Maria Corti con Elsa de' Giorgi e al processo di acquisizione delle lettere cfr. EAD., *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 90-94. Per un'analisi filologica cfr. M. McLAUGHLIN, 'Il carteggio Calvino-de' Giorgi: problemi di datazione', *Autografo*, XIV, 36, gennaio-giugno 1998, pp. 13-32. Quasi la metà delle lettere di Calvino a de' Giorgi è stata posta sotto sigillo per il carattere privato dei documenti; della parte consultabile dell'epistolario è stata comunque vietata la pubblicazione integrale. Sulla *querelle* e sull'azione legale intentata dalla vedova Calvino, Esther Judith Singer, a seguito della riproduzione, nell'agosto del 2004, di stralci del carteggio sul *Corriere della Sera* cfr. R. S. FIORI, 'Le lettere violate', *la Repubblica*, 7 agosto 2004; A. COLOMBO, R. CREMANTE, A. STELLA, '«Si possono leggere ma non pubblicare integralmente»', *la Provincia Pavese*, 11 agosto 2004; A. DI FRANCIA, 'Le lettere d'amore di Italo Calvino finiscono in tribunale', *Dirittodautore.it*, 13 settembre 2004 < <https://www.dirittodautore.it/news/at->



- [tualita/le-lettere-damore-di-italo-calvino-finiscono-in-tribunale/?cn-reloaded=1](#) [accessed 10 February 2020]; P. DI STEFANO, 'Quelle lettere (ancora segrete) di Italo Calvino a Elsa de' Giorgi', *Corriere della Sera*, 21 agosto 2017; V. MILLEFOGLIE, 'Amatissima Elsa', *la Repubblica*, 15 ottobre 2017.
- <sup>3</sup> M. CORTI, *I vuoti del tempo*, p. 138.
- <sup>4</sup> E. DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno* [1992], Milano, Feltrinelli, 2017, p. 117.
- <sup>5</sup> Per lo statuto autobiografico delle pagine dei *Coetanei* ci si basa sull'assunto teorico formulato da Philippe Lejeune: «Perché ci sia autobiografia [...], bisogna che ci sia identità fra l'autore, il narratore e il personaggio» (PH. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, il Mulino, 1986, p. 13).
- <sup>6</sup> E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito, C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006, pp. 268-269.
- <sup>7</sup> I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2001, pp. 226-227.
- <sup>8</sup> E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955*, p. 281.
- <sup>9</sup> AA.VV., *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Torino, Einaudi, 1983, p. 573.
- <sup>10</sup> Questo aspetto è già stato notato da Roberto Deidier, che nello scritto introduttivo ai *Coetanei* spiega: «Quella voce comincia a farsi sentire in prima persona, ma vi è più di un tratto in cui la memoria oggettiva un'epica non sua, ed è proprio allora che ci sentiamo confortati da una più tradizionale parvenza di estraneità, come se in quel momento il narratore – come in effetti è – restasse escluso dalla scena che si rappresenta, al punto che il racconto, così isolato, sembra indulgere alla terza persona (R. DEIDIER, 'Introduzione', in E. DE' GIORGI, *I coetanei*, [1955], Milano, Feltrinelli, 2019, p. 7).
- <sup>11</sup> E. DE' GIORGI, *I coetanei*, p. 145.
- <sup>12</sup> Nel fondamentale studio di Maria Corti sul neorealismo si legge: «La letteratura neorealista eredita dalle scritture documentarie l'aspirazione comunicativa, il senso vivissimo del destinatario; ed effettivamente gli autori neorealisti raggiunsero per la prima volta un pubblico di lettori nuovi» (M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978). A queste osservazioni fanno eco le precedenti parole di Calvino: «L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare» (I. CALVINO, *Prefazione 1964*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barengi, B. Falchetto, C. Milanini, Milano, Mondadori (I Meridiani), I, p. 1185).
- <sup>13</sup> E. DE' GIORGI, *I coetanei*, p. 231.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 266.
- <sup>15</sup> I limiti cronologici individuati da Maria Corti sono notoriamente il 1943, «in quanto nel 1943 ha inizio la Resistenza, così vitale e produttiva [...] agli effetti dello strutturarsi di una "scrittura" neorealista», e il 1950, dal momento che «nel 1948 prende avvio l'involuzione politica italiana con le conseguenti delusioni degli intellettuali e il declino della narrativa fiduciosamente impegnata» (M. CORTI, *Il viaggio testuale*, p. 27). Assunto in un'accezione più vasta, invece, nella cronologia 'a maglie larghe' tracciata dalla studiosa il neorealismo si estenderebbe dal 1941, data di pubblicazione di *Paesi tuoi*, fino al 1955, dove rientra anche una parte dei Gettoni, «nei quali si verifica spesso un rifluire o un decantarsi di quanto era nato alcuni anni prima» (ivi, p. 26).
- <sup>16</sup> Ivi, p. 176. Non è possibile affrontare in questa sede la questione del rapporto tra *I coetanei* e il neorealismo. Oltre ai noti studi di Italo Calvino e di Maria Corti, però, per una panoramica relativa alle coordinate generali della stagione neorealista si rinvia a C. BO, *Inchiesta sul neorealismo* [1951], Milano, Medusa, 2015; G. C. FERRETTI, *La letteratura del rifiuto e altri scritti* [1968], Milano, Mursia, 1981, pp. 141-176; G. C. FERRETTI (a cura di), *Introduzione al neorealismo*, Roma, Editori Riuniti, 1974; A. ASOR ROSA., 'Il neorealismo o il trionfo del narrativo', in G. TINAZZI, M. ZANCAN (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo* [1983], Venezia, Marsilio, 1990, pp. 79-102; B. FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992. Per un primo focus sulla crisi del neorealismo e sul dibattito sviluppatosi intorno al *Metello* di Pratolini, cfr. C. MUSCETTA, *Realismo neorealismo controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 107-160.
- <sup>17</sup> Cfr. M. ZANCAN, 'L'esperienza, la memoria, la scrittura delle donne', in A. BIANCHI, F. LOLLI (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 223-237; E. PORCIANI, *Le donne nella narrativa della Resistenza. Rappresentazioni del femminile e stereotipi di genere*, Catania, Villaggio Maori, 2016.
- <sup>18</sup> E. DE' GIORGI, *I coetanei*, p. 280.
- <sup>19</sup> Cfr. ivi, pp. 281-282.
- <sup>20</sup> E. DE' GIORGI, *La mia eternità*, premessa di P.P. Pasolini, disegni di R. Guttuso, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1962, p. 50.
- <sup>21</sup> E. DE' GIORGI, *Storia di una donna bella*, Roma, Edizioni Samonà e Savelli, 1970, pp. 32-33.
- <sup>22</sup> Cfr. M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, <http://www.arabeschi.it/13-/> [accessed 10 February 2020]. Le divagrafie sono state anche al centro dell'ultimo Forum FAScInA (Sassari, 17-19 ottobre 2019). Gli atti delle giornate di studio sono



adesso consultabili in L. CARDONE, A. MASECCHIA, R. RIZZARELLI (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, *Arabeschi*, 14, luglio-dicembre 2019, <http://www.arabeschi.it/collection/divagrafie-ovvero-della-trice-che-scrive/#divagrafie-ovvero-dellatrice-che-scrive> [accessed 10 February 2020].

<sup>23</sup>E. DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno*, pp. 162, 164.



## NOVELLA PRIMO

*In tutto c'è stata bellezza. Il giallo e la luce nelle memorie fototestuali di Manuel Vilas*

In his latest book *In tutto c'è stata bellezza* (2019), Manuel Vilas creates an autobiography closely linked to his parents' experience, thus proposing a walk down memory lane that unfolds, in a non-linear way, along the thread of personal memories and the history of Spain in the last decades. This contribution focuses, in particular, on the specific photo-textual method adopted by the writer, distinguishing between photographs inserted in the text and others only described with an ekphrastic procedure. The black and white feature of the photos dialogues in an original way with the prevailing yellow chromatic isotopy present in the text, characterized by dysphoric and sometimes funereal inflections in opposition to the semantic field of light that is full of vitality.

Arriva per tutti il momento in cui «ogni uomo finisce per affrontare l'inconsistenza del suo passaggio nel mondo».<sup>1</sup> Diverse semmai sono le reazioni una volta raggiunto questo livello di consapevolezza, pur nell'immutabilità del desiderio di lasciare una traccia di sé, una testimonianza della propria esistenza.

Lo scrittore spagnolo Manuel Vilas (1962), nel suo libro *Ordesa* (2018), tradotto in italiano da Bruno Arpaia col suggestivo titolo *In tutto c'è stata bellezza*, s'immerge entro un filone tendenzialmente di successo qual è quello del romanzo familiare in cui si intrecciano autobiografia e biografie, e lo fa optando per una modalità fototestuale che permette di agganciare alla catena significativa dei ricordi alcune foto, tutte in bianco e nero, quali pregnanti inserzioni non-finzionali. Il *medium* verbale tende a prevalere su quello visuale<sup>2</sup> dal momento che, tra le oltre 400 pagine del libro, suddiviso in 157 paragrafi seguiti da un epilogo poetico, sono incastonate soltanto sette fotografie oltre alla riproduzione di un unico dipinto. Eppure quelle immagini, così ben integrate, anche a livello di *layout*, nel fluviale e-digressivo andamento del discorso, svolgono un ruolo affatto secondario, perché oltre a dialogare con la parola scritta, vivono in stretta correlazione con i ben più numerosi riferimenti efrastici ad altre fotografie, soltanto descritte o mai scattate, immaginate o ritrovate, presenti nel libro. La mancanza di immagini è strettamente correlata all'assenza o comunque all'attenuarsi della memoria, sia in riferimento al contesto familiare<sup>3</sup> che, in un'ottica più ampia, ai tanti morti anonimi che «non sono stati motivo di fotografie ricordate. Sono nessuno, sono vento, e il vento non si mette in ridicolo» (p. 234).



Persino le riflessioni dell'autore a proposito del suo poco gratificante periodo di docenza, sono riconducibili alla stessa isotopia memoriale. Infatti, insieme alle più generiche considerazioni sull'alienazione lavorativa e le numerose problematiche del sistema educativo scolastico spagnolo, Vilas si sofferma a lungo sul fisiologico avvicinarsi delle generazioni degli alunni e della classe docente,<sup>4</sup> riflettendo su come la scuola, che dovrebbe essere uno dei principali luoghi di elaborazione e canonizzazione delle memorie collettive, tenda invece a non tramandare l'impegno di quanti ne hanno animato i suoi fatiscanti edifici: «Le scuole non conservano il ricordo di quei corpi. [...] Non c'erano fotografie dei professori in pensione nei corridoi delle scuole. Non c'era memoria, perché non c'era nulla da ricordare» (p. 117).

Il nesso scrittura-visualità, centrale in questo romanzo di *post-memories*,<sup>5</sup> si arricchisce inoltre di una sottile tramatura musicale, evidente soprattutto nelle scelte onomastiche, dato che il narratore assegna a ciascun membro della sua famiglia il nome di un illustre esponente della storia della musica: Bach (il padre), Wagner (la madre), Vivaldi e Brahms (i figli), Monteverdi e Rachmaninov (gli zii), Maria Callas (una zia), Cecilia (la nonna, dal nome della Santa patrona della musica), Verdi (un amico). Ma, in fondo, sembra volerci dire Vilas, ciascuno di noi, anche senza entrare a far parte di un consolidato canone artistico, dovrebbe riuscire a essere un bravo compositore della propria vita, e il gioco nominale cui l'autore sottopone i suoi personaggi rappresenta in qualche modo la volontà di proiettare le persone da lui più amate oltre l'anonimato che è sinonimo di oblio.<sup>6</sup> Le maggiori difficoltà di nomina riguardano i genitori dell'autore, di fatto ben poco competenti in materia di musica classica: nel caso del padre si assiste al passaggio dall'originario soprannome Gregoriano a quello di Bach; per la madre – nella vita reale appassionata delle canzoni *pop* di Julio Iglesias – l'autore attua una brusca transizione dal *nickname* mitologico di Euterpe (etimologicamente 'colei che rallegra'), musa della musica e della poesia lirica, al più grave Wagner, quasi a sancirne il ruolo drammatico interpretato nello snodarsi dell'intreccio.

Le evocazioni sonore, insieme ad alcune sequenze visionarie, tendono a marcare il carattere finzionale dell'enunciazione, mentre le foto divengono garanzia di autenticità del reale e duplice testimonianza, individuale e collettiva, del tempo che fu, mostrando foto dei genitori antecedenti alla nascita dell'autore («foto del padre prima di essere padre; è la foto di un uomo che non ha figli né moglie né radicamento», p. 86), e restituendoci anche uno spaccato della società spagnola, prima degli anni Cinquanta nella fotografia col padre che guida una Seat 600 (cfr. p. 15), quindi degli anni Sessanta (nell'immagine che raffigura i genitori mentre ballano un lento, cfr. p. 126), poi a metà degli anni Settanta quando il piccolo Manuel, autodefinitosi «bambino diabolico» (p. 369), è immortalato davanti a un cinema di Barbastro, cittadina della pianura aragonese che rappresenta un fondamentale 'paesaggio dell'anima' per l'io narrante insieme a Ordesa, meta di brevi gite fuoriporta coi genitori.



Le fotografie riportate nel libro appaiono dilettantesche, e propongono tutti ritratti con limitatissime aperture spaziali, ad esempio con la raffigurazione dell'interno di un bar in cui il giovane padre trascorre momenti di spensieratezza, o con l'illustrazione di uno spazio esterno innevato che vede il protagonista bambino, insieme ad altri compagni, impegnato in una lezione di sci a metà degli anni Settanta, in un'atmosfera di levità e «allegria universale» (p. 124). L'allegria è del resto una cifra comune ad entrambe le foto perché «ogni essere umano che comincia a vivere è allegro», e costituisce pertanto un autentico «momento di delizia visiva» (p. 86) da parte di Vilas la contemplazione della foto del padre enigmaticamente assorto nei suoi pensieri in un luogo affollato («Regna nel bar. È il bar della vita, è al centro», p. 89), non ancora consapevole o comunque dimentico della precarietà del destino suo e degli altri avventori presenti nel locale. Invece lo sguardo di chi *a posteriori* può solo contemplare l'immagine da un punto di vista esterno è tormentato, essendogli preclusa la possibilità di una partecipazione attiva alla scena rappresentata:



Tutti coloro che stanno in questa foto se ne sono già andati, sono stati – uno per uno – protagonisti di un'agonia in ospedale o di una morte improvvisa e di un funerale, tutti sono stati pianti, chi più, chi meno. Ma tutti loro hanno conosciuto mio padre prima che fosse mio padre; hanno potuto parlargli con tranquillità, hanno potuto conoscere un mistero che a me sarà nascosto per sempre; loro conoscono il mistero, tutti quelli che sono sepolti in questa fotografia. [...] Io ho potuto conoscere mio padre quando era già mio padre. Se l'avessi conosciuto prima che lo fosse, avrei conosciuto la mancanza di necessità di me stesso; avrei conosciuto un mondo senza di me (pp. 86-87).

E a uno stadio ancor più iniziale della vita si pone l'immagine dei bambini sulla neve, occasione di una riflessione sociologica dell'autore a partire dal confronto tra l'umile giubbotto impermeabile di colore giallo del protagonista e i nuovi modelli di giacche a vento indossati dai più abbienti. L'allegria scaturisce comunque, oltre che dal ricordo individuale di una bella esperienza sportiva, dalla sensazione comune di vivere, nell'ultimo quarto del XX secolo, una condizione condivisa e generalizzata di miglioramento e progresso, metaforizzata dallo splendore dei raggi solari («Il giorno della vigilia di Natale il sole brilla sopra Cerler», p. 125).

Le fotografie amatoriali e provenienti da collezioni private, la cui autorialità rimane sconosciuta al lettore, non sono mai accompagnate da didascalie, ma vengono spesso introdotte dai due punti e impaginate nel corpo del testo secondo una peculiare strate-

gia retorica che prevede una piena circolarità tra parole e immagini dal momento che queste ultime sembrano voler integrare e avvalorare il discorso verbale, ma sono anche in alcuni casi commentate, spiegate e talvolta riprese a distanza.<sup>7</sup> Si assiste dunque a una narrativizzazione delle illustrazioni inglobate nel tessuto testuale in cui quanto è illustrato viene, in qualche modo, ‘dilatato’ dall’immaginazione dell’autore, *Spectator* e non *Operator* delle foto, che prova a integrare con il suo discorso fabulativo ciò che l’immagine non riesce a spiegare; le foto consentono inoltre una sovrapposizione di tempi, l’irruzione del ‘prima’ nell’ora, riguardando un periodo antecedente la nascita dell’autore o della sua prima infanzia.<sup>8</sup>



Fondamentale è l’aspetto perturbante, e insieme epifanico, delle fotografie di famiglia, rilette secondo la pregnante isotopia della luce presente del romanzo, perché

la fotografia rappresenta ciò che abbiamo visto alla luce del sole; ciò che è stato sotto il sole e così come la luce ha modellato la vita degli uomini e delle donne; [...] siamo stati capaci di mettere la luce dentro un foglio di carta; i miei genitori sono stati illuminati dalla luce del sole e quella luce si conserva ancora in quei fogli incartapecoriti, in quei ritratti consunti. La luce, che è stata condannata a discendere dal sole e ha finito per combattere contro i corpi umani, qui nella vita. Le foto dei miei genitori, ostinatamente, affermano che una volta sono stati vivi (pp. 156-157).

