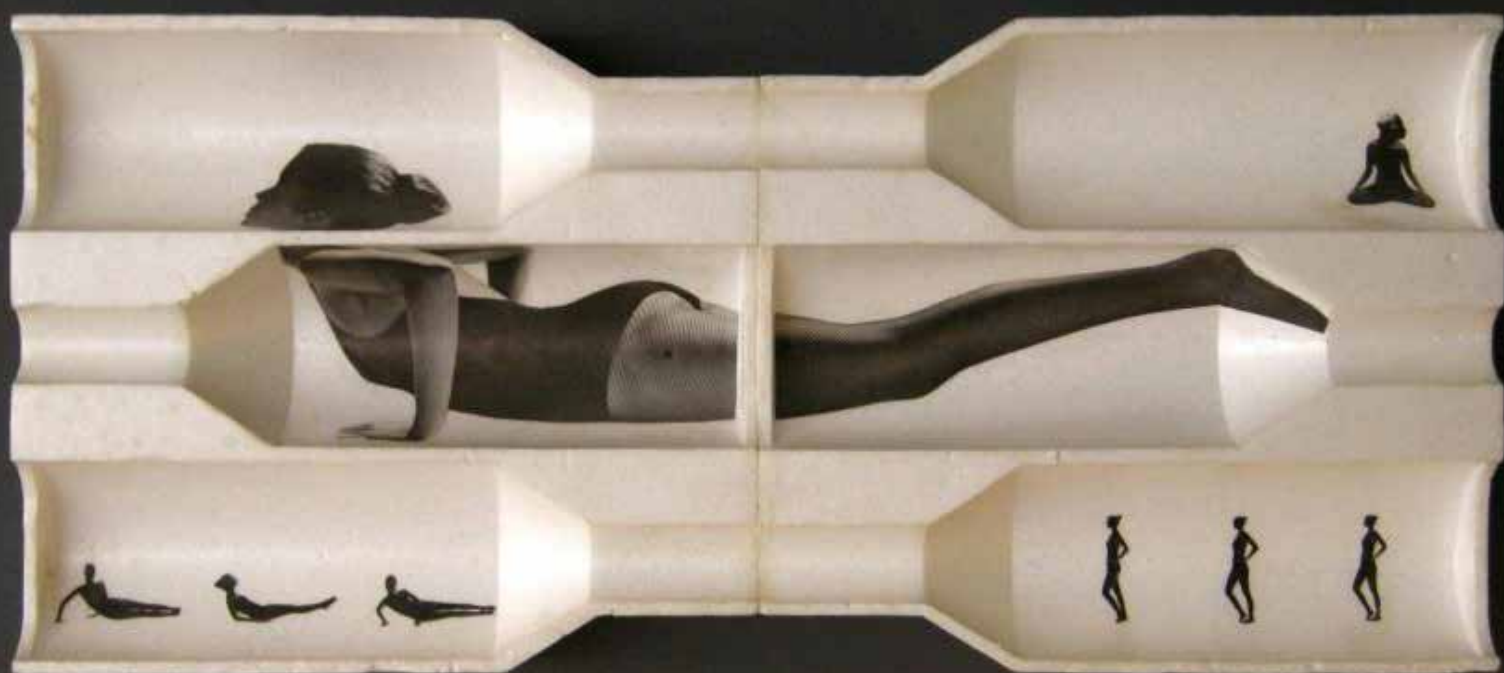




**Arabeschi**  
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

**n. 18**



**Incontro con**  
**Tomaso Binga**

Non sono un uomo / Non sono una poetessa / Scrivo ma non so leggere / Il mio corpo è anche il corpo della parola.

Tomaso Binga



**rabeschi**

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

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

n. 18, luglio-dicembre 2021

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), **Marta Braun** (Ryerson University Toronto), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Sergio Cortesini** (Università di Pisa), **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), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Enrico Mattioda** (Università di Torino), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Florian Mussnug** (University College London), **Federica Muzzarelli** (Università di Bologna), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

Comitato editoriale

**Cristina Casero** (Università di Parma), **Raffaella Perna** (Università di Catania), **Elena Porciani** (Università della Campania, "Luigi Vanvitelli"), **Giovanna Rizzarelli** (Università di Ferrara)

Comitato di redazione

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

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 | Tomaso Binga**

- Profilo*  
di Giancarlo Felice 7
- Videointervista a Tomaso Binga*  
a cura di Cristina Casero, Vittoria Majorana, Raffaella Perna 11
- Raffaella Perna  
*Le performance di Tomaso Binga: una rilettura attraverso le fonti* 19
- Chiara Portesine  
*«Come un quadro vivente, recito la poesia»: funzione e pervertimento della scrittura nell'opera di Tomaso Binga* 34
- Cristina Casero  
*Il linguaggio del corpo. Note sulla ricerca di Tomaso Binga* 45

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

- Sergio Cortesini  
*Valori d'uso di Sade: erotismo, primitivismo e utopia rivoluzionaria tra Man Ray, William Seabrook e i surrealisti nel 1930* 50
- Eleonora Luciani  
*«Io sono due volte io». Azione poetica, creazione scenica: un'indagine sul Teatro Valdoca* 63
- Massimo Maiorino  
*Collezionisti di sguardi. Osservazioni su Berger, Bonnefoy e Debray* 76
- Vincenzo Sansone  
*Dal teatro di strada al teatrino video-oleografico. Giacomo Verde contastorie* 89
- Simona Scattina  
*«Ho solo successo come attrice come donna distruggo tutto». Anna Magnani maschera della Commedia dell'arte ne La carrozza d'oro* 105

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

- Cristina Costanzo  
*Autobiografia(e) in forma d'archivio. Giovanna Brogna/Sonnino tra iconotestualità e libri d'artista* 117
- Arianna Frattali  
*Il mestiere dell'attore: conversazione con Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen* 128



## **Zoom | obiettivo sul presente**

Niccolò Amelii

*Declinazioni dell'estremo vedere. Scrittura e immagine in Tutta la solitudine che meritate di Claudio Giunta e Giovanna Silva* 135

*Lighting Light(s)#3 – Conversazione con Saburo Teshigawara e Rihoko Sato a cura di Cristina Grazioli* 144

Laura Pernice

*Ri-formare il mito. Le regie di Davide Livermore e Carlus Padrissa al Teatro Greco di Siracusa* 160

Stefania Rimini

*Profondo rosso. L'inferno secondo Lars von Trier* 167

## **LETTURE, VISIONI, ASCOLTI**

Audrey Diwan, *La scelta di Anne – L'Événement*  
(Marta Anna Bertuna) 175

Maggie Gyllenhaal, *The Lost Daughter*  
(Marta Anna Bertuna) 177

Nicoletta Mainardi, *Luzi e lo sguardo dell'arte*  
(Ottavia Casagrande) 180

*Photocall. Attrici e attori del cinema italiano*, a cura di Giulia Carluccio e Domenico De Gaetano  
(Giulia Muggeo) 182

Paolo Bertetti, *Che cos'è la transmedialità*  
(Francesca Palladino) 185

Salvatore Sciarrino – Anagoor, *Il Paradiso di Dante*  
(Susanna Pietrosanti) 187

Margareth Amatulli, *Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé*  
(Beatrice Seligardi) 190

Beatrice Seligardi, *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura*  
(Giulia Simi) 193

Simona Busni, *Michelangelo Antonioni. L'alienista scettico*  
(Chiara Tognolotti) 197

## **GALLERIA | SMARGINATURE**

*Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*  
a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti 201



INCONTRO CON | Tomaso Binga



GIANCARLO FELICE

*Tomaso Binga. Profilo*

Il tono sarcastico di Bianca Pucciarelli Menna si rivela pregnante e femminista già a partire dagli anni Sessanta quando decide, in maniera critica e creativa, di prendersi gioco del sistema dell'arte e sceglie di ribattezzarsi al maschile usando il nome di Tomaso Binga. L'artista salernitana, classe 1931, confessa che nella scelta del nome ha rubato una emme a Tommaso Marinetti, un gesto radicale di radice futurista che denuncia anni di discriminazione sessuale e di privilegi accordati al genere maschile.