Aspre e laceranti sono invece le pagine dedicate alle malattie e alla morte di entrambi i genitori culminanti nella scelta della cremazione del padre su cui circolarmente si apre e si chiude la narrazione, dalla prosa dell’incipit all’inatteso e pregnante ‘canzoniere’ poetico conclusivo. Ci si trova dunque di fronte a un libro poderoso e contraddittorio, dall’andamento paratattico e anaforico, tanto più efficace, quanto più predilige un tono disincantato e spesso crudamente straniante.

Il senso di dissoluzione del corpo e di perdita definitiva segnato dal processo di incinerazione sembra suggerire al narratore un tremendo senso di colpa, un malcelato pentimento per una scelta irreversibile, ed è come se da questo punto di rottura scattasse il processo di ricostituzione *post mortem* delle relazioni perdute:

Siccome ho ordinato di bruciare il corpo di mio padre, non ho un posto dove andare per stare con lui, così me ne sono creato uno: questo schermo di computer. Bruciare i morti è un errore. Anche non bruciarli è un errore. Lo schermo del computer è il posto dove sta il cadavere adesso. [...] Le cose non resistono come facevano anticamente, quando un frigorifero o un televisore o un ferro da stiro o un forno duravano



trent'anni, [...] c'è gente a questo mondo che ha passato più tempo accanto a un televisore o a un frigorifero che accanto a un essere umano. In tutto c'è stata bellezza» (p. 113).

Sin dalle prime pagine, la decisione di scrivere questa particolare autobiografia fototestuale è motivata da una crisi interiore esplosa quando «tutto è diventato giallo. Che le cose e gli esseri umani diventino gialli significa che hanno raggiunto l'inconsistenza, o il rancore. Il dolore è giallo, questo voglio dire» (p. 9). Insieme ai non-colori delle foto (ma nell'etimo di 'fotografia' è presente *fòs*, la luce), l'*amarillo*, parola particolarmente sonora nella lingua spagnola, si afferma, sin dalla copertina, quale colore dominante del romanzo, assumendo un valore inquietante, generalmente connotato da inflessioni disforiche, quasi fosse una variazione posticcia e antonimica del campo semantico della luce, come risulta dai successivi prelievi testuali. Ecco allora, ad esempio, che in una delle tante intersezioni delle storie familiari narrate dallo scrittore con la storia della Spagna contemporanea, la famiglia reale, più volte richiamata nel libro, «rappresenta la famiglia scelta perché su di lei ricada lo sfarzo giallo della memoria, quella memoria di cui sono prive migliaia e migliaia di famiglie spagnole» (p. 45); i rantoli del padre agonizzante vengono paragonati a un «nido di milioni di uccelli gialli, che infrangevano le pareti dell'aria» (p. 154) e una similitudine ornitologica di segno simile è ripresa anche a proposito dello stesso autore. Si sancisce così la progressiva identificazione, nel corso del racconto, tra padre e figlio: «Il mio cuore sembra un albero nero pieno di uccelli gialli che strillano e mi trapanano la carne come in un martirio» (p. 268). Similmente gialle sono, nel ricordo dell'autore, anche le scartoffie burocratiche compilate dal padre per ragioni di lavoro, mentre è la sua stessa vita a colorarsi di questa tinta (cfr. p. 318). Sembrerebbe quasi che questo colore alluda a un tipo di illuminazione artificiale tendente a precisarsi con l'approssimarsi all'età adulta («Con il tempo, però, tutto diventa giallo», p. 281), mentre la luce naturale caratterizza le prime fasi del percorso di vita, contraddistinte da autenticità e candore, unitamente a tutto ciò che può essere rischiarato dalla memoria, anche grazie al supporto delle immagini fotografiche. Entro questa singolare e sorprendente dialettica di giallo e luce si realizza quindi una sorta di contrappunto armonico tra i due ambiti di significazione continuamente intersecantesi nel romanzo, quello legato a una vagheggiata 'età dell'innocenza' e l'altro contrassegnato dalla presenza incombente del dolore, della malattia, del *tempus edax*, dell'ineludibile tendere verso l'approdo ultimo della morte.

È indubbio che, a livello manifesto, il discorso affabulatorio di Vilas sia orientato verso la dimensione della paternità che coinvolge l'autore sia nel ruolo di figlio (orfano per tutto il tempo narrativo della sua *autofiction*) che in quello di padre secondo un preciso processo speculare, chiaramente delineato sin dalle prime pagine del libro:

Mi guardavo allo specchio e vedevo non il mio invecchiamento, ma l'invecchiamento di un'altra persona che era già stata in questo mondo. Vedevo l'invecchiamento di mio padre. Potevo così ricordarlo perfettamente, dovevo soltanto guardarmi allo specchio e compariva lui, come in una liturgia sconosciuta, come in una cerimonia sciamanica, come in un ordine teologico invertito. Non c'era alcuna gioia né alcuna felicità nel reincontro con mio padre nello specchio, ma un altro giro di vite nel dolore, un ulteriore grado nella discesa, nell'ipotermia di due cadaveri che parlano (p. 8).

È al padre-Bach che l'autore dedica ampia parte delle sue riflessioni e illustrazioni, se pensiamo che delle sette foto pubblicate ben quattro sono quelle che lo raffigurano, laddove la madre è presente in una sola foto che la ritrae di spalle; è in lui che l'autore si

specchia, ritrovando se stesso anche, e soprattutto, nei reciproci sbagli, nelle cadute, nelle fragilità del corpo e dello spirito espresse, per Bach, dall'iniziale povertà e poi dalla lunga malattia, mentre la vita dell'autore appare tragicamente segnata da un abuso sessuale infantile e dall'alcolismo.

Nell'immagine in cui il padre, visibile solo in parte, tiene per mano lo scrittore da piccolo, viene ben allegorizzato il senso del passaggio e della temporaneità insito nella vita di ciascuno, emblematizzato proprio dalla «soppressione visiva di mezzo corpo» (p. 244) della sagoma paterna.

Eppure, pur da una prospettiva più defilata, la figura materna svolge, nell'economia del libro, un ruolo cruciale: intanto perché è dal momento della sua morte che l'autore decide di comporre uno scritto autobiografico, ma anche perché la madre è definita una «narratrice caotica» (p. 21), come caotico (sia pur coerente e dalla logica stringente) potrebbe apparire il divagante procedere per continue anacronie dello stesso Manuel Vilas.



Se dunque al padre è riservato lo spazio dell'immagine dall'iniziale metafora dello specchio alla stessa pubblicazione delle fotografie che lo ritraggono da giovane, la madre detiene il primato dell'affabulazione, della tessitura di storie, anche quelle sulle sue malattie, arrivando persino con la sua voce a intrecciare le fila delle vite altrui, come quando, a causa di una telefonata, accelera inconsapevolmente la fine del matrimonio del protagonista. Ma soprattutto Vilas, nel suo libro così profondamente segnato dall'isotopia funerea, non può non vedere la madre-Wagner come principio vitale, associandola all'amore e alla vera luce, in cui lo stesso biondo dei suoi capelli e soprattutto la sua equiparazione al sole («Mia madre non sopportava il tedio della vita. Perciò andava in piscina o nei fiumi, [...] perciò prendeva il sole, perciò fumava. *Il sole e lei, quasi la stessa cosa*», p. 152, corsivi nostri) si contrappongono alla polimorfia fittizia del giallo che colora ampia parte del romanzo, come risulta marcatamente in due episodi-matrice legati alle origini della vita e descritti in modo semanticamente affine. Ci riferiamo innanzitutto all'intensa sequenza in cui la madre, in attesa di un altro figlio, guida la mano dell'autore bambino «verso il suo ventre, e io rimango sorpreso, e poi vedo una luce che entra dalla veranda della cucina. Una luce che viene dalle stelle. Guardo dalla finestra e vedo una lontananza piena di dolcezza» (p. 64) in una sorta di moderna e laica Annunciazione. E poi, in pagine successive nell'intreccio a questa scena, troviamo l'"invenzione" narrativa del concepimento dell'autore stesso alla «luce della luna» (p. 377) che costituisce un delicato inno all'amore, alla giovinezza, al mistero della vita grazie a cui si è sottratti all'oscurità.

L'isotopia luminosa presente nel romanzo, mai peraltro disgiunta da quella luttuosa, rimarca come ci si possa sottrarre all'oblio della morte grazie alla luce della memoria, che può talvolta persino assicurare una forma di immortalità in presenza di importanti trac-



ce materiche come la scrittura e le fotografie. Il procedere erratico della scrittura nello scavo delle tante storie familiari presentate nel libro assume quindi un valore prevalentemente costruttivo, conducendo Vilas alla scoperta catartica che «in tutto» – anche negli oggetti dismessi e consunti, nei semplici atti quotidiani ormai trascorsi, nelle relazioni più tempestose – «c'è stata bellezza».

---

<sup>1</sup> M. VILAS, *In tutto c'è stata bellezza*, trad. it. di B. Arpaia, Milano, Guanda, 2019, p. 77. Le altre citazioni tratte da quest'edizione del libro saranno indicate nel corpo del testo e nelle note con la numerazione delle pagine posta tra parentesi.

<sup>2</sup> Per lo studio dei fototesti cfr. almeno S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, pp. 97-125; R. COGLITORE, 'I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità', *Between*, IV, 7, 2014 <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1170>> [accessed 20.03.2020]; M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016.

<sup>3</sup> Il motivo delle fotografie *in absentia* connota, ad esempio, i discorsi sui nonni di cui, per il protagonista, è ancora più difficile ricostruire le rispettive storie, non avendoli conosciuti direttamente: «Se ne andarono dal mondo prima che io venissi al mondo, e se ne andarono senza lasciare una fotografia. Non lasciarono un triste ricordo» (p. 26); altre volte prevale il rammarico per le foto rimaste solo allo stato potenziale, come si verifica nel seguente passaggio riferito alla figura materna: «Avrei dovuto fare decine di foto di quella stanza. [...] Mi mancano le foto, quello sì. Le tue passioni, mamma, la tua ossessione per la vita, le hai passate a me» (p. 282).

<sup>4</sup> Infatti per Manuel Vilas le scuole «sono i luoghi in cui si crea la realtà, il senso della collettività, il senso della Storia, la celebrazione del mito che siamo una civiltà. Tutti quei ragazzi e quelle ragazze a cui ho fatto lezione, cosa sarà stato di loro? Forse alcuni se ne sono andati per sempre. E anche quei colleghi con cui ho lavorato andranno morendo. I loro visi svaniscono nella mia memoria. Vanno tutti nelle tenebre» (p. 117).

<sup>5</sup> Secondo Marianne Hirsch, «postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right» (M. HIRSCH, 'The generation of Postmemory', *Poetics Today*, XXIX, 1 (2008) <[https://warwick.ac.uk/fac/cross\\_fac/ehrc/events/memory/poetics\\_today-2008-hirsch-103-28.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/cross_fac/ehrc/events/memory/poetics_today-2008-hirsch-103-28.pdf)> [accessed 04.04.2020]). Il libro *In tutto c'è stata bellezza* rientra in questa tipologia di scritti, considerando il peso assunto nell'economia della storia dalle vicende familiari, spesso traumatiche e costantemente iscritte entro la cornice della storia spagnola. Cfr. anche EAD., *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

<sup>6</sup> Nel suo fototesto Vilas cerca di vivificare la cerchia dei suoi affetti familiari perduti non solo attraverso le parole e le immagini, ma anche con la musica: «Mi regalarono un giradischi per il mio dodicesimo compleanno; [...] lì intuì che la musica mi avrebbe curato, sentii il potere curativo della musica; per questo ho chiamato i miei figli Vivaldi e Brahms. Che tutti i nomi si trasformino in musica. [...] Forse mio padre dovrebbe chiamarsi Gregoriano e mia madre Euterpe. Dovrei trovare il nome di un compositore celebre per ogni persona che ho amato, e riempire così di musica la storia della mia vita» (p. 191).

<sup>7</sup> È quanto avviene, ad esempio, nella foto inserita a p. 195, commentata sia nella stessa pagina che, più avanti, a p. 210: si tratta di un'immagine in cui è raffigurata la nonna dell'autore con uno dei suoi figli, an-



cora bambino, che tiene una torta tra le mani. Nella prima *ékphrasis* Vilas si sofferma sull'angoscia della donna che ha recentemente perso il marito e il primogenito, mentre – nel secondo richiamo alla foto – si trasferisce coll'immaginazione dal piano visivo a quello gustativo: «Si vede poco la torta nella foto, solo un angolo. [...] Che sapore aveva una torta allora?» (p. 210).

<sup>8</sup> Cfr. la nota distinzione tra *Operatore Spectator* compiuta da R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad.it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, pp. 11-12. Barthes considera «la Storia [...] quel tempo in cui non eravamo nati» (ivi, p. 66), sottolineando come «la vita di qualcuno la cui esistenza ha preceduto di poco la nostra tiene racchiusa nella sua particolarità la tensione stessa della Storia, la sua partecipazione. [...] Il tempo in cui mia madre ha vissuto *prima di me*: ecco che cos'è, per me, la Storia» (ivi, pp. 66-67).



MARCO SCIOTTO

## *Custodire il fuoco sotto la cenere. Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti del Teatro Valdoca*

In an era when thoughts about the enigmatic heritage of theatrical performance rule and when question about the possibility that its tracks can become an effective memory is being debated, a publication like Teatro Valdoca's *Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti* (Quodlibet, 2019) represents a very particular case. Its two volumes don't try, in fact, to account for a show (*Giuramenti*, 2017) and for what it has been, but they attempt to intercept the powers, the energy flows and the tension nuclei that have been the initial push and the constant propulsion of it. Fielding words and images in a way capable of blowing up the book-form because of the break-in of a so powerful and non-domesticated material, *Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti* doesn't try to reconvert ashes into the fire from which they come, but catapults us in the burning that generated that fire and that can still produce infinite pyres.

*Tradizione è custodire il fuoco, non adorare le ceneri*

Gustav Mahler

### *1. Ciò che innesca il rogo e ciò che resta del fuoco*

Il fuoco e le ceneri: si potrebbe condensare in queste due immagini essenziali così strettamente correlate e al tempo stesso così sideralmente distanti, inconciliabili, la questione che la performance teatrale pone rispetto al proprio lascito, alla propria possibilità di convertirsi o meno in traccia significativa, espressiva.

Quando Jacques Derrida scrive che «la rappresentazione teatrale è finita, non lascia dietro di sé, dietro alla sua attualità, alcuna traccia, nessun oggetto da portare via» e che «non è né un libro né un'opera ma un'energia e in questo senso è la sola arte della vita»,<sup>1</sup> descrive un'arte, quella scenica, che come nessun'altra è accostabile all'idea del fuoco, che come il fuoco brucia e si consuma nell'atto vivo e presente, senza possibilità di replica, di reale memoria. D'altronde è della visione artaudiana di teatro che sta scrivendo, di quell'Antonin Artaud che, in un passaggio ormai divenuto celebre, scrive dell'arte scenica come di un'arte capace di farci sentire «come condannati al rogo che facciano segni attraverso le fiamme»,<sup>2</sup> permettendo a Derrida di descriverla come «l'arte della differenza e del dispendio senza economia, senza riserva, senza riscatto, senza storia».<sup>3</sup> Di un tale fuoco, insomma, sembrerebbe impossibile che si diano dei resti capaci di fornirne testimonianza efficace e potente quanto le fiamme che l'hanno costituito.

La cenere, è sempre Derrida a dircelo – in un'altra opera che reca l'enigmatico titolo *Feu la cendre*, tradotto in italiano come *Ciò che resta del fuoco* –,<sup>4</sup> è un resto che non conserva traccia, ma che si fa emblema della traccia stessa come cancellazione progressiva del percorso. Il percorso s'accorcia e si cancella nella traccia che pare dire solo di se stessa; il fuoco brucia e si consuma e la cenere sta lì a rammentarcene il passaggio, senza poterci dire davvero nulla sul fuoco stesso; la performance si esaurisce e le sue spoglie di ogni tipo permangono a testimoniare solo quell'esaurirsi e quel disperdersi sotto gli occhi dello spettatore.