Dentro questa ambiguità di genere, giocosa ma seria, l'ironia di Binga mostra fin dai suoi esordi un doppio registro linguistico, un lessico che chiama in causa la parola scritta che diventa immagine, e l'immagine che ha la forza dialogica della parola. A ricordare questo tratto distintivo sono già i suoi primi lavori sulla scrittura verbo-visiva e sulla poesia visiva, in forma anche di performance; pratiche dell'arte come scrittura, che frequenta a partire dagli anni Settanta e che accompagneranno tutto il suo percorso artistico.



Tomaso Binga, *Specchio Infranto*, 1972

Dentro le norme che decodificano scrittura e immagine l'artista ha sempre incluso la sua stessa corporalità, una dimensione presente come 'lingua-corpo', che le ha consentito di riscrivere la sua vita attraverso uno sguardo femminile protagonista e critico.

Uno dei recenti innesti tra immagine, scrittura e corpo, a sostegno di una sovrapposizione sempre più necessaria, sempre più ritrovata, è stata la collaborazione con Maria Grazia Chiuri, fashion designer della maison Dior, che ha scelto per la sfilata prêt-à-porter della stagione autunno-inverno 2019-2020 di affiancare alle modelle le 'donne lettere' di Tomaso Binga, prelevate direttamente dalla serie *Scritture Viventi* del 1976 e dall'*Alfabetiere Murale*

del 1977. Esibite all'interno degli spazi della sfilata, le sagome del corpo femminile nudo che mimano le lettere dell'alfabeto, s'incarnano per dar corpo alle parole, nell'intento di rigenerare ancora quel diritto, sempre meno sopito, dell'apparire e dell'essere donna, che la moda concede come gesto di rivolta e liberazione.

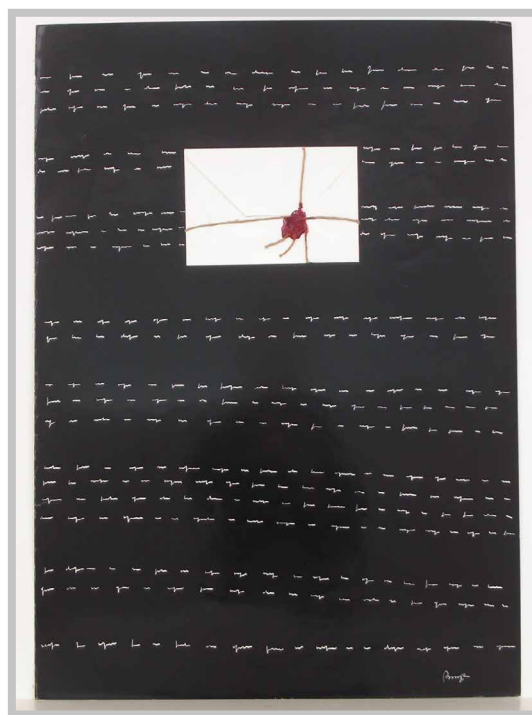
A questi lavori sulla parola e l'identità che segnano apici espressivi di grande interesse estetico e valore sociale, si affiancano altri progetti che indagano l'universo della verbo-visualità. Basti pensare alla *Scrittura Asemantica o Desemantizzata* del 1974, presentata a Roma alla Galleria l'Obelisco ed esposta l'anno dopo a Milano, nell'ambito della mostra *Lettere liberatorie*. In questa occasione, ad accompagnare le sperimentazioni di

Binga sul segno e sul significato, è una lettera-testo di Giulio Carlo Argan, un commento critico sulla visione dell'artista che riflette sui cambiamenti in atto della scrittura apporata dai nuovi media.

La prospettiva poetica di Binga è, pertanto, contenuta *in nuce* già a partire da queste sue prime operazioni visuali. Conosce e frequenta gli artisti fiorentini Ketty La Rocca, Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini e i napoletani Stelio Maria Martini e Carlo Alfano e dentro quel contesto così denso e stimolante Binga trae le sue intuizioni che la porteranno a un vero azzeramento linguistico. Dalle prime opere (i *Polistirolo*, i *Ritratti analogici*, i *Paesaggi*) l'artista arriva a esiti radicali ed estremi che confluiscono nella nuova scrittura detta *Dattilocodice* presentata, l'anno stesso della sua ideazione, 1978, all'interno della Biennale di Venezia, alla mostra *Materializzazione del Linguaggio*, curata da Mirella Bentivoglio. Da questi nuovi segni che diventano icone, scardinando letteralmente le idee di scrittura e di significato, si irradiano altre esperienze linguistiche che dichiarano apertamente l'indirizzo della poetica di Binga: una commistione entro la quale parola e immagine giocano sempre un ruolo protagonista.

Il sodalizio con la fotografa Verita Monselles permette a Tomaso Binga di lavorare nel campo della performance dal 1976. Ispirate al femminismo le opere del 1977 *Litanie Lauretane*, *Poesia Muta*, *Ti scrivo solo di Domenica*, *Io sono una Carta da Parato*, erano state anticipate da atti performativi legati esclusivamente al gesto (*Vista zero*, 1972) o al gesto accompagnato dalla scrittura (*Nomenclatura e Ordine Alfabetico*, 1973-74). Questo nuovo percorso di forte impatto poetico e politico rinuncia alla sola dimensione visuale per affidarsi alla sonorità della parola e denunciare le problematiche sociali legate alle discriminazioni di genere. Sono anni di mostre collettive e personali, che spronano Tomaso Binga verso nuove iconicità, nuove operazioni verbali, come la *mailing art*, e verso nuove tipologie di scritture che lei stessa definisce subliminali. Anni di collaborazioni e sodalizi con molti autori affermati nel panorama della critica e dell'arte

contemporanea: Mirella Bentivoglio, Giulio Carlo Argan, Girlo Dorfles, Elverio Maurizi, Lamberto Pignotti, Renato Barilli si fanno interpreti e portavoce della qualità poetiche di Binga, certi nelle loro riflessioni, che è avvenuta una piena identificazione tra l'opera e la creatrice.