Eppure, come scrive Bruno Moroncini, «se l'elogio della cenere è un elogio funebre (ed ogni elogio lo è) [...] è perché il canto che l'intona è la commemorazione della morte interminabile del fuoco»<sup>5</sup> e, dunque, alla cenere appartiene la facoltà capitale di ricordare non tanto quello specifico fuoco, ma 'il' fuoco e il suo consumarsi, di segnalare che un rogo c'è stato e che esso, in qualche modo, può tornare ad ardere.

In un simile contesto, porsi seriamente la questione della memoria e della testimonianza della performance teatrale non può che equivalere a fare i conti con la natura radicalmente ambigua, paradossale e inafferrabile del frammento, del documento, dei resti, della cenere appunto. C'è anche un'altra strada possibile, che differisce in modo apparentemente minimo ma in realtà sostanziale; piuttosto che alla domanda su ciò che resta dell'opera dopo l'opera, indirizzare il proprio ascolto a un interrogativo forse ancora più problematico: dove e come rintracciare i flussi, le forze, le energie e le potenze che hanno dato vita a quell'opera, che ne hanno alimentato l'avvento e il compimento? Potrebbe sembrare più o meno la medesima questione, ma si tratta invece di spostare lo sguardo dalla cenere al tizzone; dal riattivare ciò che non è più all'afferrare e canalizzare ciò che ha dato il via alla vampa e che si trova disperso chissà dove; dall'eredità inerte dell'opera creata al sopravvanzo di potenza dei processi creativi.

Un progetto editoriale come *Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti* (Quodlibet, 2019) del Teatro Valdoca mette in campo in modo realmente potente questo nucleo di questioni e motivi, tanto sfuggenti quanto di rilevanza capitale nel dibattito teatrale contemporaneo. Una pubblicazione alla cui natura – decisamente più complessa di quello che potrebbe apparire a un primo sguardo e capace di incarnare altrettanto complesse questioni sulla creazione teatrale e sulle sue conseguenze – ci si può accostare efficacemente, più che in positivo, a partire dalla definizione di ciò che 'non' è. Di fatto, a ben guardare, non si tratta specificamente di un libro di pratica teatrale; né di un manuale di teoria del teatro o funzionale a una qualsivoglia tecnica scenica; non è neppure un volume che ripercorre la storia, la realizzazione e l'esito di uno spettacolo. Piuttosto, si tratta di un'opera che raccoglie la sfida di custodire, come si usa dire, il fuoco sotto la cenere, di mantenerlo e mostrarne i carboni ancora ardenti e capaci di emanare luce, che non mette in mostra le ceneri ma che tenta di catapultarci nel vivo delle fiamme e nel fermentare della combustione.

Non si tratta, insomma, di testimoniare, di commemorare le fiamme già spente, ma di far sì che non si estingua ciò che ha generato l'opera teatrale. Nello specifico, le forze e le spinte che hanno dato origine nel 2017 a *Giuramenti*, confluito l'anno dopo, insieme a *Non ancora, eppure già* e a *Discorso ai vivi e ai morti*, nel trittico *Il seme della tempesta. Trilogia dei Giuramenti*.

[Guarda il Trailer](#)

Più che la natura dello spettacolo, dell'evento teatrale, infatti, quello che qui diventa rilevante è la natura di ciò che a esso ha portato e che ne fa un luogo di osservazione particolarmente efficace per un simile progetto. Nato in seguito a ben due anni di incontri e seminari, che hanno condotto a una selezione di dodici attori, *Giuramenti* prende forma grazie a una residenza di tre mesi in un luogo che è, da quasi vent'anni, tra i più affascinanti del teatro italiano: quell'Arboreto di Mondaino, nella provincia di Rimini, a più di trecento metri di altitudine, costituito dal Teatro Dimora e da un grande bosco che lo circonda. Tre mesi nei quali il gruppo di attori si è pian piano costituito in una vera e propria comunità guidata da Cesare Ronconi e da tre figure fondamentali che si sono prese cari-



co ciascuna di un aspetto nodale del lavoro: Lorella Barlaam dell'impianto teorico, Lucia Palladino del lavoro corporeo e Mariangela Gualtieri della creazione della drammaturgia poetica.

Combustibili, questi tre ambiti così interrelati, che hanno avuto luogo e tempo per rigenerarsi, modificarsi e attraversare metamorfosi capaci di stratificare e ripensare le premesse speculative lungo il cammino, di intrecciare la formazione fisica attoriale a una continua sfida del corpo attraverso il bosco e, infine, di far sorgere nella notte, grazie al germogliare del lavoro portato avanti durante il giorno, quei versi poetici che avrebbero fatto da linfa per il coro sulla scena di *Giuramenti*. Opera nella quale, precisa Mariangela Gualtieri, «nessun giuramento viene pronunciato. Sarà l'intero spettacolo ad essere giuramento: al teatro in primo luogo. E poi alla vita, semplicemente».<sup>6</sup>

Ed è forse proprio per questo suo incarnare una volta per tutte il fondersi di teatro e vita per la Valdoca, che assume un senso davvero rilevante l'idea di intercettare in *Giuramenti* i suoi 'dinamogrammi', come direbbe Warburg, ossia quei nuclei di energia che si sono fatti pratica, riflessione e spinta costante, e di convogliarli in una pubblicazione. E se il rischio è quello di razionalizzarli, organizzarli, addomesticarli e congelarli, di fatto disinnescandoli, la sfida sarà riuscire a incanalarli in una forma capace di mantenerli nella loro pulsazione e dinamicità.

Così, sotto la spinta dell'energia racchiusa nell'idea stessa di giuramento, funzione del linguaggio che intreccia e insieme tiene distinte la parola e l'immagine – la prima come articolazione del giuramento stesso e la seconda come rispecchiamento dell'avvenimento, del fatto che l'atto del giurare anticipa o sancisce –, questa pubblicazione del Teatro Valdoca si scompone in due volumi distinti ma inseparabili, tenuti insieme da una fascia elastica rossa, come un *fil rouge* che ne garantisce la costante osmosi, il perenne dialogo profondo: *Album dei Giuramenti* e *Tavole dei Giuramenti*, appunto. Il primo riservato alla parola, il secondo consacrato all'immagine.

Due volumi che, prima ancora che a un'osservazione approfondita, rivelano già a un primo sguardo una sorta di vocazione performativa: le copertine riproducono perfettamente, infatti, l'aspetto di quaderni di regia, di diari di lavorazione, di taccuini preparatori, con tanto di indicazione scritta frettolosamente a matita, che corre in verticale lungo il margine sinistro



I due volumi che compongono *Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti* del Teatro Valdoca (Quodlibet, 2019). © Teatro Valdoca

e che recita: «Appunti di lavoro. Genn. Febb. Marzo 2017». La dichiarazione d'intenti non potrebbe essere più esplicita: le pagine dei due tomi non ospiteranno un esito, uno sbocco, la cenere. Piuttosto, tenteranno di accogliere la materia ancora in ebollizione, incandescente, che ha condotto a un risultato ma che chiede di tornare ad accendere roghi, chissà per quanto ancora.

## 2. «Tempo di pronunciare ora»: la parola, l'Aperto e l'Album dei Giuramenti

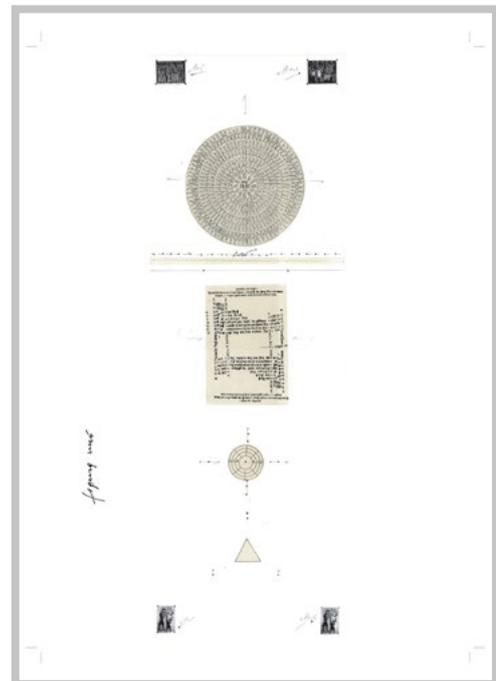
Suddiviso a sua volta in due sezioni – anch'esse, come i due volumi che costituiscono l'intera opera, in inscindibile e costante osmosi – *Album dei Giuramenti* è il luogo del linguaggio. Lo spazio nel quale si dispiega la parola e le parole che, come torrenti, hanno permesso una navigazione nella costruzione del senso di *Giuramenti*, prima, e dell'oltrepassamento dell'immediatezza e dell'univocità del senso stesso, poi.

La prima sezione da attraversare sono le *Stanze* che Lorella Barlaam ha eretto con le parole che organizzano un percorso teorico lungo il quale condurre la creazione, mentre la seconda è quella che contiene i versi di Mariangela Gualtieri che costituiscono la vera e propria drammaturgia poetica di *Giuramenti*. Due sezioni distinte anche a livello materiale da una differente colorazione della carta delle pagine che le compongono: come se il lavoro autonomo, ma interconnesso di ognuna, fosse stato raccolto insieme in una cartella di appunti provvisori e in evoluzione, senza un'organizzazione a posteriori che li unifichi e li fonda immobilizzandoli. *Album*, per dirla con le parole stesse di Barlaam, come «forma rapida, antiaccademica di raccogliere i materiali di studio».<sup>7</sup>

Soffio iniziale dell'album come del lavoro preparatorio di *Giuramenti* è la mappa creata da Cesare Ronconi: «non progetto ma geroglifico»,<sup>8</sup> come precisa Barlaam, ossia il tracciarsi di un percorso niente affatto chiaro, razionale, univoco e dato, bensì enigmatico, oscuro, da scoprirsi solo nel suo farsi. Un geroglifico che è più l'innesco di un sisma, che sa solo che masse geologiche si smuoveranno e sovrapporranno, ma senza sapere quali e in che modo. E proprio come per successivi smottamenti e stratificazioni geologiche, questo *Album* è in realtà il terzo, sorto rizomaticamente dal primo (una conversione delle differenti tappe della mappa di Ronconi in parole-chiave) e dal secondo (realizzato da ciascun componente della comunità come sovrapposizione e accumulo di riflessioni, appunti, scelte di brani antologici, proponimenti di viaggio).

Stratificazioni di tappe come stratificazioni di voci, dunque. Come il farsi scrittura di Lorella Barlaam e di Mariangela Gualtieri a partire da un'interconnessione indistricabile di voci differenti. È qui che la natura osmotica dei testi che compongono l'*Album* si rivela in modo più evidente; nel fissarsi in stesura singolare di ciò che proviene dal molteplice, nel raccogliersi di flussi, che appartengono alla pluralità, in una firma individuale, in un nome proprio: mai come in questo caso potremmo dire, con Deleuze e Guattari, che «il nome proprio non designa un individuo: al contrario, è quando si apre alle molteplicità che lo attraversano da parte a parte [...] che l'individuo acquista il suo vero nome proprio»<sup>9</sup> e, di conseguenza, «non c'è enunciato individuale [...]. Ogni enunciato è il prodotto di un concatenamento macchinico, cioè di agenti collettivi di enunciazione».<sup>10</sup>

Proprio come un coro, elemento-chiave di *Giuramenti*: quella «grande voce comune», appunto, «il grande corpo di corpi»,<sup>11</sup> come viene definito in apertura dell'*Album*. Il surge-



La mappa di Cesare Ronconi che segna l'avvio del lavoro di *Giuramenti* e, al contempo, del percorso interno all'*Album dei Giuramenti*. © Teatro Valdoca



re di una comunità – quella degli attori, della scena – che fa da perno per il lungo lavoro di preparazione, di creazione e di realizzazione scenica dell'opera.<sup>12</sup> Un risultato raggiungibile solo con un radicale percorso quasi iniziatico, un cammino di distruzione prima ancora che di costruzione, perché, se da un lato il teatro è «forma formante»,<sup>13</sup> dall'altro è «la distruzione del progetto».<sup>14</sup> Un punto d'arrivo mai definitivo che si trova smarrendosi, «non apprendimento di tecniche»,<sup>15</sup> ma piuttosto «una resa/dimissione/consegna di sé»,<sup>16</sup> se Lucia Palladino, che ha curato la drammaturgia del movimento, «ha proposto di fondare il lavoro del corpo sul bosco [...] lì dove non c'era sentiero», nel quale ogni mattina «i ragazzi, le ragazze [...] sono andati a perdersi».<sup>17</sup>

E allo stesso modo in cui «ciò che fisicamente è nel bosco, metafisicamente è in teatro»,<sup>18</sup> quel bosco, che materialmente circonda il Teatro Dimora, concettualmente costella l'intero *Album dei Giuramenti*, non solo come allegoria del perdersi per costruire, ma anche come trasposizione dell'immagine stessa del coro, «come comunità degli alberi [...] e Albero nella sua singolarità e solitudine».<sup>19</sup> Se buona parte del tempo trascorso a L'Arboreto, allora, porta in primo piano l'apertura al bosco è perché «passare al bosco è, anche, sporgersi all'Aperto»,<sup>20</sup> termine, quest'ultimo, che ci conduce alla natura stessa della parola e del linguaggio di questo *Album dei Giuramenti* e, di conseguenza, di *Giuramenti* stesso.

Una natura, potremmo dire, triplicemente problematica: innanzitutto in quanto parola poetica; in secondo luogo perché si tratta di parola poetica nata non per la pagina ma per la scena, per una voce o, meglio, un coro di voci che deve dirla, pronunciarla, cantarla;<sup>21</sup> infine, in quanto parola poetica nata per la scena e che chiama in causa l'idea del giuramento.

È forse proprio dall'attrito tra due dimensioni in qualche modo antitetiche che si sprigiona una simile natura. Dal confluire di tensioni tra una parola che, come scrive Gualtieri del giuramento, «vuole diventare fattiva, e che si pianta come un chiodo sulla parete ghiacciata della realtà»<sup>22</sup> – parola intorno a qualcosa, dunque – e un'altra, quella della poesia, che, come scrive Rilke, è «un alito che tende / a nulla».<sup>23</sup> Quel Rilke, d'altronde, a partire dal quale le riflessioni di pensatori come Heidegger o Blanchot si sono articolate proprio intorno alla questione dell'Aperto. Questione capitale in un percorso artistico come quello del Teatro Valdoca e soprattutto in questo cammino verso *Giuramenti*: se Rilke ci dice che la dimensione dell'Aperto, condizione capace di immergere il soggetto nel circostante, senza alcun ripiegamento nel sé, nella coscienza, nell'affermazione dell'io, apparterebbe esclusivamente agli animali e alle piante, dal momento che l'uomo sarebbe sempre condannato a porre se stesso, la propria interiorità e la propria presunta unità stabile al centro di ogni esperienza e di ogni sentire, Blanchot ammette invece per l'umano una possibilità in tal senso: «L'aperto è la poesia. [...] lo spazio della poesia, lo spazio orfico cui il poeta con ogni probabilità non può accedere, nel quale può penetrare solo per scomparire in esso».<sup>24</sup> Né bisogna dimenticare che la poesia di Orfeo, cui tanto Rilke quanto Blanchot fanno riferimento, è quella che si manifesta in canto. Esattamente come, in *Giuramenti*, il verso di Mariangela Gualtieri smembra la voce nella direzione di un'apertura quanto più estrema possibile, mentre il ripetuto e costante perdersi nel bosco smembra il corpo in una mutazione insieme animale, vegetale, acquatica. Sparire come uscire dal sé per essere costantemente tutto e in tutto, coro col mondo e con la vita non individuata.

«- TI IMMAGINI RESTARE SEMPRE CHIUSI LÌ DENTRO? / - DENTRO IL PENSIERO INTENDI? / - DENTRO IL PENSIERO, CHIUSI DENTRO / - È UN ARGOMENTO TREMENDO, NON CI PUÒ RIGUARDARE / - USCIAMO, USCIAMO, ADESSO USCIAMO»,<sup>25</sup> scrive Gualtieri



per gli attori di *Giuramenti*. Una necessità di fuga dalle maglie del pensiero o meglio, per dirla con Michel Foucault, di fuga in un 'pensiero del fuori': l'unico capace di essere al contempo pensiero e suo oltrepasamento oltre il soggetto. Un pensiero «che si tiene fuori da qualsiasi soggettività per farne sorgere come dall'esterno i limiti, per enunciarne la fine, per farne scintillare la dispersione».<sup>26</sup>

Una possibilità alla quale non si può accedere se non, ancora una volta, tramite una profonda messa in discussione del linguaggio, delle sue implicazioni, dei suoi vincoli. Come scrive Davide Tarizzo, riferendosi alle riflessioni di Deleuze in merito a tali questioni, «il pensiero del fuori è il pensiero dell'immagine che si scinde dalla parola e resiste alla presa del linguaggio».<sup>27</sup> La conclusione del volume intitolato *Album dei Giuramenti*, allora, spalanca la soglia all'avvento dell'immagine come reale pensiero del fuori. Apre la strada all'esperienza successiva: le *Tavole dei Giuramenti*.