Tomaso Binga, dalla serie *Lettere Liberatorie*, 1976



Tomaso Binga. *Poesia Muta*, 1977

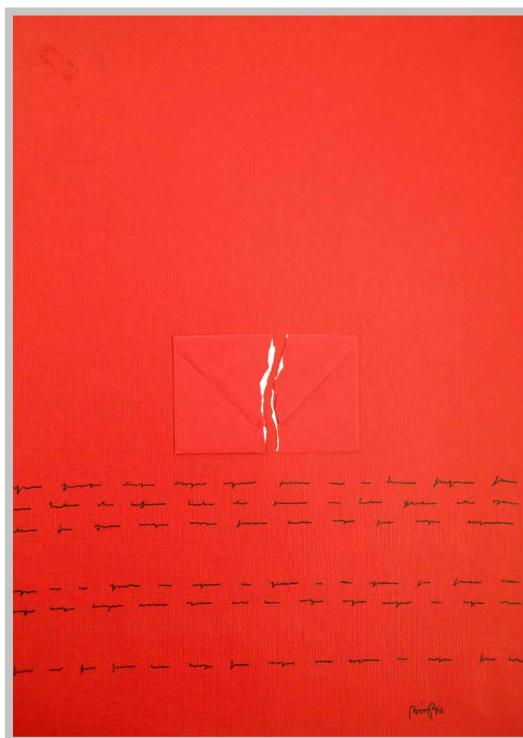
Gli anni Ottanta si rivelano per l'artista ancora ricchi di esperienze poetiche e di sperimentazioni linguistiche. La dimensione della *scrittura verbo visiva* e della *poesia sonoro-performativa*, la desemantizzazione degli anni Settanta e l'utilizzo del corpo come *medium* espressivo, diventano formule esperite all'interno di vari gruppi di poesia sonora e performativa come *Paso Doble* (1982), *AvanPoesia* (1982) e *Trio Phoesia* (1989). Vanno indicate dentro questo specifico contesto di sonorità e performatività, assieme ad altre significative manifestazioni in Italia e all'estero, *Poesia Erotica* all'Istituto italiano di cultura di Rio de Janeiro nel 1987, *Poesia femminile e femminista italiana* a Glasgow nel 1990.

Agli anni Ottanta appartengono i nuovi lavori di scrittura/oggetto (*Tre fiori*, *Cubi*, *Quadri di cinta*) e tutta una serie di esperienze che rimettono in gioco il valore del sovvertire, del contaminare il significato e il funzionamento dell'immagine e della parola. La serie *Biographic* (1985) con la quale l'artista partecipa alla XI Quadriennale di Roma nella sezione *Arte come Scrittura*, è un dichiarato ritorno alla pittura. Qualche anno dopo nel 1987 presenta la retrospettiva *Storie di ordinaria Scrittura 1970/87*. Sempre lo stesso anno partecipa alla mostra *Pittura-Scrittura-Pittura* curata da Filiberto Menna, Fulvio Abbate e Matteo D'Ambrosio, e nel 1988, a Milano, i suoi nuovi lavori di scrittura/oggetto sono presentati all'interno della personale *Binga si mangia la coda e poi si eleva*.

L'armistizio tra scrittura e pittura, così come ama definirlo Tomaso Binga, attuato all'interno del progetto *Biographic* viene sciolto negli anni Novanta, allo scoppio delle Guerre del Golfo, anno in cui l'artista propone *Riflessioni e puntate*, evento epistolare sonoro, della durata di un anno, atto di denuncia, critica sociale e riflessione sulle vicende drammatiche causate dalla guerra.

Sempre negli anni Novanta Binga partecipa a varie mostre ed eventi all'interno dei quali trova occasione per riflettere ancora sulla funzione energetica e liberante della grafia. Partecipa nel 1991, a Gallarate, alla mostra *Parola Immagine* a cura di Vincenzo Accame, Luciano Caramel, Luciano Caruso, Eugenio Miccini e nel 1994, a Spoleto, alla collettiva *Disgregante Aggregante*. Nel 1997 è a Roma con Giovanni Fontana e Lamberto Pignotti, alla mostra *La poesia è un gioco dello sguardo*, dove espone i *Diari 1985/1995*, opera che vede Binga confrontarsi con antichi manoscritti ritrovati.

Accanto ai volumi pubblicati, ai libri oggetto, in copia unica e numerata, e alle performance, Tomaso Binga è attiva anche all'interno di trasmissioni radiofoniche e televisive che discutono di poesia e sonorità. Nel 1992 prende parte a *Audio Box* per Radio Rai Tre, a cura di Pinotto Fava, nel 1997 sempre per la Rai, idea e partecipa a *Come Cometa ovvero Poesia in Contumacia*, insieme a Vito Riviello, e nel 1998, a *Follia e Poesia* insieme a Maria Roccasalva. Nel 2000 è invitata a *L'Ombelico del mondo*, per Rai Educational, curato da Nanni Balestrini, Franza di Rosa e Lello Voce. Lo stesso anno partecipa a una mostra al femminile dal titolo *Care Nemiche*, presso l'Istituto italiano di cultura di Rabat, l'anno successivo è a Padova ad esporre con opere degli anni Settanta nella grande mostra *(S)criptaturae. Le scritture segrete delle artiste tra linguaggio e im-*



Tomaso Binga. Lettera rossa, 1974



*magine* con curatrice e testo in catalogo Mirella Bentivoglio. Nel 2001 ritorna alla Biennale di Venezia con *Bunker Poetico*, una poesia-oggetto di critica sociale, ma vanno anche ricordati, tra le varie occasioni che danno visibilità all'artista, la retrospettiva *Autoritratto di un matrimonio* (2005) a cura di Simonetta Lux e Maria Francesca Zeuli, l'antologica *Scritture Viventi* (2013) a cura di Antonello Tolve e Stefania Zuliani e la mostra-installazione *Per gli involontari di guerra* (2014).

Le espressioni artistiche degli anni Settanta e Ottanta di Tomaso Binga riemergono stratificate e dense nella contemporaneità, attraverso l'impegno che l'artista mantiene vigile nei confronti della verbo-visualità e dei nuovi media e, senza mai rinunciare al tono sovversivo, ironico e paradossale, Binga si impegna ancora per la causa femminista, proiettandosi con attuali desemantizzazioni verso il principio e il diritto in lei sempre presente di riscrivere ancora la vita.





## Videointervista a Tomaso Binga

CRISTINA CASERO, VITTORIA MAJORANA, RAFFAELLA PERNA

*Il 17 aprile 2021 Raffaella Perna ha intervistato Tomaso Binga, nome d'arte di Bianca Pucciarelli, nella sua casa-studio a Roma. La conversazione ha toccato temi legati agli esordi della sua carriera, le prime mostre personali, la scelta controversa di adottare uno pseudonimo maschile, le lotte per il riconoscimento dei diritti delle donne, i rapporti con la Poesia visiva e il Gruppo 70. Binga racconta il suo percorso, dalle prime sculture e performance degli anni Settanta, sino ai progetti più recenti realizzati per la maison Dior.*

Video

### 1. Le prime mostre

**Tomaso Binga** Questo mio nome maschile non fu accettato subito dagli altri o dalla famiglia, tranne che da Filiberto<sup>1</sup> che era un giocherellone. Lui lo prese come un gioco ma per me si trattava di una cosa seria perché in quel momento noi donne non avevamo, soprattutto nel campo dell'arte, nessuna voce in capitolo, non eravamo prese in considerazione. Per esempio, in quel momento realizzai una mostra in una galleria e un signore, al quale piacquero le mie opere, non appena sentì che appartenevano ad una donna disse «Io non compro quadri di donne perché fanno mostre solo per mettersi in mostra e non per attitudini vere». Quindi fu un gesto provocatorio come tanti altri gesti provocatori nella mia lunga vita. Oggi ne ho anche un altro che vorrei fare e spero che si possa realizzare.

**Raffaella Perna** Ci puoi dare qualche anticipazione?

**T.B.** Non so se posso darla...

**R.P.** Va bene. Nel tuo archivio conservi una fotografia in cui Giulio Carlo Argan è ritratto mentre mangia dello zucchero filato, in occasione dell'inaugurazione della mostra personale alla Galleria L'Obelisco di Roma, dove era esposta una selezione di opere appartenente alla serie dei *Polistirolo*. Com'era concepita questa mostra a L'Obelisco?

**T.B.** A L'Obelisco presentai per la prima volta a Roma i *Polistirolo*, che furono presi poco in considerazione perché realizzati con un materiale di scarto, quasi tutti furono ricoperti con il plexiglass e quindi avevano una presenza più forte. Questo materiale rassomigliava moltissimo, per il suo biancore, allo zucchero filato, e in occasione dell'inaugurazione chiamai un carrettino che faceva lo zucchero filato e che consegnava a tutti quelli che entravano un bastoncino. Somigliava molto al bianco del polistirolo e quindi – ho qualche foto ma non si vede nei particolari – tutti i partecipanti alla mostra avevano in mano lo zucchero filato. Mi colpì questa analogia fra il gesto e il cibo che era simile al polistirolo, o il polistirolo simile allo zucchero.

**R.P.** Come sceglievate le immagini che inserivate all'interno di queste scatole di polistirolo?

**T.B.** Erano sempre immagini che sceglievo su riviste pubblicitarie, dove il più delle volte comparivano donne prese in considerazione non come artiste ma solo come corpi.



**R.P.** Già nei *Polistirolo* compare la tua scrittura desemantizzata. Si tratta di una grafia illeggibile, che si trasforma in disegno, e che successivamente assumerà una dimensione ambientale nell'installazione *Carta da parato* a Casa Malangone nel 1976. Con la scrittura desemantizzata prende avvio il tuo lavoro sul legame fra parola e immagine, cuore di tutta la tua ricerca. In che rapporto si pone la scrittura desemantizzata rispetto alle sperimentazioni verbo-visive condotte nel decennio precedente dal Gruppo 70? C'è un legame o si tratta di sperimentazioni molto diverse?

**T.B.** No, credo che non ci sia un legame perché la poesia verbo visiva è una poesia dove le immagini prevalgono rispetto alla scrittura. Inizialmente cominciavi a sottolineare i *Polistirolo* con una scrittura, i primissimi sono tutti realizzati con immagini mentre negli ultimi è presente solo una scrittura desemantizzata. Mi soffermai sulla scrittura perché mi piaceva dilatare un verbo o un sostantivo con dei segni che ritornavano su loro stessi, i primi sono fatti così. All'epoca realizzavo questi segni con il pennarello, il quale aveva delle caratteristiche che mi sono portate dietro, ad esempio per la firma. Il pennarello concedeva la possibilità di non staccare mai la penna dal foglio, era quasi come una matita più pregnante. In precedenza – io sono nata con la penna e l'inchiostro – si doveva intingere ogni tanto la penna per poter proseguire con la scrittura, invece in quel caso era la mano che con questo pennarello poteva all'infinito, senza staccarsi dal foglio, proseguire il suo cammino. Come se fosse stato un rapporto diretto fra la mente, la mano e l'oggetto che scrive.

**R.P.** Tu mi dicevi che avevi in mente delle parole, anche se poi risultavano illeggibili. Quali parole sceglievi?

**T.B.** Ho cercato anche di disegnarle e conservo ancora qualche paginetta. È una specie di scrittura automatica perché quando realizzavi questi oggetti inserivo una parola o due, ma quando iniziai a scrivere lunghe pagine con la scrittura desemantizzata, mentre scrivevo pensavo, quindi ero in una sorta di *trance* che volevo fissare. Nelle primissime opere ho cercato di riscrivere quello che avevo scritto. Successivamente è diventato solo un segno, come lo è tuttora perché questo segno me lo sono sempre portato con me e l'ho utilizzato in qualsiasi momento della mia trasformazione artistica.







## 2. *Il Lavatoio contumaciale*

**R.P.** Nel 1974 hai fondato, insieme a tuo marito Filiberto Menna, il centro artistico Lavatoio Contumaciale, di cui sei tuttora presidentessa. In quasi cinquant'anni di attività il Lavatoio ha ospitato mostre di poesia, concerti di musica sperimentale, conferenze, dibattiti, diventando un luogo nevralgico nella storia culturale romana. Cosa vi ha spinto ad aprire questo spazio?

**T.B.** Noi organizzavamo sempre delle feste dove i nostri amici portavano una poesia o un quadro da far vedere. A un certo punto la nostra casa diventò affollata e tutti volevano partecipare, mi chiamavano per chiedermi il permesso di portare un amico, quindi spesso da trenta che eravamo diventavamo settanta persone. Non era più possibile restare in casa e quindi pensammo di cercare un posto dove poter allargare questa nostra esperienza che fu molto costruttiva in quel periodo. Ci sono ancora delle amiche che mi ringraziano di avere aperto loro le porte di un mondo che non conoscevano perché erano persone che non frequentavano il mondo dell'arte.

**R.P.** Da cosa nasce il nome?

**T.B.** Ho lasciato il nome che ho trovato sulla porta. Era un ex lavatoio contumaciale dove venivano lavati e bolliti i panni delle malattie infettive e quindi ho lasciato quel nome perché mi è sembrato emblematico: come lì si lavavano i panni infetti noi volevamo bollire e lavare le idee infette e passatiste.

**R.P.** Che genere di mostre, letture e concerti facevate?

**T.B.** Da noi è passata inizialmente tutta l'élite teatrale come il teatro d'avanguardia e di sperimentazione. Successivamente siamo andati a periodi, nell'ultima fase ho dato molto spazio alla poesia.

## 3. *Le mostre di sole donne*

**R.P.** Negli anni Settanta incontri la gallerista e curatrice Romana Loda e come numerose altre artiste italiane hai trovato in lei un'amica, una compagna di strada. Sempre in quegli anni hai preso parte a mostre di sole donne: *Coazione a mostrare, Magma, Il volto sinistro dell'arte, Ennesima nuova*. Come venivano recepite queste mostre? Come le vivevi tu e come le vivevano le altre persone?

**T.B.** In quel momento è stato necessario fare mostre di donne perché non venivano prese in considerazione. Chiaramente il sesso avverso si lamentò, allora iniziarono a denigrare queste esposizioni dicendo che erano dei ghetti e che noi ci facevamo chiudere in essi.