### 3. «La parola si è persa negli occhi»: l'immagine, il fuori e le Tavole dei Giuramenti

Custodita dal solo *Album dei Giuramenti* – e in tutta la complessità e nell'intrico di questioni suscitate cui abbiamo accennato fin qui –, dalle *Tavole dei Giuramenti* la parola si dilegua. A occupare per intero le pagine è adesso esclusivamente l'immagine, organizzata in tavole, appunto, da Cesare Ronconi, attraverso il lavoro al banco ottico. La parola non vi s'intreccia, non la commenta, non se ne fa didascalia, analisi o contrappunto: quello che poteva dire l'ha già detto nell'*Album* e, come abbiamo visto, era un dire che si faceva rampa di lancio verso l'Aperto, il fuori, nella direzione di «un'esistenza non individuata, la zoè, che eccede e supera se stessa».<sup>28</sup> Un fare coro non solo con gli altri esseri umani che compongono la comunità al lavoro, ma con la realtà tutta, con l'intera vita che circonda un essere così spalancato.

Ora è l'immagine a imporsi, immagine come silenzio e interruzione della parola. Senza più la mediazione del linguaggio, sia pure di quello poetico, le forze, le potenze che hanno attraversato i mesi di lavoro di *Giuramenti*, emergono adesso dal solo congelamento del *frame*, dello scatto fotografico, nella direzione di un'ulteriore apertura che possa provenire dal regime dell'immagine come ciò «che ci fa passare da una filosofia dell'Uno a una filosofia del Fuori».<sup>29</sup>

Ma ancor prima che alle immagini stesse è all'interstizio tra esse che bisogna rivolgere l'attenzione. D'altronde, sfogliando *Tavole dei Giuramenti* ci si trova tra le dita e sotto gli occhi solo una sequenza ininterrotta di pagine bianche, di tavole vuote. Un'apertura definitiva, apparentemente, una sparizione irreversibile. È solo spalancando le pagine come fossero davvero tavole lignee, tavole d'altare, che le immagini si rivelano. Lo sguardo solo frettoloso sembra non autorizzato a coglierle, venendo relegato alla perlustrazione dei soli spazi intermedi tra esse, dei soli interstizi. Spazi fondamentali, in ogni caso, per creare – come scrive Cristina Baldacci riferendosi al lavoro di Aby Warburg e di Gerhard Richter – «quello spazio di riflessione (*Denkraum*) – aumentato grazie alle numerose possibilità offerte da quell'interstizio che si crea “tra” un'immagine e l'altra (*Zwischenraum*) – necessario a qualsiasi attività intellettuale e creativa».<sup>30</sup> O come fa notare Foucault, trattando della finzione come di ciò che può permettere di sfuggire all'interiorità per dirigerci verso il pensiero del fuori: «Le finzioni [...] non saranno immagini [...] ma l'intermedio neutro, l'interstizio delle immagini. [...] quando suscitano meraviglia, non è mai in loro stesse, ma nel vuoto che le circonda, nello spazio in cui esse sono posate senza radici e senza basi».<sup>31</sup>

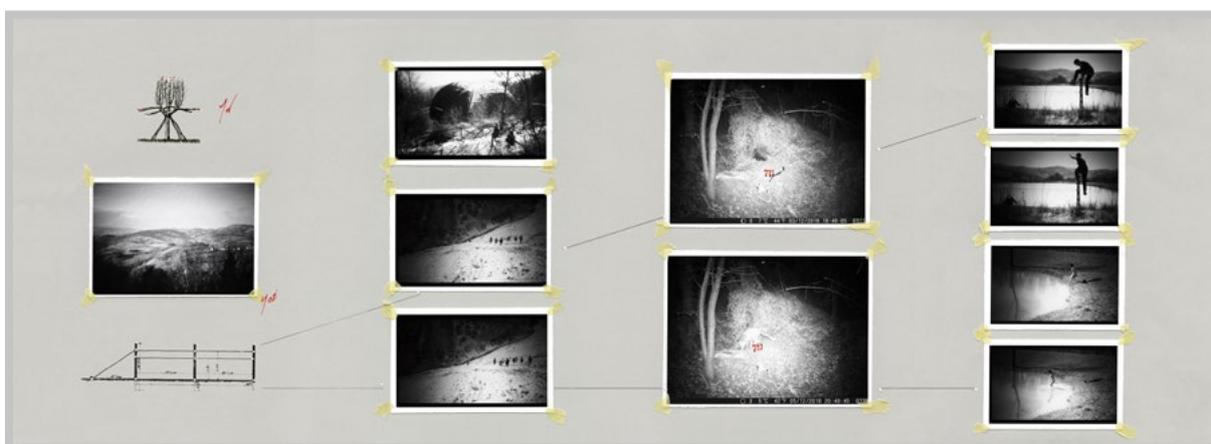
Spazio vuoto, interstizio, assenza di basi e di radici che, ancora una volta, equivale alla

messa in campo delle energie irriducibili che hanno dato vita e movimento alla creazione di *Giuramenti*, senza alcun tentativo di addomesticarle, di dar loro una forma definitiva. E se una deroga si potesse fare all'assenza di commento, di accostamento di parole, la scelta migliore potrebbe essere ricorrere ai versi della stessa Gualtieri, laddove sembrano celebrare proprio la natura imprendibile e generante di questo silenzio, di questo accostamento dell'immagine, di queste intercapedini: «Adesso ascolta. / Senti questo vuoto. Non avere paura. / È molto bello. Sentilo. / È il vuoto fra due braccia spalancate / in larga attesa». <sup>32</sup>



Prima tavola di Cesare Ronconi tratta da *Tavole dei Giuramenti*, realizzata a partire dai fermo-immagini da *Gli indocili* di Ana Shametaj. © Teatro Valdoca

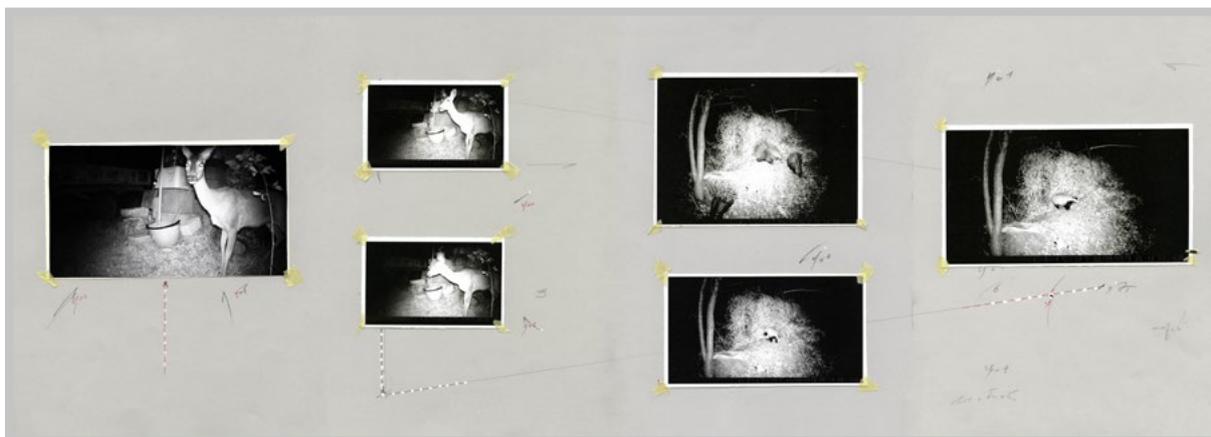
La ripiegatura della tavola mette in contatto al proprio interno le immagini, le fa toccare, le fa fondere e insieme le separa dal resto, crea campi di forze isolati che non disperdono le direttrici ma le fanno pulsare da un'immagine all'altra. E spalancando le pagine e andando a immergersi in profondità, la natura reale di *Tavole dei Giuramenti* si svela nella sua volontà di imprimere alla vista gli attimi più potenti che hanno riempito il tempo trascorso a L'Arboreto, ma concedendo pochissimo a quanto ci si aspetterebbe da una selezione di immagini tratte da un processo di creazione teatrale.



Seconda tavola di Cesare Ronconi tratta da *Tavole dei Giuramenti*, realizzata a partire dai fermo-immagini da *Gli indocili* di Ana Shametaj e dagli scatti di Michele Bruzzi. © Teatro Valdoca

Nella forma ancora una volta grezza di appunti visuali più che di testimonianza, utili alla creazione più che alla memoria, la scelta di foto fissate in modo instabile con piccoli strappi di nastro carta compongono quello che potremmo definire un atlante del movimento verso l'Aperto: a dominare è il viaggio attraverso il bosco, il farsi tutt'uno col circostante, la giustapposizione di umano e animale senza alcuna soluzione di continuità, anzi

con l'apporto di tracce schizzate a matita che segnano direttrici misteriose, geometrie indecifrabili che collegano senza logica apparente una foto all'altra. Un tasso interconnesso a una donna fra gli alberi, un istrice a una figura che scavalca una rete per accostarsi a un lago e una volpe alla stessa figura, ormai nuda, che entra in acqua. Umano e animale, ormai, come due manifestazioni di una stessa apertura. Apertura che, in certi casi, è così totale da escludere – come avviene addirittura in due tavole su nove – l'umano dalla scena: a dominare resta solo la dimensione animale o quella vegetale, come altrettante manifestazioni di quel fare coro con il circostante verso cui il lavoro di *Giuramenti* s'è mosso.



Ottava tavola di Cesare Ronconi tratta da *Tavole dei Giuramenti*, realizzata a partire dagli scatti di Michele Bruzzi. © Teatro Valdoca

E a potenziare notevolmente la natura pulsante di queste immagini è il loro essere due volte la condensazione di un movimento, dell'azione, del passaggio del tempo: si tratta infatti, nel caso di quelle che raffigurano gli attori nel bosco o al lavoro in teatro, di fermo-immagini dal documentario *Gli indocili*, che Ana Shametaj ha girato per tutto il tempo della residenza del Teatro Valdoca. Immagini – tanto queste quanto quelle con al centro la fauna notturna dei boschi de *L'Arboreto*, realizzate agli infrarossi da Michele Bruzzi – che sembrano inoltre sprigionare, a osservarle con cura e grazie ancora una volta al silenziarsi del linguaggio, una sorta di riverbero sonoro che pare restituire i versi, i cori, le grida e il silenzio colmo di rumori del mondo naturale, in unione al sorgere del verso poetico.

Anche *Tavole dei Giuramenti*, così come *l'Album*, esautora la performance, la realizzazione finale, l'evento teatrale. Ancora una volta a conferma dell'attenzione indirizzata non tanto all'esito, nella sua precarietà e nel suo fissare le spinte creatrici e le loro potenzialità in un'unica forma, per di più transitoria, quanto ai processi, ai flussi, alle dinamiche in divenire, come combustibile costante, potenzialmente infinito. Tornando alla metafora del fuoco, non al singolo rogo ma alle infinite possibilità del generare incendi, che restano lì come semi pronti alla generazione. Non tanto al fuoco singolo, congelato nella forma e presto morto, ma al fuoco centrale, per dirlo ancora con Mariangela Gualtieri, che resta sempre vivo e pronto ad alimentare tutti i successivi roghi periferici e contingenti: «Il fuoco centrale non è impalato nel nome. / Esubera dalla distanza del morto, si appoggia / al principio della semenza e lì sta in calice / sottovento».<sup>33</sup>



- <sup>1</sup> J. DERRIDA, 'Prefazione' in A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio* [1964], trad. it. di G. R. Morteo, G. Neri, Torino, Einaudi, 2000, p. XXX.
- <sup>2</sup> A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, p. 133.
- <sup>3</sup> J. DERRIDA, 'Prefazione', p. XXX.
- <sup>4</sup> J. DERRIDA, *Ciò che resta del fuoco* [1999], trad. it. di S. Agosti, Milano, SE, 2000.
- <sup>5</sup> B. MORONCINI, *Il discorso e la cenere. Dieci variazioni sulla responsabilità filosofica*, Napoli, Guida Editori, 1988, p. 127.
- <sup>6</sup> M. GUALTIERI, 'Giuramenti', in TEATRO VALDOCA, *Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 43.
- <sup>7</sup> L. BARLAAM, 'Stanze', in TEATRO VALDOCA, *Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti*, p. 18.
- <sup>8</sup> Ivi, p. 17.
- <sup>9</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], trad. it. di G. Passerone, Roma, Castelvecchi, 2014, pp. 84-85.
- <sup>10</sup> Ivi, p. 84.
- <sup>11</sup> TEATRO VALDOCA, *Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti*, p. 11.
- <sup>12</sup> Si veda a tal proposito, all'interno della sezione 'Incontro con' dedicata a Mariangela Gualtieri nel numero 11 della rivista *Arabeschi*, V. VALENTINI, 'Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca', *Arabeschi*, VI, 11, gennaio-giugno 2018, <<http://www.arabeschi.it/gli-spettacoli-rito-di-teatro-valdoca/>> [accessed 07 March 2020].
- <sup>13</sup> L. BARLAAM, *Stanze*, p. 20.
- <sup>14</sup> La definizione è di Cesare Ronconi ed è tratta da un'intervista rilasciata a Emanuela Dallagiovanna e confluita in E. DALLAGIOVANNA (a cura di), *Teatro Valdoca*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2003, p. 25.
- <sup>15</sup> L. BARLAAM, *Stanze*, p. 26.
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> TEATRO VALDOCA, *Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti*, p. 10.
- <sup>18</sup> L. BARLAAM, *Stanze*, p. 23.
- <sup>19</sup> *Ibidem*.
- <sup>20</sup> *Ibidem*.
- <sup>21</sup> A proposito della scrittura per voce di Gualtieri si veda, sempre all'interno della sezione 'Incontro con' del numero 11 della rivista *Arabeschi*, F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, 'Intervista a Mariangela Gualtieri', *Arabeschi*, VI, 11, gennaio-giugno 2018, <<http://www.arabeschi.it/intervista-a-mariangela-gualtieri/>> [accessed 07 March 2020].
- <sup>22</sup> TEATRO VALDOCA, *Album dei Giuramenti. Tavole dei Giuramenti*, p. 9.
- <sup>23</sup> R. M. RILKE, 'I sonetti a Orfeo' [1922], in ID., *Poesie. 1907-1926*, trad. it. di G. Cacciapiaglia, A. L. Giavotto Kunkler, A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2018, p. 339.
- <sup>24</sup> M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario* [1955], trad. it. di F. Ardenghi, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 147.
- <sup>25</sup> M. GUALTIERI, *Giuramenti*, p. 67.
- <sup>26</sup> M. FOUCAULT, *Il pensiero del fuori* [1986], trad. it. di V. Del Ninno, Milano, SE, 1998, p. 17.
- <sup>27</sup> D. TARIZZO, 'La metafisica del caos', in G. DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco* [1988], trad. it. di D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004, p. XI.
- <sup>28</sup> L. BARLAAM, *Stanze*, p. 27.
- <sup>29</sup> D. TARIZZO, *La metafisica del caos*, p. X.
- <sup>30</sup> C. BALDACCI, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016, p. 111.
- <sup>31</sup> M. FOUCAULT, *Il pensiero del fuori*, p. 25.
- <sup>32</sup> M. GUALTIERI, *Giuramenti*, p. 70.
- <sup>33</sup> M. GUALTIERI, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003, p. 26.



LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

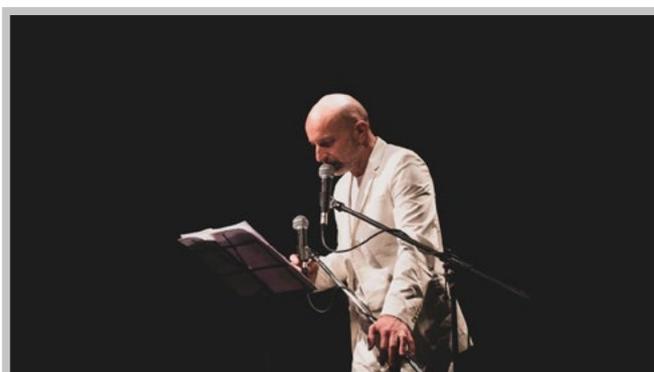


VINCENZA COSTANTINO

*La delicatezza del poco e del niente. Roberto Latini legge  
Mariangela Gualtieri*

Ne *La delicatezza del poco e del niente* Roberto Latini legge una selezione di poesie di Mariangela Gualtieri, lasciando che queste scorrano una dopo l'altra, in una sequenza articolata in voce, suoni e respiri. Su un palco minuscolo, al centro di una scena nuda, l'attore vestito di bianco sta solo con il leggio, le aste e i due microfoni dentro una chiazza di luce. Così in un'essenzialità che odora di sacro, di antico, ma anche di accoglienza e di partecipazione, si snodano i singoli testi provenienti da diverse raccolte, come se si trattasse di un'unica poesia.