Io ero contenta di stare in quel ghetto perché non era chiuso, voleva essere guardato.

**R.P.** Che carattere aveva Loda?

**T.B.** Romana Loda era una donna affabilissima, fu fra le primissime a fare mostre di donne e a suo danno perché le donne non avevano mercato. Organizzò tante mostre importantissime ed ebbe anche dibattiti furibondi con gli uomini, con i critici, però era una donna simpaticissima e con lei abbiamo girato mezzo mondo ed esplorato tutti i luoghi



adatti a noi. Lei ci consigliava e ci proponeva, a suo danno, tant'è vero che ad un certo punto smise di organizzare queste esposizioni perché altrimenti avrebbe dovuto chiudere la galleria a causa delle mancate vendite.

#### 4. *Le performance*

**R.P.** Nel 1972 hai realizzato la video performance *Vista Zero* nella rassegna Internazionale d'arte Acireale Turistico Termale nella sezione *Circuito chiuso-aperto*, coordinata da Italo Mussa e Francesco Carlo Crispolti. In quel momento prende avvio anche la tua attività performativa. Nel 2019 in occasione di Artissima a Torino hai realizzato la performance *Head* in collaborazione con Franco Curletto. Quali sono le differenze fra le performance degli anni Settanta e quelle che hai concepito dopo? Ci sono delle differenze?

**T.B.** Sono sempre politiche. Anche la prima performance, *Vista Zero*, era quasi un voler dire che, nonostante tutti i nuovi mezzi di comunicazione, più mezzi di comunicazione c'erano e meno comprendevamo gli altri. La nostra vista si attutiva e si abbassava, nonostante tutte le novità dell'epoca.

**R.P.** E in quelle più recenti?

**T.B.** In quelle più recenti molto è nell'impaginato. È la parola che si trasforma in un'altra cosa, con delle parole simili che poi hanno altri significati che ti portano a terzi significati, ma sempre politicizzati. La mia non è una poesia a sé stante, la mia è una poesia politica.

**R.P.** Mi ricordo *Poesia muta* dove c'è una tua immagine con il megafono in mano e la scritta «poesia muta». Ma come si svolgeva l'azione in quel caso?

**T.B.** *Poesia muta* perché muta era la situazione della donna che non poteva parlare. Infatti in questa poesia muta c'è un verso che si ripete «zitta tu, non parlare», ed era quello che ci sentivamo dire noi donne dagli uomini.

**R.P.** E tu recitavi la *Poesia muta* con il megafono?

**T.B.** Sì, con il megafono.

#### 5. *Materializzazione del linguaggio: la Biennale del 1978*

**R.P.** Nel 1978 hai esposto alcune opere della serie *Dattilocodice* alla mostra *Materializzazione del linguaggio*, curata da Mirella Bentivoglio. Per la prima volta le opere di circa ottanta artiste, attive soprattutto nel campo della poesia visiva, vengono presentate alla Biennale di Venezia. Qual è il ricordo di quella mostra e in generale il significato del *Dattilocodice*?

**T.B.** Il *Dattilocodice* è uno dei tanti alfabeti che ho ideato durante la mia vita ed è nato da un errore. Tutti hanno sbagliato scrivendo a macchina, ma quello fu un errore pregnante perché, guardando bene, vidi che quel simbolo sembrava un'ancora. Dopo questo errore ho composto e abbinato ogni singola lettera della macchina da scrivere con tutto il resto, maiuscolo e minuscolo, realizzando nove tavole. Ogni tavola conteneva a sua volta trenta simboli, per un totale di novanta. Di questi ho scelto i più significativi, ossia quelli che si fondevano e producevano una nuova immagine. Altri rimanevano un po' staccati e le due lettere che mettevo vicine non davano origine a nuove forme, ho scelto quindi le migliori e su quelle ho lavorato realizzando dei pannelli, sempre con la macchina da scrivere.



**R.P.** E la mostra di Mirella Bentivoglio com'è stata recepita? Tu eri stata all'inaugurazione?

**T.B.** Sì, lì ci fu anche un episodio abbastanza scabroso. Alcuni gruppi femministi si accorsero che in quella mostra non erano presenti donne, quindi fecero sapere che avrebbero dato vita a una sommossa scandalosa. Gli organizzatori si spaventarono e chiamarono Mirella Bentivoglio – perché sapevano che possedeva una collezione enorme di lavori femminili – affinché organizzasse una mostra. Questa mostra però non fu realizzata nel momento della prima inaugurazione, ma dopo. Infatti a giugno si inaugurò la mostra senza una donna e la nostra fu inaugurata a settembre. In quel periodo questa esposizione non riuscì a smuovere nulla. Rimase tutto com'era e dovettero passare ancora dieci, quindici anni prima che qualcuno si ricordasse della nostra esistenza.

#### 6. Mail Art

**R.P.** Un altro aspetto importante della tua ricerca, ancora poco indagato dalla critica, riguarda il lavoro postale. *Riflessioni appuntate* del 1991 è in tal senso il progetto, forse, più complesso; ci puoi raccontare qualcosa di questo lavoro?

**T.B.** Questo è un lavoro che è durato un anno perché ogni mese producevo una cartolina istoriata con la macchina da scrivere su un argomento scelto in quel mese. Ogni mese proponevo uno di questi avvenimenti e li compilavo con la macchina da scrivere come fossero immagini, poi andavo dallo stampatore a farle stampare e le spedivo a duecento persone italiane e straniere, quindi fu un'operazione costosa perché dovevo comprare duecento francobolli ogni mese e pagare il lavoro dello stampatore. Le ho indirizzate prevalentemente ad amici, critici, artisti e galleristi. Alla fine di tutta questa manifestazione inviai a tutte le persone una richiesta di presentazione delle opere che avevano ricevuto, per poter ottenere in contemporanea duecentottanta mostre in duecentottanta posti. Questo non si realizzò chiaramente, ma molti mi scrissero (ho tutta la corrispondenza con le persone che mi hanno scritto) che avevano aperto la loro casa agli amici e ai parenti in un giorno preciso ad un'ora precisa per poter far sì che in quell'istante duecentottanta persone potessero collegarsi anche mentalmente e formare una catena energetica che potesse, forse, salvare il mondo.

**R.P.** Quest'idea di una collaborazione era presente anche nella performance *Oggi spose*, durante la quale hai inviato e ricevuto telegrammi.

**T.B.** Anche io ho ricevuto una corrispondenza ridanciana, ma qualcuno mi rispose seriamente «guarda, questo gesto che hai fatto è molto serio».

**R.P.** Perché all'epoca ti sposavi con te stessa.

**T.B.** Sì, con me stessa.

#### 7. Scritture viventi

**R.P.** Una delle tue opere più celebri è *l'Alfabetiere murale* del 1976, che nel 2019 hai rielaborato nell'*Alfabetiere monumentale*. Com'è nata l'idea dell'*Alfabetiere murale* e come si è trasformata in questa idea più recente?



**T.B.** Il progetto si è trasformato ad opera di alcuni committenti, chiamiamoli così. Dopo l'invito di Dior ho realizzato un acrostico sulla condizione femminile – che Maria Grazia Chiuri ha messo insieme e tradotto in francese – sulla condizione femminile con il mio alfabeto del corpo. Quindi la produzione di questo grande alfabeto, che io ho rinominato *Alfabeto monumentale*, è dovuto non tanto a me quanto a Dior.

**R.P.** Invece per quello iniziale tu collaboravi anche con Verita Monselles, le fotografie le ha scattate lei.

**T.B.** Devo dire che fu un incontro veramente felice perché conobbi Monselles in una delle mostre di Romana Loda e lì per la prima volta fece un bel servizio fotografico sulla performance che misi in atto lì, *Parole da conservare, parole da distruggere*. Poi diventammo amiche e scoprii che si stava dedicando a un lavoro che anch'io volevo portare avanti. Stava lavorando su un corpo che partiva da una linea, una croce, e che materializzandosi diventava un corpo di donna. Questo lavoro mi impressionò e mi sollecitò, avevo questo progetto che non sapevo come realizzare e avevo già messo da parte degli schemi, però non sapevo come produrlo. Verita era una fotografa bravissima e mi aiutò a fare le foto, tanti gesti vennero pensati insieme; lei viveva a Firenze, io a Roma, quindi il sabato e la domenica la raggiungevo, perché insegnavo. Devo dire che non fu facile, anche mostrarsi nuda non lo è stato, poi mi sono abituata.

**R.P.** Nelle prime performance – *Vista zero, Nomenclatura, Ordine alfabetico* – non leggevi e non recitavi poesie.

**T.B.** No, nelle prime no.

**R.P.** Ecco, com'è avvenuto questo passaggio? Perché l'attenzione per la parola c'era già.

**T.B.** Però allora nessuno leggeva poesie, ci si vergognava. Io mi vergognavo di dire «sono una poetessa», sul serio, e come me tutti gli altri. La poesia è scattata con l'incontro della poesia sonora, io rimasi folgorata da alcune recitazioni sperimentali, venni trascinata da questo vento sonoro. Un po' c'era in me questa tematica, questa allitterazione, e quindi ho cominciato sistematicamente ad occuparmi di questo.

**R.P.** In che anni?

**T.B.** Negli anni Novanta.

*8. Casa Malangone*

**R.P.** E l'idea di costruire un ambiente come *Casa Malangone*?

**T.B.** Quello fu importante perché lì iniziai con la scrittura dilatata, cioè i pensieri delle donne che, stando chiuse in casa, pensano e vedono i loro pensieri arrampicarsi sulle pareti per poi restarci. Da questa intuizione pensai di tappezzare una casa perché avevo cominciato già a lavorare con la carta da parati, organizzai la prima mostra con un rotolo e da qui scattò l'intenzione di dare vita a un ambiente, che non fu facile da trovare. Chi voleva farsi tappezzare una casa tutta scritta? Poi trovai un ragazzo, un amico di amici



che frequentavano la nostra casa, mi pare un amico di Antonio Passa, che accettò di farsi tappezzare casa. Realizzai questa performance dove attaccavo la carta manualmente, ero diventata un'esperta attacca carta da parati.

**R.P.** E poi hai realizzato un libro fotografico.

**T.B.** Sì, ho realizzato un libro fotografico sulla carta da parati.

**R.P.** In quell'occasione il fotografo era Antonio Nievo..

**T.B.** Antonio Nievo scattò un bellissimo servizio fotografico.

**R.P.** Inizialmente, forse, davi meno importanza alla documentazione delle tue performance.

**T.B.** Sì è vero, anche perché non avevamo i mezzi per farci fare un servizio fotografico, lui lo realizzò gratis perché apprezzò l'operazione. In quel periodo realizzai diverse performance a Napoli e lui, essendo napoletano, ebbe modo di vedere le mie performance e mi chiese di poter realizzare un servizio fotografico.

**R.P.** E da lì è nato il libro.

**T.B.** Sì, da lì è nato il libro e questo servizio fotografico bellissimo, e meno male, altrimenti non avrei avuto nulla. Di tante cose non ho fotografie perché allora era difficile.

### *9. Il rapporto con la pittura*

**R.P.** Negli anni Ottanta inizi anche un lavoro sulla pittura con la serie *Biographic*. Come si colloca questo passaggio alla pittura? È qualcosa che ti interessa o lo hai abbandonato?

**T.B.** Veramente l'ho abbandonato. La scrittura desemantizzata compare nel *Biographic* un po' meno, ma successivamente ho realizzato un paio di operazioni che ho chiamato *Picta scripta*, *scripta picta*, dove usavo la scrittura e l'immagine e, a seconda della prevalenza dell'una o l'altra, il nome cambiava. Adopero spesso questi cambiamenti con le opere in movimento che si trasformano. Per esempio adesso ho trovato una cosa che ho fatto tanti anni fa e che credevo perduta, non la ricordavo, ossia tanti tasselli biografici, fatti con il *Biographic*, colorati, con i quali ho creato delle immagini e poi li ho messi insieme. Sono diciassette piccoli tasselli che formano un quadro che può cambiare a seconda della posizione dei tasselli, questo era l'intento, quindi l'opera cambia e diventa un altro quadro. Poi le posizioni sono tantissime, con diciassette piccoli tasselli si possono comporre molti quadri.

**R.P.** A che cosa stai lavorando adesso?

**T.B.** Adesso è un po' di tempo che sto lavorando su questo progetto che si chiama *Grazie font*, dato che ho sempre lavorato sugli alfabeti. In un'occasione partecipai a una collettiva dove conobbi una giapponese che aveva realizzato un'opera dove ringraziava un oggetto, mi raccontò che loro ringraziano gli oggetti di cui si servono. Questo mi ha illuminato e mi ha fatto venire voglia di ringraziare i font che sono stati la mia fonte di ispirazione e



con i quali ho lavorato, quindi ho cominciato a dedicargli un ringraziamento. Poi con questi font ne ho realizzati alcuni dedicati a tutte le nazioni europee con un ringraziamento nella lingua italiana e nella loro lingua, solo la parola grazie però.

**R.P.** Grazie a te adesso per l'intervista.

---

<sup>1</sup> L'artista si riferisce al marito, Filiberto Menna (1926-1989), critico d'arte e docente di Storia dell'arte contemporanea nelle Università di Salerno e di Roma "La Sapienza", cfr. <<http://www.fondazionemenna.it/filiberto-menna>> [accessed 05.12.2021].



RAFFAELLA PERNA

*Le performance di Tomaso Binga: una rilettura attraverso le fonti*

This paper analyzes the performances and video performances made by Tomaso Binga at the beginning of her career, through the study of photographic, written and oral sources, often unpublished, in order to reread an important chapter in her work and to widen the view to the connections between performative practices, verbo-visual languages and feminist thought in the specific historical, artistic and cultural context of Italy in the seventies. Binga's performances, re-examined in the light of the new documents found, are compared with her verbo-visual works and with the panorama of performative experiences diffused in the orbit of visual poetry and among the Italian women artists of her generation who shared the urgency of working on the relationships between art, action and gender identity.