La limitatezza dello spazio impone un confine dello sguardo, ed è da questo luogo ristretto, controllabile in quanto fatto di margini materiali, che la poesia di Mariangela Gualtieri si smargina nella voce di Roberto Latini e nel paesaggio sonoro costruito da Gianluca Misiti, mentre la semplicità del disegno luci di Max Mugnai rimanda all'essenza primaria del teatro, ovvero al corpo dell'attore che in purezza si offre allo sguardo altrui.



*La delicatezza del poco e del niente*, 2020 | © Luca Imperiale

L'inizio con il *Monologo del Non so* (da *Parsifal*) immette su una strada maestra che è quella del legame fortissimo della parola con il teatro, attraverso il personaggio che si presenta alla scena e dice 'io', sebbene sia sempre un io che afferma di non sapere, di non capire. Nel dichiarare i propri limiti, l'attore apre un dialogo con lo spettatore, dichiara di sapere poco, ma quel 'poco' lo rivolge ad un altro che ascolta, lo porge come un atto e una richiesta di comunicazione. Più ci si abbandona all'ascolto, lasciandosi guidare dal suono e non dal senso delle parole, più la strada maestra si biforca in sentieri diversi, percorsi possibili in cui l'io di Parsifal diventa il 'voi' del *Sermone ai cuccioli della mia specie*, assieme predica e preghiera, adorazione e implorazione rivolta agli adulti che siamo e ai bambini che un tempo siamo stati. Il contrasto è molto forte, soprattutto per chi conosce la versione audio pubblicata dal Teatro Valdoca nel 2012; la voce della poetessa che nel *Sermone* guarda 'da una quasi nausea' il mondo dei grandi e prova pietà, nel timbro maschile di Latini si nutre di nuovi slittamenti di persona, di genere, di numero. Gli aggettivi al femminile come 'piccola' e 'lontanissima' restano credibili e rinnovano, nella loro indicazione di un tempo e di uno spazio che appartengono all'indeterminatezza dell'infanzia, il ricordo di quando ognuno di noi, prima di diventare una persona grande, dal buio provava ad allontanare la paura recitando parole magiche, inventando la propria 'formula che salva'.

La lettura costruisce un percorso affascinante ma anche disorientante, un percorso in cui non c'è una reale paura di perdersi, quanto piuttosto lo smarrimento nello scoprirsi esseri umani, ancora sensibili e capaci di attenzione, anche laddove manchi la sollecitazione visiva. Si chiarisce pertanto il senso di un allestimento che non offre appigli

all'occhio dello spettatore, che anzi ne induce lo sguardo a vagare in uno spazio (quasi) vuoto, in modo che proprio da quel niente, da quel poco, la poesia possa irrompere all'improvviso. Non a caso la genesi del *reading* attiene alla consapevolezza del sentirsi umani e dello scoprirsi parte di una natura non controllabile e pertanto sorprendente.

Latini fa risalire l'origine de *La delicatezza del poco e del niente* a circa dieci anni fa, quando, assieme alla poetessa di Cesena, drammaturga e anima, con Cesare Ronconi, del Teatro Valdoca, in una sera d'estate vide d'un tratto apparire le lucciole. È l'accadere di questo piccolo miracolo a offrire una chiave per accedere all'universo poetico di Mariangela Gualtieri. Bisogna predisporre ad accogliere la poesia come fosse un miracolo, sentire sulla propria pelle il privilegio di essere ammessi alla sua bellezza; solo così è possibile 'leggerla' e infine diventarne un tramite per la platea teatrale. Per riuscire nell'intento occorre cambiare postura, essere meno regista, essere meno analitico, in modo da mettersi completamente al servizio di quella parola che, più che essere interpretata, deve essere ricevuta come un dono inaspettato.

Nell'approccio ai versi della Gualtieri Latini modifica il suo atteggiamento, accantona l'intelligenza registica che lo ha contraddistinto nelle messinscene da Pirandello, *I Giganti della montagna* (2015) e *Sei. E dunque, perché si fa meraviglia di noi?* (2018), o da Testori nel recente *In exitu* (2019), per ritornare alla poesia già affrontata nel *Cantico dei Cantici* (2017), in maniera ancora più radicale, più originaria, più intima. Eliminando dallo spettacolo ogni codice espressivo superfluo, ogni virtuosismo, l'attore può attendere che la parola si sveli, di volta in volta leggendo le poesie scelte come se, al pari delle lucciole, apparissero all'improvviso.

L'essenzialità che caratterizza la lettura risiede nel paradosso attoriale di far sembrare naturale un lavoro sul corpo e soprattutto sulla voce che è invece intenso, rigoroso, modellato su una tecnica ormai acquisita, su un mestiere che qui l'attore sceglie di non esibire. È un sacrificio necessario che consente alla parola di Gualtieri di avere spazio, di arrivare come unica protagonista e di iscriversi compiutamente sulle tracce sonore. La semplicità dimessa dello spazio e i movimenti limitati di Latini permettono allo spettatore di godere appieno delle parole e dei



*La delicatezza del poco e del niente*, 2020 | © Luca Imperiale



*La delicatezza del poco e del niente*, 2020 | © Luca Imperiale



suoni, di 'sentire' la poesia grazie alla costruzione di una partitura che sembra generata dagli stessi versi. Il lavoro sulle musiche è straordinario, Latini lo accoglie come fa con le poesie, facendosi trasparente, offrendo la sua voce per assecondare un ritmo che proviene da un bosco elettronico su cui anche gli spettatori, vibranti corpi in ascolto, accordano il proprio respiro. È questa la lezione più importante sulla poesia, il gesto sovversivo in cui coinvolgere i giovani affinché ne scoprano la clamorosa bellezza: l'ascolto. È questo che fa l'attore, ascolta e svela per noi Mariangela Gualtieri, offrendosi come tramite, facendosi voce che chiede, nel testo letto in chiusura tratto da *Bestia di gioia*, di essere gentili l'uno con l'altro, con un 'tu' che è monito e preghiera: «Sii dolce con me. / Maneggiami con cura. / Abbi la cautela dei cristalli / con me e anche con te» (Einaudi, 2010, p. 124).

Visto a Lamezia Terme (CZ), Tip Teatro, 18 gennaio 2020

*Poesie di Mariangela Gualtieri; regia Roberto Latini; musica e suono Gianluca Misiti; luci e direzione tecnica Max Mugnai; con Roberto Latini; produzione Fortebraccio Teatro; lingua italiano; durata 65 minuti.*

GIANCARLO FELICE

### *Filippo Milani, Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di “tramando”*

Storico, poeta e letterato, allievo di Roberto Longhi, Francesco Arcangeli è stato un protagonista appassionato della cultura italiana nell'immediato dopoguerra. Ereditando dal suo maestro gli strumenti filologici e lo stile efrastico che in quegli anni rifondano non solo la lingua dell'arte ma integralmente gli studi storico-artistici, Arcangeli riesce, assieme ad altri intellettuali suoi contemporanei, a farsi degno interprete della rinascita di valori culturali in grado di ricostruire un Paese distrutto dalla guerra. Nello studio dell'arte il critico bolognese si avvale di una lettura antropologica e di una concezione del tempo non più lineare, in grado di congiungere l'antico al moderno. La sua teoria del 'tramando', infatti, si propone come un'indagine di un fatto artistico non più vincolato alla sola analisi del contesto geografico e non più limitato alle sole categorie artistiche.

Il saggio di Filippo Milani, *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di “tramando”* (Bonomia University Press, 2018), recupera il pensiero arcangeliano e lo 'tramanda' – è il caso di dirlo – dentro un intreccio fitto e denso di rapporti intellettuali e di amicizie che Arcangeli intrattiene con gli scrittori e poeti Giuseppe Raimondi, Attilio Bertolucci, Giovanni Testori e il pittore Ennio Morlotti, intenti anche loro a riappropriarsi, tra gli anni Quaranta e Sessanta, di nuovi strumenti per rifondare gli studi sull'arte sulla letteratura. Milani analizza, dunque, la forza visuale della scrittura, situata al centro del dibattito tra gli autori, partendo dai concetti di realismo e di naturalismo, temi su cui si basa il pensiero del critico bolognese.

Presupposto per innescare questo dialogo è l'utilizzo di una fonte diretta rappresentata da un *corpus* epistolare inedito (riprodotto in appendice) e da frammenti di lettere riportati all'interno del volume, provenienti dal Fondo speciale dei fratelli Arcangeli della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, dal Fondo Giuseppe Raimondi conservato nella Biblioteca Ezio Raimondi dell'Università di Bologna e dal Fondo Attilio Bertolucci in deposito presso l'Archivio di Stato di Parma; si tratta di una selezione di lettere che diventa un ingranaggio capace di innescare confronti e rivelare possibili influenze.

Nel primo capitolo Milani indaga, con un taglio introduttivo, *La natura della luce*, necessaria per comprendere le relazioni che intercorrono tra letteratura e pittura. La scrit-





tura, infatti, non potendo attingere alla forza espressiva e alla variazione luministica che i pigmenti concedono alla pittura, può esprimere la luce solo per metafore. All'interno di questa prima parte la riflessione sulla teoria del 'tramando' si lega alla definizione di *Informel* proposta da Michel-Tapié, nella quale si teorizza un modo di rappresentare la realtà che va ben oltre i canoni di figurativo e di realismo. A questa si aggiungono le considerazioni sulle esperienze pittoriche di Picasso e Pollock unite a quelle dei pittori Ennio Morlotti, Pompilio Mandelli e Mattia Moreni, che Arcangeli definisce 'ultimi naturalisti', affini all'Impressionismo e all'Arte informale.

In un momento in cui l'arte sembra astrarsi dalla realtà per assumere una non-forma, cosa accade alla parola scritta? Esiste l'Informale in letteratura? Milani prova a rispondere a tali domande rintracciando in Arcangeli, Raimondi, Testori e Bertolucci la capacità di raccontare con la parola la materialità del reale e il mistero della natura, il rapporto simbiotico tra arte e vita, «tra studio analitico del mondo e partecipazione emotiva» (p. 48). Scrittori del 'naturalismo informale', essi condividono con Arcangeli la consapevolezza di una profonda crisi che vede l'uomo irrimediabilmente separato dalla natura e che si riflette nell'inquietudine pittorica e narrativa.

Le lettere tra Francesco Arcangeli e Giuseppe Raimondi sono introdotte nel secondo capitolo, *La memoria e lo sguardo*. Raimondi, amico di artisti come Morandi, De Pisis e Carrà, scrive di storia dell'arte e di letteratura. Le sue posizioni sono vicine a quelle del critico bolognese e tra i due nasce un rapporto epistolare che produce una serie di riflessioni relative al campo artistico, letterario e politico. Sono lettere di amicizia e di stima reciproca, un dialogo sul rapporto dell'uomo con la memoria e con lo sguardo, che rimanda a una scrittura capace di trasfigurare le immagini in parole.

L'autore che Milani affianca ad Arcangeli nel terzo capitolo, *I colori dell'Appennino*, è il poeta Attilio Bertolucci. Sensibili al paesaggio, che racconta l'uomo e stratifica la sua memoria, i componimenti dell'autore risentono della forza espressiva della pittura e della critica d'arte, diventando una trasposizione in versi della luce. Il sodalizio tra Bertolucci e Arcangeli nasce all'interno del magistero di Longhi e dalla corrispondenza tra i due emergono riflessioni sulla scrittura e le sue qualità coloristiche. La ricerca di luce nel verso impone a Bertolucci di trovare nella pittura un modello poetico; le sue poesie, come dipinti, inseguono nella pagina la concretezza del paesaggio. È la lettura che ne fa Arcangeli a convincere lo stesso poeta a rintracciare nell'*en plein air* degli Impressionisti il carattere identitario dei propri componimenti poetici.

Nel quarto e ultimo capitolo Milani affronta *Una triangolazione "informale"*, ricostruita, ancora una volta, dai rapporti epistolari che intercorrono tra il pittore Ennio Morlotti, lo scrittore Giovanni Testori e lo stesso Arcangeli. Quello che si deduce sin da subito è che i tre sono accomunati dalla ricerca di nuovi principi estetici nei confronti di un linguaggio che, pur legandosi alla tradizione, sappia rileggere e rigenerare la cultura contemporanea. L'anno dell'intensificarsi di questo scambio epistolare, appassionato e coinvolgente, è lo stesso che vede gli autori consolidare nuove prospettive di ricerca. Nel 1954, infatti, Morlotti dipinge i suoi primi paesaggi 'informali', Testori dà alle stampe *Il dio di Roserio*, Arcangeli pubblica su *Paragone* il saggio 'Ultimi naturalisti'. Le parole dei due scrittori divergono sul carattere della figura umana ritratta da Morlotti, sospesa tra realismo e astrattismo, mettendo in crisi anche il loro rapporto umano. Per Arcangeli, infatti, l'artista leccese è da includere, assieme a Mandelli e Moreni, tra i pittori del naturalismo informale. Testori, dal canto suo, scorge un naturalismo passionale, carnale e istintivo, più espressionista che legato all'impressione, che fa somigliare le figure di Morlotti ai per-



sonaggi dei suoi romanzi. Milani ci mostra un confronto vivace e polemico tra le posizioni critiche di due forti personalità che, se da una parte sfaldano la triangolazione, dall'altra rappresentano il sintomo di una lezione longhiana ancora prolifica e in grado di generare una lettura complessa della realtà.

Contrapposto alla fiducia nel progresso e all'omologazione determinata dal nuovo capitalismo, la visione di Arcangeli è il segno di una rinascita del sentimento, un appello alla natura e all'esistere. Le sue idee, in molti aspetti, non convincono Longhi e tantomeno Morandi, al quale Arcangeli dedica una sofferta monografia. Tuttavia, il più 'illuminista' dei letterati di quegli anni, Calvino, in una lettera del 1957 indirizzata allo stesso Arcangeli si mostra entusiasta e in accordo con la forza semplice e complessa del pensiero arcangeliano, tanto da dichiararlo «un importantissimo manifesto d'un nuovo romanticismo» (p. 24).

Milani analizza dunque gli umori della prosa, della poesia, della critica e della pittura, che in quegli anni diventano spiraglio di luce sulle macerie del *Guernica* di Picasso e attingono forza dall'«uomo in rivolta» di Camus. Ciò che emerge dallo studio è un discorso sulla visualità che accomuna Arcangeli agli autori presi in esame, e mostra scritture e linguaggi che si rigenerano, si alimentano e si tramandano nello spazio e nel tempo per cercare e per delineare le forme della luce.



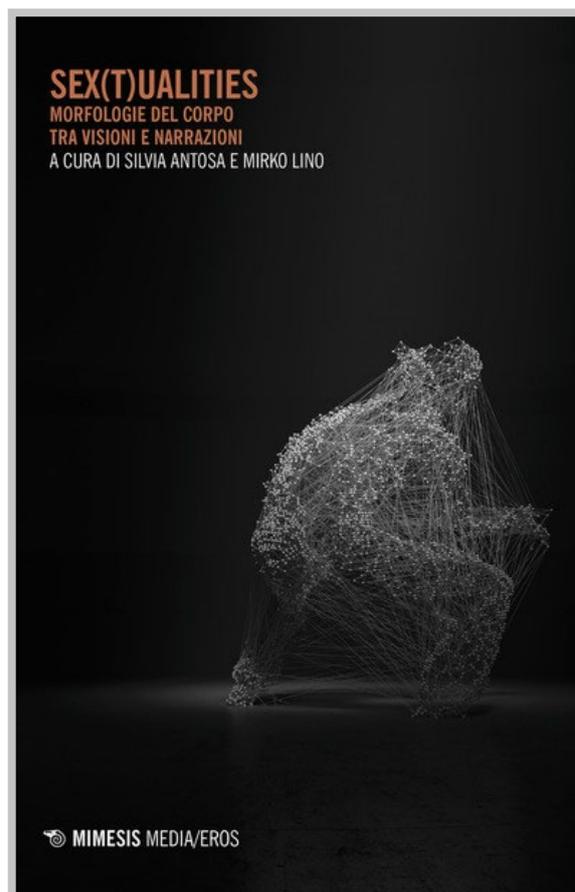
## MARIAGIOVANNA ITALIA

*Silvia Antosa, Mirko Lino (a cura di), Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni*

‘Cucire’ insieme saggi di critica letteraria, cinematografica, teatrale, sociale imperniati attorno a un campo tematico condiviso può essere relativamente semplice. Ben altra complessità presenta l’operazione quando è caratterizzata da un processo che, mutuando il termine dalla geologia, si potrebbe definire diagenetico, ovvero che prevede continui, a volte anche impercettibili, mutamenti della sedimentazione teorica e tematica su cui essa si basa. Le questioni inerenti la sessualità, intesa come insieme di «relazioni tra società, corpo e sesso» (p. 8), non sono infatti teoricamente fissabili in quanto costituiscono un oggetto ermeneutico strettamente connesso alla pratica sociale e dunque sfuggente a ogni definizione, secondo la lezione di Foucault e della sua fondamentale storia della sessualità a cui, non a caso, variamente ricorrono gli autori dei saggi che compongono il volume *Sex(t)ualities*.

Questa inafferrabilità del tema, presente già dal saggio di apertura di Carla Locatelli che definisce la sessualità come «*un sistema semiotico di senso*» (p. 26), è il *fil rouge* della costellazione di letture critiche di testi intermediali presenti nei contributi del volume, il quale rientra a buon titolo all’interno della collana di Mimesis *Media/Eros. Sessualità, tecnologie, rappresentazioni*. La miscellanea ha il merito di declinare il discorso sulla sessualità analizzando i dispositivi narrativi differenti sottesi a testi letterari (Giulio Iacoli), cinematografici (Giovanna Maina, Enrico Biasin, Mirko Lino, Luca Zenobi, Federica Timeto), teatrali (Zenobi), televisivi (Timeto), diversi ma accomunati da un processo di testualizzazione del sesso che lo permea e inevitabilmente modifica l’immaginario della corporeità, assecondandone il carattere intrinseco di fluidità. Attraversa inoltre i saggi la volontà di contribuire alla costruzione di un discorso sul corpo in grado di mettere a fuoco non soltanto l’interazione col sistema di potere e di produzione economica ma, a partire da questa, le possibilità di ampliamento culturale e di superamento della teoria del genere e di una visione patriarcale, binaria e omofoba del sesso.

Procedono in questa direzione le riflessioni sulle pornografie alternative di carattere femminista (all’interno del più composito *alt porn*) ricostruite da Maina non soltanto sul piano delle forme espressive, ma anche nella loro relazione con l’industria pornografica





(che si pone in maniera sagace in un rapporto di sfruttamento del mercato di nicchia) e con l'atteggiamento socio-culturale su cui si fondano le comunità identitarie. Ciò che comunque viene messo in rilievo è la capacità di tale produzione pornografica di «disarticolare[re] pratiche, simboli e repertori visivi dell'eterosessualità» (p. 97) mostrandone la costruzione artificiosa a partire dall'idea della naturalezza dei generi e degli orientamenti sessuali. Parimenti, analizzando il codice narrativo delle produzioni 'gonzo' e con un affondo nelle posizioni del femminismo antipornografia, Biasin rimette al centro la capacità della produzione pornografica di «elabora[re] le possibilità del sesso», per dirlo con le parole di Sigel (*Governing Pleasures*, Rutgers University Press, 2002, p. 117), contribuendo sia sul piano formale che sul piano dell'elaborazione dei contenuti alla legittimazione di pratiche di insubordinazione nei confronti della visione eterosessuale e binaria del sesso.

Nell'orizzonte di uno smascheramento del sistema di potere maschilista che impregna immaginario e pratiche discorsive della sessualità, Lino analizza il desiderio necrofilo nei film horror in rapporto a un'idea di affermazione di mascolinità che tende a marcare la diseguaglianza dei generi. Nella stessa direzione si muovono sia la rilettura in chiave *queer* delle prime opere di Pier Vittorio Tondelli condotta da Iacoli a partire dalla cifra stilistica dell'autoironia e del mascheramento dell'io narrante propria dello scrittore emiliano, che l'incorporazione femminile delle intelligenze artificiali di alcune produzioni televisive e cinematografiche che Timeto analizza in rapporto alle relazioni e ai binarismi di genere; così come, per concludere, hanno un ruolo di denuncia delle strutture del potere l'immaginario e le pratiche BDSM, ricostruite su un piano storico e sociale da Zenobi partendo dalla condanna giudiziaria di una *mistress* e attraverso la nascita di un'industria di oggetti e vestiti, la creazione di Wonder Woman, la serie cinematografica che ha per protagonista Olga fino alla performance *House/Lights* realizzata dal Wooster Group.

Dal polimorfismo delle pratiche e dei contenuti propri di tutti i testi presi in esame emerge dunque un ampliarsi dei significati veicolati dal concetto di sessualità in quanto costituita da plurimi desideri e identità, e il cui uso del singolare per designare il termine andrebbe modificato in plurale, come ci ricorda in apertura Locatelli. Senza dimenticare il pregio che hanno tutti i saggi nel rilevare la necessità sottolineata dai curatori del volume di leggere le «molteplici forme di rappresentazione e 'testualizzazione' delle sessualità in relazione all'episteme contemporanea e a snodi discorsivi quali l'identità, la corporeità, il discorso, il potere, il desiderio» (p. 15).



MARIA MORELLI

*Nina's, Queen Lear*

Formatesi nel 2007 al Teatro Ringhiera di Milano da un'intuizione di Fabio Chiesa, le Nina's sono un collettivo teatrale *en travesti* che, grazie al fortunato incontro con Francesco Mieli – regista di opera lirica edirettore artistico del gruppo –, ha saputo creare un proprio linguaggio imperniato sulla plasticità e teatralità del performer *drag queen*, facendone il fulcro della propria ricerca estetica. Nasce così un fare teatro che inchioda lo spettatore di fronte agli interrogativi della contemporaneità e lo spinge a confrontarsi con il proprio senso identitario e comunitario; un'estetica imperniata sull'elemento corporeale dove l'eccesso non è però mai fine a se stesso, ma diviene piuttosto uno sguardo sagace sulla realtà e uno strumento di sottile critica sociale. Dopo il successo delle prime riscritture di grandi classici teatrali – *Il giardino delle ciliegie* (Anton Chekhov, 2012), *L'opera del mendicante* (John Gray, 2015), *Vedi alla voce Alma* (Jean Cocteau, 2016) –, il 10 gennaio 2019 la compagnia ha debuttato al Teatro Carcano di Milano con la rivisitazione *queer* di una tra le più celebri e luttuose tragedie shakespeariane, un *Re Lear* calato in chiave contemporanea dove il sovrano del titolo è una signora affetta da demenza senile e la brughiera una Gran Bretagna pre-Brexit alle prese con i migranti.

*Queen Lear* attinge apertamente a situazioni e personaggi della tragedia di Shakespeare, sempre adattandoli però ai nostri giorni. Le *drag queen* interpretano i personaggi shakespeariani entrando ed uscendo dalla propria parte di continuo, dimodoché la loro esperienza personale in quanto interpreti (*queer*) che rivestono ruoli *drag* diviene essa stessa materia narrativa: “Di rimorsi / di rimpianti / tempo più non è / per guardare ancora avanti”; “L'avventura di una vita/ spiegare non si può/ nellecosechehailasciato”.

Protagonista della vicenda è Lea Rossi, trasferitasi a Londra negli anni Settanta e proprietaria di un negozio di bambole, ora in procinto di chiudere. Lo spettacolo inizia con un'immagine della donna



che rimuove l'insegna 'Lea R.' per cessata attività. La chiusura del negozio omonimo diviene così una trasposizione simbolica della decadenza fisica e della sopraggiunta senilità di Lea, *fil rouge* della narrazione e fulcro attorno al quale si dipana la vicenda. La donna lamenta l'assenza di amore filiale, mentre Gonerilla, Regana e Cordelia – corrispettivi italiani, e italianizzati, delle loro controparti shakespeariane – sembrano non avere né tempo né interesse ad occuparsi della loro anziana madre.



Il tema della spartizione del regno del Re Lear shakespeariano che, stanco e in tarda età decide di abdicare a favore delle figlie, viene ripreso dalle Nina's e piegato alle esigenze dello spettacolo, dove la ricchezza materiale (i possedimenti terrieri) vengono traslati in ricchezza affettiva (il desiderio/bisogno di amore e di cura). Questa felice trasposizione simbolica è resa possibile dal ricorso all'espedito delle centinaia di bambole del negozio di Lea, che la donna vorrebbe ora custodire presso la casa delle sue figlie – un'idea cui inizialmente Gonerilla e Regana si oppongono categoricamente per poi concedere di tenerne soltanto qualcuna (come nel dramma di Shakespeare, Cordelia, la figlia "buona", rimane assente dalla scena per la maggior parte dello spettacolo). Il ricorrere quasi ossessivo delle bambole nel corso della performance non è un mero *excursus* narrativo: il loro ingombro simboleggia la

presenza scomoda della madre, che Gonerilla e Regana non sono in grado di accettare fino in fondo. In *Queen Lear* l'amore filiale assume dunque le spoglie di una relazione disfunzionale. In tal senso, la visione di Lea che in procinto di morte vede dinanzi a sé i fantasmi delle sue figlie altro non sarebbe se non la resa figurativa del *vulnus* provocatole dalla rottura insanabile del legame affettivo con loro.

Nonostante la natura tragica del materiale narrato, perlomeno per tutta la prima parte, il dramma è in grado di fornire un adeguato sollievo comico grazie alla presenza delle performer *drag queen* e del loro dosare elementi e scene della tragedia shakespeariana originale con gag, momenti di cabaret, ripetizioni, tormentoni e battute a doppio senso. Questi espedienti alleggeriscono lo spettacolo, rifuggendo al contempo la risata facile; un comico, insomma, che non è mai ridicolo.

Dal punto di vista della messinscena, *Queen Lear* è una produzione estremamente ben riuscita, e non è un caso che il costumista delle Nina's, Gianluca Falaschi, abbia vinto il premio Ubu 2019 per migliori costumi – per *Orgoglio e Pregiudizio*, un adattamento teatrale di Antonio Piccolo basato sull'omonimo romanzo di Jane Austen del 1813 e prodotto da Marche Teatro. Indubbiamente gran parte dell'attrattiva dello spettacolo deriva – anche ma non solo – dal fascino sensuale di una scenografia ricercata, come si nota già nella scena iniziale, ambientata nel negozio di Lea, una deliziosa *dollhouse* dai colori pastello in tipico stile inglese. Gonerilla, Regana e Cordelia ricevono ciascuna una bambola a loro immagine e somiglianza in dono dalla madre che, talvolta, parla alle figlie rivolgendosi non a loro direttamente ma alle loro bambole-feticcio, in una continua contaminazione tra animato e inanimato.



La musica è un elemento cruciale della rappresentazione. Rifacendosi apertamente alla contaminazione tra alto e basso dello stile shakespeariano, *Queen Lear* combina diversi generi, non soltanto in termini teatrali (dalla tragedia alla commedia, passando per



la pantomima) ma anche musicali. Si crea così una commistione di stili differenti in cui coesistono pop, rap, musica elettronica e opera e i dialoghi sono il risultato di un montaggio di spezzoni di noti successi musicali della tradizione pop italiana degli anni Ottanta



e Novanta ed altre hit internazionali, oltre che spettacoli televisivi e film di culto (*A Street Car Named Desire*, 1947; *The Sound of Silence*, Paul Simon and Garfunkel, 1964; *I Will Survive*, Gloria Gaynor, 1978; *Attenti al lupo*, Lucio Dalla, 1990; *Meravigliosa creatura*, Gianna Nannini, 1995; *La cura*, Franco Battiato, 1996; *Franicamente me ne infischio*, 1999). Talvolta, le drag queen si esibiscono in playback, modulando le loro battute su quelle di altri artisti famosi, in un gioco di allusioni e riferimenti intertestuali. Sorprendentemente, il risultato non è, come ci si potrebbe aspettare, una confusione babelica, ma una struttura narrativa la cui coerenza è assicurata da una scelta oculata degli spezzoni da inserire nella sceneggiatura.

Nell'arte performativa *queer*, il ricorso al *drag* – nella fattispecie, un interprete travestito da donna – generalmente viene usato come espediente 'anti-essenzialistico' per mettere in discussione assiomi normativi ed eterosessuali

sul mondo in cui viviamo, spostando l'attenzione sulla natura imitativa dei gesti e comportamenti abituali con cui, muovendoci entro precise coordinate socio-culturali, 'recitiamo' la nostra mascolinità o femminilità. Nel caso di *Queen Lear* nello specifico, e come confermato nel corso di un'intervista non pubblicata con il performer Lorenzo Piccolo, ad essere in gioco non sarebbe tanto la decostruzione di paradigmi identitari normativi e binari (che pure viene raggiunta), quanto piuttosto lo sperimentare con la plasticità e il punto di vista privilegiato dell'attore *queer*. In altre parole, la molteplicità prospettica frutto della condizione di ambiguità del *drag* ci spinge, giocoforza, a confrontarci con la veridicità di quanto detto, richiedendo dunque una nostra partecipazione attiva. Proprio come il *fool* shakespeariano, anche le *drag queen* sono lì per farci ridere, ma soprattutto per farci riflettere, scuotendoci dalla nostra rassicurante condizione di spettatori passivi e chiamandoci a prendere una posizione su quanto rappresentato. Ecco allora che il *drag* diviene la versione moderna del *fool* shakespeariano che riesce a parlare liberamente da dietro la maschera (del suo essere *queer*/pazzo), al contempo riprendendo in chiave parodica e decostruzionista la consuetudine teatrale elisabettiana di impiegare attori per interpretare ruoli femminili.

Visto il 10 gennaio 2019, Teatro Carcano (Milano)

*Diretto e interpretato da* compagnia Nina's Drag Queens (Alessio Calciolari, Gianluca Di Lauro, Sax Nicosia, Lorenzo Piccolo e Ulisse Romanò); *testo di* Claire Dowie; *tradotto dall'inglese da* Michele Panella e Lorenzo Piccolo; *musiche di* Francesco Mieli; *produzione* Aparte Soc.Coop, Centro D'Arte Contemporanea Teatro Carcano e Teatro Metastasio Di Prato Co-production; *durata* 110 minuti.

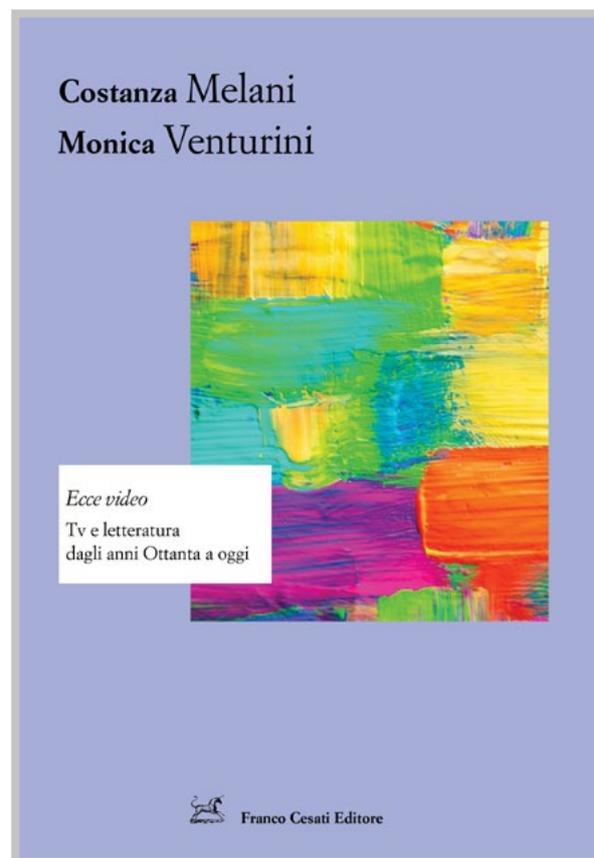


ELENA PORCIANI

*Costanza Melani, Monica Venturini, Ecce Video. Tv e letteratura dagli anni Ottanta a oggi*

*Ecce Video. Tv e letteratura dagli anni Ottanta a oggi* di Costanza Melani e Monica Venturini (Firenze, Franco Cesati, 2019) si situa nell'ambito degli studi sul rapporto tra parola e immagine prendendo in esame il tema della televisione nella letteratura italiana, ma anche quella che si potrebbe definire la 'televisionizzazione' della scrittura letteraria, legata alla sua progressiva assimilazione di modalità televisive di racconto; non poche pagine, inoltre, sono dedicate alle riscritture televisive della letteratura e alle nuove frontiere della serialità, secondo un articolato approccio intermediale che il volume condivide, ad esempio, con gli atti del convegno catanese del 2013 *Una vernice di fiction. Gli scrittori e la televisione* (a cura di Stefania Rimini, Catania, Duetredue, 2017).

Dopo la prefazione di Stefano Bartezzaghi, che mette a fuoco l'odio dei letterati non tanto verso «la tv quanto verso le ragioni per cui ci tratteniamo dentro a ciò che più diciamo di odiare» (p. 12), nella *Breve – ma fondamentale – premessa* Melani e Venturini preannunciano che il discorso sarà di necessità inserito in un più ampio quadro comparatistico cui fa da traino la letteratura statunitense. A partire dagli anni Sessanta, infatti, autori come John Updike, Don DeLillo, Thomas Pynchon hanno saputo magistralmente raccontare la televisione mettendo in evidenza, in maniera realistica o surreale, come essa non sia «solo un elettrodomestico da guardare, ma [...] una delle componenti ineludibili della vita, [...] un fornitore di storie, di sogni, di ambizioni, di desideri, di immagini» (p. 97), e pertanto un formidabile strumento di potere e di costruzione dell'immaginario. In particolar modo, le studiose fanno leva sulla riflessione di David Foster Wallace per impostare la cornice teorica del volume, specie quando l'autore di *Infinite Jest* colloca verso la metà degli anni Ottanta la nascita di un nuovo tipo di narrativa postmodernista, la *image fiction*: gli scrittori progressivamen-





te metabolizzano l'estetica dello zapping e la post-realtà entra nella *fiction* nei termini (tematici) di un'opacizzazione della differenza tra reale e mediale, come si vede esemplarmente in *Glamorama* di Bret Easton Ellis (1998).