Tramite la collega Irma Blank<sup>1</sup> nell'ottobre del 1976 Tomaso Binga, *nom de plume* di Bianca Pucciarelli, propone una mostra dei suoi ultimi lavori all'allora direttore della Biblioteca dell'Università di Amburgo, *Rolf Burmeister*. L'artista si dice pronta a realizzare «qualcosa di simile»<sup>2</sup> all'ambiente presentato alcuni mesi prima nella mostra *Carte da parato*, inaugurata il 17 maggio a Roma presso l'abitazione privata Casa Malangone.<sup>3</sup> In quell'occasione Binga aveva tappezzato per intero i muri della casa con rotoli di carta da parati a motivi floreali, sulla quale era intervenuta tracciando i segni grafici della sua scrittura 'desemantizzata', comparsa per la prima volta nel 1972 in alcune sculture appartenenti alla serie dei *Polistirolo*. In una lettera inedita spedita il 4 ottobre 1976 a *Burmeister*, Binga fa una breve ma efficace descrizione dell'opera:

Je travaille sur la parole et la phrase en les transformant en micro-écriture et je obtiens le résultat d'une dé-sémantisation. Je vous expédie en outre quelques photos d'une performance que j'ai fait à Rome, tapissant les parois d'une maison avec cartes d'ornement sur lesquelles j'ai tracé mon écriture.<sup>4</sup>

La scelta di Binga di definire l'opera con il termine performance, a questa data, può apparire singolare: a Casa Malangone, infatti, l'artista non aveva ancora animato l'ambiente con l'azione *Io sono una carta*, come avrebbe fatto invece nelle successive riproposizioni dell'opera nel luglio del 1977 nell'ambito dell'esposizione *Distratti dall'ambiente* alla Prima Biennale d'Arte Contemporanea di Riolo Terme o nel 1978 nella seconda tappa della rassegna al Museo Comunale d'Arte Moderna di Bologna. Più che riferirsi all'azione, concepita in un secondo momento, l'uso della parola performance si spiega quindi con il carattere contingente e transitorio dell'intervento stesso, progettato per uno spazio domestico destinato a essere vissuto e modificato, e con le componenti gestuali e corporee legate alla sua realizzazione. Data la natura effimera dell'opera, Binga avverte la necessità di documentarne anche il processo esecutivo, facendosi ritrarre al lavoro in una serie di fotografie scattate dall'architetto e fotografo Antonio Niego, confluite nel libro d'artista *...& non uscire di casa*<sup>5</sup> pubblicato a causa di ritardi editoriali soltanto nel 1977, ma già in cantiere nel 1976 grazie al supporto del poeta visivo Magdalo Mussio,<sup>6</sup> direttore artistico



della casa editrice La Nuovo Foglio di Giorgio Cegna. Il volume, spesso trascurato dagli studi, fornisce chiavi di lettura utili per comprendere l'intervento a Casa Malangone e soprattutto per chiarire il perché Binga lo considerasse al pari di una performance. Definite da Binga come «un'analisi interpretativa dell'architetto Antonio Niego»,<sup>7</sup> le fotografie restituiscono infatti le componenti performative che caratterizzano l'opera. L'artista è colta in un incalzante corpo a corpo con lo spazio domestico: mentre traccia i segni della sua 'scrittura silenziosa' sui lunghi rotoli di tappezzeria distesi sul pavimento; in piedi su una scala mentre stende la colla sulle pareti; quando infine applica sui muri, rotolo per rotolo, la carta da parati. L'installazione, nella sua impermanenza, sopravvive attraverso la ripresa fotografica che, oltre a generare una nuova dimensione esperienziale e conoscitiva dell'opera, è anche un mezzo indispensabile per la sua storicizzazione. Da questo punto di vista l'ambiente a Casa Malangone pone dunque questioni interpretative non dissimili da quelle sollevate dalle numerose performance realizzate da Binga sin dagli esordi del suo percorso. Benché manchi a tutt'oggi una mappatura sistematica e a largo raggio sul contributo delle artiste italiane nel campo della performance, è indubbio che nella scena artistica degli anni Settanta Binga spicchi per la continuità e l'originalità con cui ha operato in questo ambito, nel segno di un'aperta adesione alle istanze del neofemminismo. La critica è concorde nell'assegnare un'importanza cruciale a questa fase del suo percorso,<sup>8</sup> ma alcuni episodi restano da chiarire. Anzitutto in che rapporto stiano le prime azioni video realizzate da Binga nel 1973 in occasione della mostra personale allo Studio Pierelli con le sue opere verbo-visive e con le più conosciute performance svolte nella seconda metà del decennio. Un interrogativo ancora aperto riguarda inoltre la direzione intrapresa dall'artista rispetto al panorama più generale delle esperienze performative e comportamentali diffuse nell'orbita della poesia visiva e tra le artiste italiane della sua generazione che, al pari di lei, operano sulle relazioni tra arte, azione e identità di genere. Condurre una ricognizione sulle prime performance di Binga attraverso lo studio incrociato di fonti fo-



Tomaso Binga mentre lavora all'installazione Carta da parato a Casa Malangone, Roma 1976, foto Antonio Niego





tografiche, fonti orali e scritte, tra cui molte lettere inedite, consente dunque di rileggere e approfondire una vicenda importante nel suo lavoro e di allargare lo sguardo ai nessi tra pratiche performative, linguaggi verbo-visivi e pensiero femminista nello specifico contesto artistico e culturale dell'Italia degli anni Settanta.

### 1. Tre azioni videotape

Se l'ambiente a Casa Malangone è ben documentato attraverso le fotografie e la stampa dell'epoca, lo stesso non accade per le prime azioni realizzate da Binga all'alba del decennio, la cui documentazione è più frammentaria e lacunosa. Della prima video performance *Vista Zero*, eseguita il 24 settembre del 1972 in occasione della pionieristica mostra di video arte *Circuito chiuso-aperto/Video Tape Recording* nell'ambito della sesta edizione della Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea Acireale Turistico Termale, resta traccia in alcuni videogrammi e fotografie che, in assenza del videotape oggi disperso, ci hanno permesso di condurre un'analisi dell'azione.