Tanto più colpisce, dal confronto con gli Americani, la pronunciata diffidenza degli scrittori italiani nei confronti della televisione. Nella prima parte del volume Melani mostra come, nonostante le indagini pionieristiche di Umberto Eco, per molto tempo fra gli intellettuali abbia prevalso, più o meno dichiaratamente, la posizione enunciata a chiare lettere da Alberto Moravia nel 1959, e cioè che il pubblico televisivo fosse quello di un'Italia di serie B. Anche se oggi questa ci appare un'opinione di integralistica – e snobistica – severità, specie se pensiamo alla grande stagione degli sceneggiati e dei gialli della paleo-tv (di cui tratta Venturini), una simile posizione, che anticipa gli apocalittici anatemi di Pasolini, di fatto spiega l'assenza nella narrativa degli anni Sessanta e Settanta di una articolata rappresentazione, critica ma disponibile al confronto, del *medium* televisivo. Bisogna attendere quindi gli anni Ottanta perché la tv divenga la protagonista di un'istanza narrativa che voglia parlare del presente, come accade in *L'ultimo canale* di Italo Calvino (1984), che intercetta, focalizzandosi sull'oggetto feticcio del telecomando e sulla nascente abitudine dello zapping, la nascita della cosiddetta neotelevisione commerciale. *Macno* di Andrea De Carlo, ancora del 1984, si concentra invece sul ruolo politico della tv immaginando uno scenario distopico in cui il protagonista eponimo del romanzo sfrutta il successo televisivo per prendere il potere in uno Stato che molto somiglia al nostro. A posteriori, si è riconosciuto nella trama una precognizione della discesa in politica di Silvio Berlusconi, ma, al di là di questo, *Macno* suggerisce che la visione della tv come nemica della cultura e della democrazia rimane sostanzialmente prevalente anche negli autori nati negli anni Sessanta e Settanta. Al riguardo, numerosi sono i nomi che Melani menziona, tra i quali si possono ricordare, per lo spazio che la televisione ha nei loro lavori, i Cannibali e Aldo Nove, Mauro Covacich, Giuseppe Genna, Antonio Scurati, Nicola Lagioia, che specificamente definisce la storia – non solo televisiva – d'Italia recente un «incubo che merita di essere raccontato» (p. 125), oltre ai più anziani Franco Cordelli e Walter Siti.

Il confronto con il contesto americano è costante anche nella seconda parte di Venturini, che tratta soprattutto della produzione letteraria del secolo XXI, per quanto non disdegna di affondare le radici del proprio discorso in opere precedenti, ad esempio *Nucleo Zero* di Luce D'Eramo (1981), romanzo sul terrorismo e sul ruolo che i media in esso rivestono. In particolare, la studiosa si concentra sull'esigenza condivisa da molti autori di recuperare nella scrittura letteraria un più stringente rapporto con la realtà: di contro al postmodernismo di fine Novecento, ma anche ai rischi di anestetizzazione emotiva e critica che la spettacolarizzazione dell'informazione può generare, come mostrano due spartiacque mediatici come la Guerra del Golfo e l'11 settembre. In questa direzione si inquadrano il lavoro del collettivo Wu Ming e il suo provocatorio richiamo al *New Italian Epic*, così come la produzione di autori *noir* che hanno preso a oggetto fatti di cronaca e gli anni di piombo; al contempo, Venturini rileva la «particolare ibridazione di generi e funzioni che avvicina i romanzi alle sceneggiature televisive, il ritmo narrativo ad una sorta di "grado zero stilistico", una scrittura piana, senza elementi particolarmente riconoscibili, ma incalzante e diretta» (p. 203), definita, in non casuale consonanza con le parole di Moravia di quasi sessanta anni prima, una «letteratura di serie B» (p. 205) da un italianista come Giorgio Ficara.

In questo complesso orizzonte intermediale, di cui Melani e Venturini disegnano una mappa che sarà imprescindibile per gli studi a venire, sembra quindi rimanere minoritaria la prospettiva, più legata ai *cultural studies*, di rappresentare un riuso sociale creativo



dell'immaginario televisivo. Nonostante nel volume la tv non sia trattata solo in termini di rappresentazione di programmi, spettatori, *celebrities* e abitudini quotidiane della visione, ma anche come un *medium* la cui offerta è aggressivamente concorrente rispetto a quella letteraria, e tuttavia complementare nella costruzione del bricolage transmediale delle generazioni di scrittori cresciuti con la tv in casa, la posizione dominante di chi fa letteratura – o perlomeno una letteratura che non vuole essere né di intrattenimento né *midcult* – ha continuato a essere di sospetto, quando non proprio di disprezzo. Solo nell'ultimo capitolo le cose sembrano cambiare, nel momento in cui, con le parole di Scurati, si individua nella «Grande Serialità Televisiva» un varco attraverso cui «le soldataglie letterarie e televisive finalmente convergono e confluiscono verso un piano aperto e comune» (p. 228). Entriamo così in una nuova era in cui la tv generalista, anche quella dei *talk show* che parlano di libri, come *Che tempo che fa*, sta lasciando il passo a nuove forme audiovisive in divenire mentre, intanto, il «romanzo è dentro un flusso interattivo, transmediale e globale» (p. 252): una nuova era «che comincia dove finisce questo libro» (p. 252).

ELENA PORCIANI

*Céline Sciamma, Ritratto della giovane in fiamme*

Tanti e tali sono i temi toccati dal *Ritratto della giovane in fiamme* di Céline Sciamma (*Portrait de la jeune fille en feu*, Francia 2019) che quasi non si sa di dove iniziare per parlarne: dalla storia d'amore tra Marianne e Héloïse, dalle questioni di genere, dal rapporto tra vita e arte, dall'intessitura visuale, dalla misura estetica, non meno rigorosa che erotica? Conviene, per provare a mettere un po' di ordine, affrontare l'affascinante intrico delle suggestioni culturali del film in termini di transdiscorsività, ossia di connessioni fra discorsi, immagini e rappresentazioni.

Si può senz'altro affermare che l'ultimo lavoro di Sciamma si configura a tutti gli effetti come un perfetto *case study* transdiscorsivo: in primo luogo, per la sapienza cinematografica e il citazionismo figurativo, specialmente ricco di tributi verso la pittura fiamminga e l'arte romantica (ad esempio, solo per menzionare i nomi più noti, Rembrandt per gli interni notturni sfumati da eterei chiarori e Frederich per gli esterni marini tempestosi). È l'intera vicenda, tuttavia, a rimotivare il tradizionale tema del rapporto tra arte e vita, sebbene in una prospettiva tutto sommato costruttiva e vitale: al posto di un Frenhofer che nel balzachiano *Capolavoro sconosciuto* impazzisce di insoddisfazione cercando di cogliere nella tela l'inafferrabile complessità del reale, siamo al cospetto di una pittrice che a un certo punto semplicemente, senza una parola in più, riconosce che il quadro è finito e non ha alcuna esitazione, in seguito, a ritrarsi per lasciare all'amata un'immagine di sé in ricordo – ed è già questa distanza un primo segnale del senso complessivo del lavoro di Sciamma. In ogni caso, senza anticipare le conclusioni, il film ripropone in tal modo un motivo letterario e artistico di lunghissima durata, quello del ritratto dell'amato o dell'amata conservato in sua assenza, e lascia intuire come le citazioni siano comprese in una più ampia dinamica di riscrittura che, oltre ai modelli allusi dal discorso filmico, coinvolge parimenti quelli menzionati dalle protagoniste. Ne è dimostrazione la scena in cui Marianne, Héloïse e la domestica Sophie discutono sul gesto sconsiderato di Orfeo che, voltandosi, perde Euridice un attimo prima del ritorno alla luce: si tratta non solo di un'efficace *mise en abyme* del film, ma anche del punto di avvio di una cifrata riproposizione narrativa del mito. La possibilità, ipotizzata da Marianne, che Orfeo compia la scelta poetica di sostituire il ricordo alla realtà, prelude al distacco da Héloïse che lei stessa sancirà concludendo il quadro, così come il congedo tra le due mette in scena l'interpretazione di Héloïse quando questa invita Marianne a





voltarsi per vederla un'ultima volta, vestita da sposa e perduta, come già l'aveva, del resto, immaginata.

Dalla citazione e dalla riscrittura il passo è breve per interrogarsi sul rapporto che l'opera di Sciamma instaura con il genere – ma anche con il modo dell'immaginario – di appartenenza. Da questo punto di vista, il film sembra guardare in prima istanza alla narrazione morale-sentimentale tipica del Settecento, evocata dal luogo allegorico dell'isola, ma anche dagli stessi nomi (citazionali) delle protagoniste: Marianne e Héloïse, che sono i nomi delle eroine dei romanzi eponimi di Marivaux e Rousseau. Al contempo, su tale dimensione allegorica, dal carattere preromantico, si innesta il romanzo di formazione delle due 'personagge' – e in questo caso il neologismo critico appare quanto mai appropriato. Attraverso lo sguardo reciproco, le loro parole e i loro corpi, il loro amore, Marianne e Héloïse compiono entrambe un percorso di maturazione che, se non le conduce alla felicità, senza dubbio le conduce all'autoconsapevolezza di donne fiere e vitali, persino nella sofferenza della separazione: Héloïse non può sottrarsi al destino deciso, per una sorta di coazione a ripetere, da sua madre, ma lo accetta con una determinazione che spiega la sua capacità di trasformare il pianto in gioia riascoltando in concerto, anni dopo, l'*Estate* di Vivaldi; Marianne si dedicherà a insegnare pittura a giovani donne e non solo potrà dire alle sue allieve, di fronte al quadro da lei dipinto della *jeune fille en feu*, che non è più triste, ma potrà anche, al teatro, avere la forza di osservare di lontano Héloïse, come, letteralmente, un *tableau vivant*, piuttosto che dirigersi verso di lei.

Il gioco di specchi fra le varie movenze della transdiscorsività si fa vertiginoso nel momento in cui si rileva come la progressione artistica di Marianne sia rappresentata attraverso frequenti inquadrature di una mano che disegna e stende il colore: una mano diversa, però, da quelle dell'attrice (Noémi Merlant), appartenente a una controfigura di cui già supponiamo, durante la visione del film, la competenza artistica. Da una rapida indagine scopriamo che si tratta della mano della pittrice Hélène Delmaire, nota per i suoi



ritratti di donne con i volti celati, che ha dipinto i quadri che si vedono nel film durante le riprese partecipando, per così dire, da interprete tangenziale alla sua realizzazione. Ne deriva un cortocircuito profilmico o, detto altrimenti, un effetto di soglia tra finzione e realtà che ci immette nel significato più intimo del *Ritratto*: là dove, al di là dell'intreccio di superficie e della raffinata patina citazionale, si implica l'intenzione di Sciamma di fare interagire la riflessione sul rapporto fra arte e vita e il racconto di una passione amorosa con una presa di posizione militante sulle questioni di genere

E qui si intuisce come il valore del *Ritratto della giovane in fiamme* risieda nella capacità di intessere dentro la rete transdiscorsiva una contronarrazione femminile, producendo un significativo sconfinamento di genere sin dalle azioni con cui, dopo il prologo, le due protagoniste si presentano agli spettatori: Marianne tuffandosi in mare per re-



cuperare quelle che poi scopriremo – ma già lo immaginiamo – essere le tele che si è portata dietro per dipingere la sposa promessa da sua madre a un aristocratico milanese; Héloïse sfogandosi a correre dopo anni di costrizione, come risponde, da inattesa *tomboy*, a Marianne che aveva temuto volesse morire precipitandosi giù dalla scogliera come la sorella maggiore.

Sono azioni che preludono al radicale sconfinamento rappresentato dalla giovane donna che nel secolo XVIII, a dispetto di tutti gli ostacoli sociali, fa di mestiere la pittrice, a sua volta *mise en abyme* della donna che, con piena coscienza femminista, nel secolo XXI fa il mestiere di regista: arricchendo l'effetto di soglia che attraversa il film, il gesto artistico non si limita alla mano che traccia linee e colori, ma coinvolge anche lo sguardo della e sulla rappresentazione, che è di Marianne non meno che di Céline. Per riprendere una pagina di Michele Cometa ispirata al celebre quadro di Albrecht Dürer *Il disegnatore della donna coricata*, non solo l'immagine, ma anche il dispositivo e lo sguardo sono al centro della rappresentazione: oggetto è Héloïse, ma in scena sono anche gli occhi di Marianne che guardano Héloïse avvolgendola – amorevolmente carezzandola – dell'immagine che crea, così come nel prologo vediamo Marianne



attraverso lo sguardo delle sue allieve. Non è un caso, pertanto, che frequenti siano anche le inquadrature in soggettiva, attraverso le quali Sciamma si proietta in Marianne e noi progressivamente apprendiamo, attraverso i suoi (loro) occhi innamorati, a costruire la nostra immagine di Héloïse (sin dalla prima sua apparizione, di spalle, seguita con movenza hitchcockiana, ma con quella nuca che, caduto il cappuccio del mantello, richiama, sentimentalmente, un'altra celebre nuca cinematografica osservata in amorosa soggettiva, ossia quella di Catherine/Jeanne Moreau nello sguardo di Jim/ in *Jules e Jim* di François Truffaut).



Si coglie in ciò tutta la dimensione metadiscorsiva del film, che si costituisce come immagine che rappresenta l'immagine, ma anche commenta, da una prospettiva di genere, la tradizione di modelli e riferimenti che evoca, cosicché, nella sua raffinata geometria formale e cromatica, il film approda a un femminismo tanto attuale quanto, proiettato nel Settecento, volutamente



anacronistico, come lo sono il ritratto di Héloïse, dipinto da Marianne attraverso Hélène Delmaire – e viceversa –, ma anche il coro che intonano le donne del villaggio nella scena intorno al fuoco, una composizione contemporanea che ripete ipnoticamente *Fugere non possum*. Perno della formazione delle protagoniste è, infatti, una solidarietà femminile volta a comprendere, con attitudine interclassista, anche Sophie, che Marianne e Héloïse non solo aiutano ad abortire, ma anche, a cose compiute, ritraggono nell'atto dell'aborto: la prima materialmente dipingendo, la seconda ideando il quadro. Perché per Marianne l'esperienza vissuta sull'isola rappresenta anche una crescita come artista: nella misura in cui, mossa dall'amore, ma anche dall'arguta intelligenza di Héloïse, si libera dalle convenzioni figurative per abbracciare una pittura più realistica e personale.

Come ultima annotazione, si può azzardare che con i suoi sconfinamenti di genere *Ritratto di giovane in fiamme* non solo si ponga in linea con le precedenti opere di Sciamma, come *Tomboy* (2013), ma anche rappresenti una risposta a un altro film di cui, per certi versi, il *Ritratto* pare un commento e contrario: *La vita di Adèle* (2013) di Abdellatif Kechiche. Sembrano suggerirlo la *mise en abyme* mitologica a metà film – qui Orfeo ed Euridice, là Tiresia –, il richiamo alla *Vita di Marianne*, che Adèle e i compagni leggono in classe, e soprattutto il fatto che



anche Emma sia una pittrice che ritrae Adèle: come se, per giocare sulla curiosa coincidenza del nome delle protagoniste – Adèle Haenel, che interpreta Héloïse, e Adèle Exarchopoulos –,

Sciamma avesse pensato “anch'io ho qui una Adèle, ma invece di risucchiarne l'identità nella finzione per un effetto di reale, utilizzerò il suo corpo attoriale per costruire una finzione tanto esibita quanto militante”. Quale delle due coppie – e dei due film – quindi scegliere? Adèle e Emma o Héloïse e Marianne? Forse non c'è bisogno di scegliere? Forse è in gioco un diverso rapporto di potere tra sguardo, dispositivo e immagine? Sicuramente, per pronunciarci, abbiamo bisogno – e desiderio – di rivedere i film.



GIOVANNA SANTAERA

## *Jussi Parikka, Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*

*Il proposito di questo libro è di iniziare nel mezzo nel groviglio tra passato e presente; e accettare la complessità che tale decisione comporta in ogni analisi della moderna cultura dei media.*

Jussi Parikka

A sette anni dall'edizione inglese arriva in Italia, grazie alla traduzione di Enrico Campo e Simone Dotto, il volume *Media Archeology* del teorico finlandese Jussi Parikka, che, insieme a *Media Archeology: Approaches, Applications, and Implications* pubblicato nel 2011 con Erkki Huhtamo, prova a sintetizzare il retroterra, le costanti tematiche e i nuovi metodi che da questa area di ricerca emergono.

Il volume costituisce un utile avviamento agli studi media-archeologici che, come spiega l'autore nell'introduzione, analizzano la dimensione 'materiale' dei media riletta, seguendo Kittler, dal punto di vista tecnologico ed empirico. Sembrerebbe un ritorno al determinismo, ma, come mostra anche la prefazione di Ruggero Eugeni, i capitoli propongono da diversi punti di vista un riesame dei media nell'accezione ampia e meno visibile di 'dispositivi': termine che ricorre nel libro indicando i media come *device*, cioè apparecchi fisici, 'artefatti', costruzioni prodotte da un intreccio di saperi e poteri che mutano nello spazio e nel tempo, 'apparati', che plasmano il nostro modo di sentire e pensare, e 'situazioni' cioè atti, momenti di interazione comunicativa (pp. 18-20). L'oggetto di studio media-archeologico, scrive Parikka, non è rappresentato solo dalle 'cose' ma anche dai discorsi, dalle pratiche e dalle rappresentazioni che rivelano i modi con cui elaboriamo i nostri «sistemi mediali» sotto forma di «relazioni sociali» e «reti di comunicazione» (p. 100). Di qui il sottotitolo della traduzione italiana.

Ma in che modo? Il metodo media-archeologico, presentato nella parte introduttiva da Parikka, sostiene una prospettiva transdisciplinare (storica, sociale, politica ed estetica) collegata a un'indagine tecnologica e computazionale. L'uso del termine 'archeologia', ri-



New Media Art Exhibition – Intermedia Experiment at HKAS, installation *Box of Revelation*, Flickr 2009 ©Andy Li



preso da Foucault, richiama infatti metaforicamente un lavoro che vada oltre la superficie delle cose ed esplori le componenti più profonde a livello strutturale, ecosistemico e temporale rispetto sia alla durata dei processi che alle stratificazioni tra passato, presente e futuro.

Il lavoro dell'archeologia dei media procede in questa direzione, come ricorda lo studioso nel primo capitolo, lungo tutto il suo sviluppo, avvenuto negli ultimi decenni grazie alle acquisizioni della ricerca scientifica sulle immagini e soprattutto della *new film history* che, già dalla fine dell'Ottocento, ci hanno permesso di scoprire l'incidenza dei media dal punto di vista fisico, percettivo e dinamico. Sullo sfondo di questa formazione la *media archeology* rimarca la necessità di adottare un approccio intermediale per continuare a riflettere sull'azione – a vari livelli: multisensoriale, affettivo e persino precognitivo – che i media esercitano sulle persone e sulla diversa conformazione del tempo che essi attivano nei più vari ambiti socio-culturali e politico-economici del nostro presente.

Assumere questa nuova ottica, prosegue l'autore nel secondo capitolo, problematizza il nostro rapporto con i media, il modo di vedere ciò che è 'vecchio' o 'nuovo', soprattutto nella cultura digitale e ci consente di recuperare in una sorta di «what if» (p. 84) o di «archivi dell'impossibile» (p. 82) idee e realizzazioni alternative rispetto alle forme istituzionalizzate. Si può parlare dunque, come si legge nel terzo capitolo, di un «nuovo materialismo» (p. 107) che raccoglie, analizza e descrive ciò che sta alla base delle entità mediali, senza trascurare al tempo stesso quegli aspetti fisici e tecnici che, anche se non rilevati dalla percezione umana, ne veicolano o condizionano il funzionamento.

In sintesi, nelle parole di Parikka, l'archeologia dei media ci invita alla ricerca del modo specifico con cui avviene ogni trasmissione nel senso di «*transmettere*» (p. 153), puntando cioè l'attenzione sul 'tra', su tutto ciò che organizza il nostro modo di produrre, conservare ed elaborare le informazioni. Ma la novità, esposta da Parikka nella parte centrale del volume, sta nel porre attenzione a quei tratti coinvolti nel processo ancor prima o indipendentemente dal senso, di cui siamo più o meno consapevoli o partecipi: per esempio gli hardware, i canali, i segnali, i fenomeni di disturbo come il 'rumore' o le interruzioni, i linguaggi automatici, i codici di programmazione e gli standard.

Per questo tipo di mappatura come per l'idea di 'media' si rivela utile, suggerisce l'autore, rivedere alcune categorie del passato innovandole se necessario. Alcune di queste sono state messe in crisi, com'è accaduto per l'idea di testo, autore, genere (p. 56). Altre, come movimento, sguardo, immersività, virtuale fungono invece da tramite per rileggere analogie e differenze col passato (pp. 60-62). È soprattutto la nozione di archivio, tuttavia, esaminata nel quinto capitolo, ad aver assunto dai primi del Novecento a oggi una inedita centralità nel passaggio dall'individuazione delle sue regole costitutive, come centro di documentazione, all'appropriazione rigenerativa come esperienza quotidiana, condivisa anche dalle arti e dalle istituzioni culturali. L'archiviazione è oggi espressione di una raccolta di 'oggetti' che assumono senso solo nella messa in relazione e nella riattivazione partecipata,



Jussi Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci 2019}



soprattutto quando sono testimonianza di processi più immateriali, che possono superare anche la sensibilità e le capacità umane come nel caso dei software e dei database digitali.

Ecco perché l'obiettivo della *media archeology*, come ricorda Parikka a più riprese, non è solo la riarticolazione delle conoscenze che riguardano il campo dei *media studies*, ma anche il ripensamento trasversale dei legami, degli interrogativi e delle abilità critiche verso i *media* che possono trovare un riscontro comune tanto nella ricerca accademica quanto nella pratica collettiva, istituzionale e artistica.

E a tal proposito le arti, tra cui Parikka considera anche la letteratura, e in particolare la *media art* hanno chiaramente di per sé una capacità di azione mediale, produttiva e relazionale, ma per le tracce che conservano e le capacità metariflessive che possiedono sono anche uno strumento di analisi speculare oltre che di rielaborazione dell'esperienza. Su questo fronte la novità più interessante, approfondita nell'ultimo capitolo, è il racconto delle osmosi dialettiche soprattutto in campo media-archeologico tra gli studi, le istituzioni culturali e le creazioni artistiche che lavorano a una ricerca-azione comune, definita come «*thinking*» (p. 223), e/o alla formazione sperimentale di «laboratori concettuali» (p. 44) aperti a un coinvolgimento ampio, consapevole e sostenibile intorno alla cultura mediale.

Per concludere, uno dei punti critici dell'archeologia dei *media* nella presentazione dell'autore sembra però la costante e ambigua esplicitazione del disinteresse per l'analisi del rapporto con il contenuto delle rappresentazioni veicolate dai *media*. Di certo, è un modo per riattivare l'attenzione verso le componenti materiali, trascurate soprattutto dalla virtualizzazione del digitale e dalla mancanza di un confronto conoscitivo tra il campo tecnologico e quello umanistico; ma è anche l'attuale limite, più che il confine teorico dell'archeologia dei media che bisogna affrontare, come nota Simone Venturini nella postfazione, per le ricadute che gli aspetti presi in considerazione hanno sul senso e sul valore assunto dalla produzione, dalla trasmissione e dal riuso degli oggetti culturali.

Del resto, come scrive lo stesso Parikka, i due aspetti forse non possono andare in parallelo solo ipoteticamente, ma trovano già concreta attuazione in alcuni 'laboratori' che promuovono un'idea di archeologia dei media come disciplina che può educare all'uso dei media e della tecnologia: essa può formare non solo consumatori dotati di strumenti critici e dunque capaci di interpretare ermeneuticamente i complessi contenuti mediali, ma anche produttori in grado di impegnarsi attivamente in diverse pratiche mediali (p. 222).



MARCO SCIOTTO

*Humanhood, Zero*

Non-essere come condizione imprescindibile perché vi sia essere. Nucleo di concentrazione di un'energia incontenibile che precede e permette la generazione. Cominciamento dell'azione come svolgimento senza alcuna reversibilità possibile. Enorme occhio dello sguardo che contemporaneamente esplora e viene modificato. Ancora, dispositivo di mutamenti capaci di ridisegnare di volta in volta la scena in modo irripetibile. È tutto questo insieme, lo 'Zero' che dà il titolo al duetto di Júlia Robert e Rudi Cole, fondatori nel 2016 della compagnia britannica Humanhood, che fin da subito ha sviluppato un originalissimo percorso che coniuga la ricerca sulla danza a quella sulla fisica, l'astrofisica e sul misticismo orientale e che in pochi anni ha visto aumentare notevolmente l'interesse del pubblico e della critica nei suoi confronti, tanto nel Regno Unito quanto all'estero. Tutto questo, dicevamo, materializzato al centro della scena in una circonferenza perfetta di polvere bianca.

Sigillo dell'opera – nero su bianco sul programma di sala e in voce fuori campo sul finale della performance – è la citazione dal fisico teorico Nassim Hamein: «Le informazioni nell'universo possono essere comunicanti in modo istantaneo. Quindi quando muovi il tuo mignolo, tutto nell'universo sa che hai mosso quel dito, e aggiusta per esso». Fisica e danza fuse insieme nell'idea dell'informazione come gesto, dunque, che nel suo anche infinitesimale compiersi modifica istantaneamente il circostante. Un incessante tradursi e trasferirsi di energia che si riversa da un corpo all'altro, microscopico o mastodontico che sia, da un movimento all'altro, sia esso infinitesimale o planetario, tutto senza soluzione di continuità, in un collegamento universale che comprende ogni cosa, dalla nascita del mondo a ciascun istante presente.

E la prima informazione, il primissimo gesto che genera tutti i successivi, la tappa zero, appunto, dei sessanta minuti di tracciato rappresentati da *Zero*, non appartiene ai danzatori. Come se il momento dell'avvio della danza fosse già un 'uno', l'istante zero che genera quell'uno è affidata al pubblico: gli spettatori, entrando in sala uno dopo l'altro, raggiun-





gono i propri posti a sedere solo dopo aver attraversato la scena e circumnavigato quella circonferenza bianca che racchiude al proprio interno Robert e Cole. Un ciclo, un turbine umano composto ma costante che fa da iniziale 'soffio vitale', da innesco alla creazione scenica: è a partire da questo che il movimento dei due inizia a sorgere, in un flusso che li condurrà ininterrottamente fino a fine performance. Così come lo 'zero' permette la messa in essere di ogni sequenza successiva permanendo nella propria condizione di non-essere, lo spettatore, che 'non è' l'opera, fa sì che, in essa, ogni cosa possa accadere, ponendone le condizioni di possibilità e d'esistenza e pur tuttavia rimanendo inerte e immobile, sebbene enormemente sollecitato dalla creazione stessa.

Così, mentre i corpi dei due danzatori vengono quasi destituiti dal ruolo di centralità che la danza esigerebbe per essi e riorganizzati quali elementi tra gli altri della macchina teatrale, protagonisti di *Zero* sembrano diventare la trasfigurazione scenica dei sensi attivati nello spettatore – la vista e l'udito – e la loro perlustrazione materiale del flusso ininterrotto di movimento e di divenire che costituisce il reale, la vita, e che qui si fa esemplificazione attraverso il processo performativo.



Esemplificazione dichiarata fin da subito, attraverso l'immagine della nascita del gesto coreografico di *Zero* come venuta al mondo di un corpo, forse 'del' corpo per eccellenza, quello del danzatore, illuminato da fioche luci di taglio che immergono gli arti in un'indefinitezza che li disarticola e li destruttura quasi come in un brodo primordiale. Ma un attimo dopo, a quella sorta di alba del mondo e del movimento che i tagli disegnavano subentra la luce di un faro a piombo che proietta con nettezza chirurgica un'enorme circonferenza di luce, uno 'zero luminoso' che sembra configurarsi, al contempo, come un grande occhio, i cui strati e disegni dell'iride corrispondono a quelli della polvere bianca in cerchio, cui la luce è perfettamente sovrapposta. Lo sguardo dello spettatore sulla performance e dell'uomo sul mondo prende forma, in una dimensione ancora intatta, pura, univoca.

Mentre Rudi Cole rimane immobile nel buio profondo del centro, del buco nero della pupilla di questo grande occhio, Júlia Robert si muove danzando lungo la circonferenza di polvere e luce, e ogni suo minimo movimento ridefinisce in modo irreversibile il disegno stesso di quella gigantesca iride, come materializzazione concreta dell'incessante modificarsi dello sguardo nell'attraversamento del reale, una sorta di osservazione al microscopio di come, a partire da un ordine iniziale, i gesti-informazioni che muovono e smuovono la realtà stratificano e rendono sempre più complessa l'osservazione. Al corpo

in movimento di Robert si aggiunge poco dopo quello di Cole, in uno svolgimento della performance che si configura pian piano e in modo sempre più frenetico, dal momento che non vi sarebbe opera senza i sensi di chi la indaga, così come non esisterebbe un'idea del reale senza quelli di chi lo percepisce, anche e soprattutto come interrogazione sul modo in cui lo sguardo e l'ascolto perlustrano quelle tracce e ne restano irrimediabilmente e incessantemente trasformati.

Una modificazione e una stratificazione che esigono ben presto il passaggio a un rapido combinarsi di sguardi molteplici che integrino e si sostituiscano all'occhio-sguardo singolo, che pare non più sufficiente a cogliere la complessità del disegno che i corpi dei dan-



zatori continuano a tracciare nella verticalità dell'aria e nell'orizzontalità della superficie del palcoscenico. Fari in rapidissima sequenza illuminano adesso i danzatori in punti di incidenza sempre differenti, anche per pochi istanti, componendo una scena che all'univocità dello sguardo sull'ordine dato dalla circonferenza iniziale, sostituisce l'esigenza di una composizione di sguardi differenti che si fondino insieme per sondare una realtà sempre più articolata ed eterogenea: in un momento di svolta dell'opera, in una scena momentaneamente svuotata dei due corpi in movimento, l'occhio unico e centrale dell'inizio tenterà di osservare ancora una volta il mondo dalla propria prospettiva, di ristabilire un ordine, ma l'evidenza della sua definitiva dissipazione esponenziale, dell'impossibilità di ritrovare quel cerchio di polvere che lo componeva e delimitava, porterà al suo definitivo disattivarsi in funzione di luci e sguardi sempre più ampi, generali, diversificati, che possano abbracciare un disegno che ha ormai sfaldato quello zero originario in un tappeto di polvere disseminata, calpestata, segnata in modo sempre più incisivo e dispersa in modo sempre più ampio.

E mentre l'occhio e lo sguardo si fanno luce e fari della scena, grazie al lavoro del *light designer* Horne Horneman, l'orecchio e l'ascolto divengono il magma immersivo creato da Iain Armstrong, un beat ipnotico in multitraccia *surround* che contribuisce a fondere in un unico nucleo di energia indistinguibile la dinamicità dei corpi dei danzatori e l'immobilità di quelli degli spettatori, l'esperienza dei primi e l'interrogazione dei secondi, mentre la danza cessa di farsi espressione per incarnare la conversione dell'iniziale energia potenziale in gesto, movimento, azione funzionale alle modificazioni delle tracce lasciate sulla scena.





Il termine dell'opera vede Robert e Cole riprendere la stessa posizione in cui gli spettatori li hanno trovati al loro ingresso in sala, e la medesima sequenza di movimenti del principio. Ma tutto, intorno a loro, è cambiato irrimediabilmente: quello che prima era un ordinato zero di polvere bianca è adesso un caotico campo solcato e disgregato, tutto ciò che il primo conteneva in potenza s'è già sprigionato nelle sue più varie possibilità e le forze che hanno attraversato e animato la performance hanno modificato l'ambiente, la scena, chi l'ha attraversata e chi ne ha fatto esperienza. La danza è ancora tutta lì, congelata in segni, indizi, impronte, tracce apparentemente irrecuperabili, ma capaci di porre con evidenza materiale le questioni centrali dell'opera d'arte, del suo rapporto con il tempo e con lo spazio e dell'enigmatica e oscura eredità che essa rappresenta.



{<https://youtu.be/LN1h0HgQV-k>}

Visto il 28 Ottobre 2019, Scenario Pubblico (Catania), *Rassegna Maturità / Scenariodanza 2019/20*

*Direzione artistica, coreografia e performance* Rudi Cole & Júlia Robert; *musicisti* Gyda Valtysdottir, Xhosa Cole, Azizi Cole e Shahzad Ismaily; *drammaturgia* Lou Cope; *luci* Horne Horneman; *suono e composizioni* Iain Armstrong; *costumi* Mark Howard; *direzione* Shanelle Clemenson; *produzione* Humanhood; *coproduzione* mac Birmingham; *supportato da* Arts Council of England; *con la collaborazione di* ACE Dance and Music, DanceXchange, Birmingham University, William Chaplin.