Su questa vicenda ci si è concentrati in altra sede,<sup>9</sup> ma qui è utile sottolineare come l'opera sia particolarmente significativa non soltanto perché costituisce uno dei rari esempi di video performance realizzati da un'artista italiana nei primi anni di diffusione del mezzo nel nostro Paese, ma anche perché fa da ponte tra le prime sculture appartenenti al ciclo dei *Polistirolo* (il titolo e l'iconografia sono infatti tratti dall'omonimo polistirolo *Vista Zero*, datato 1971) e le performance svolte da Binga nel 1973 presso lo studio romano dello scultore Attilio Pierelli.<sup>10</sup> Benché i riferimenti alla cultura di massa e la pratica del collage tipici dei *Polistirolo* ritornino anche in *Vista Zero* (in particolare negli occhi spalancati tratti dalla réclame che l'artista s'incolla sul volto), l'opera segna una svolta verso la dimensione gestuale e performativa: dalla rappresentazione del corpo, soprattutto femminile, riprodotto nei *Polistirolo* mediante il montaggio di immagini prelevate dalla stampa, con *Vista Zero* l'artista passa all'uso diretto del suo corpo, ripreso in azione dalla tecnologia a circuito chiuso, che



Tomaso Binga, *Vista Zero*, fotografia della performance, Acireale 1972

trasmette le immagini simultaneamente all'interno e all'esterno dello spazio espositivo. *Vista Zero* viene riproposta l'anno successivo, insieme alle performance *Nomenclatura* e *L'ordine alfabetico*, nella già ricordata mostra allo studio di Attilio Pierelli, coinvolto nelle attività della VideObelisco AVR (Art VideoRecording),<sup>11</sup> coordinate dalla primavera del 1971 dal fotografo e regista televisivo Francesco Carlo Crispolti, curatore insieme a Italo Mussa della mostra *Circuito chiuso-aperto/Video Tape Recording* ad Acireale. Diversamente da quanto si è pensato fin qui, dalle fonti documentarie sappiamo che anche in queste azioni l'artista fa ricorso alla ripresa video: in un elenco mostre inviato nel 1975 alla re-

dazione di Giulio Bolaffi Editore, Binga indica infatti la personale allo Studio Pierelli come *“Tre azioni” Videotape*.<sup>12</sup> Alcune fotografie inedite della mostra, conservate nell’archivio dell’artista, mostrano inoltre la presenza di una videocamera in funzione, collocata su un treppiede in posizione centrale di fronte allo spazio destinato alle azioni. In questa fase, dunque, il video è per Binga un medium più congeniale di quanto si sia sinora pensato a causa della mancanza dei nastri. La perdita di tutti i videotape anni Settanta, tuttavia, non sorprende se la si guarda alla luce del più ampio panorama europeo dell’epoca, dove i video realizzati dalle artiste sono andati smarriti o distrutti in misura maggiore rispetto a quella dei loro colleghi uomini.<sup>13</sup> In assenza dei nastri è difficile stabilire se Binga si sia servita del mezzo in senso prevalentemente documentario, come supporto alla memoria e alla circolazione dell’evento, o se invece abbia condotto una sperimentazione più penetrante e più attenta alle specificità linguistiche dello strumento. Sebbene limitata a un numero ridotto di immagini, che restituiscono le performance in modo parziale e prive della loro dimensione fonetico-sonora, l’analisi delle fotografie d’archivio consente ulteriori riflessioni. Anzitutto, la presenza in alcune immagini di una lente deformante che inquadra la scena lascia supporre un’attenzione speciale rivolta alle modalità di ripresa dell’azione. Le fotografie, insieme ai ricordi dell’artista, sono inoltre fonti essenziali per ricostruire lo svolgimento delle performance. In uno dei pochi scatti che documentano *Nomenclatura* Binga si allontana dalla scena con indosso la tunica bianca già usata in *Vista Zero*; accanto a lei, un performer a torso nudo dà le spalle alla telecamera e al pubblico. In una seconda fotografia, l’artista è di nuovo al centro della scena, in abito scuro, mentre scrive su un cartellone il titolo della performance; alla sua destra, il performer è ancora in piedi con il corpo rivolto verso il muro, ma a braccia alzate. In un’altra immagine il performer, voltosi verso la telecamera, distende il braccio, mentre l’artista gli tocca la mano.



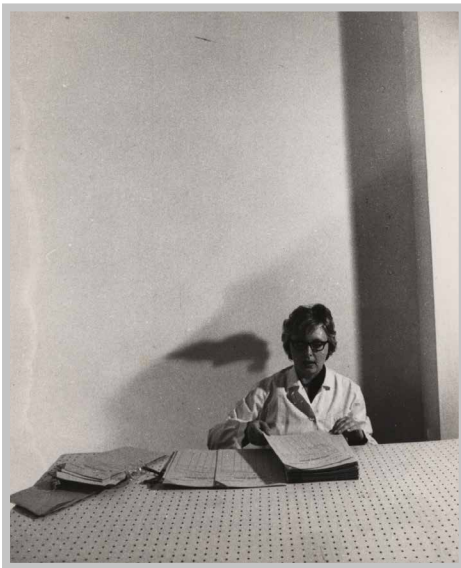
Tomaso Binga, *Nomenclatura*, fotografia della performance, Studio Pierelli, Roma 1973

In una video intervista raccolta nel 2019,<sup>14</sup> Binga ricorda di avere tracciato a pennarello sul corpo del giovane i nomi dei muscoli in corrispondenza di quelli reali (bicipite, grande deltoide, cucullare ecc.) e di averli via via trascritti sul cartellone, dove era disegnata la sagoma di un uomo. L’artista ha inoltre annotato alcuni passaggi assenti nelle fotografie, che chiariscono il carattere sinestetico dell’azione: «Il ragazzo si gira lentamente, indico i sensi: occhi-vista, orecchie-udito, naso-olfatto, bocca-gusto, mani-tatto. Aggiungo il cuore che continuo a pronunciare ad alta voce e a trascrivere sul cartellone.

Poi lentamente cancello tutto. Lascio solo la parola cuore che circonscribo con la sua immagine». <sup>15</sup> Con un’attitudine tassonomica di marca concettuale, l’artista enuncia dunque una nomenclatura della muscolatura umana, che si richiama alle tavole di anatomia artistica alla base della formazione pittorica occidentale. Rispetto alle mappature corporee proposte negli stessi anni da artisti come Giuseppe Penone (*Svolgere la propria pelle*, 1970) o Enrico Job (*Il Mappacorporo*, 1974), dove a prevalere è l’interesse per lo statuto di soglia dell’epidermide, nell’azione di Binga l’accento si sposta sulla tautologia e sullo iato tra di-



segno, parola e corpo. Da questo punto di vista l'opera è vicina ai video della serie *Transfer Drawings* di Dennis Oppenheim, diffusi in Italia dal centro art/tapes/22, dove tuttavia la relazione tra i performer si carica di risvolti intimi (Oppenheim coinvolge nell'azione i figli, Erik e Chandra) e più robusta è l'attenzione rivolta alle implicazioni temporali e fenomenologiche del contatto tra i corpi. *Nomenclatura* è l'unica tra le performance realizzate da Binga negli anni Settanta a prevedere la presenza di un performer di sesso maschile, a cui l'artista attribuisce una funzione passiva, più da modello che da attore: nell'azione viene dunque ribaltata la tradizionale divisione sociale dei ruoli uomo-donna, riconfermata invece in diverse performance svolte negli stessi anni nella scena artistica italiana, come ad esempio *Lo scorrevole* (1972) di Vettor Pisani, dove le donne assumono ruoli statici e dove «la nudità, in alcuni casi, non fa che accentuare la natura passiva di tali figure, anodine, impersonali, sottomesse a pratiche inutili, se non sgradevoli e umilianti».<sup>16</sup> Nel progetto iniziale di *Nomenclatura* il performer avrebbe dovuto essere completamente nudo, ma all'ultimo l'artista decide altrimenti.<sup>17</sup> Binga è infatti frenata da una forma di pudore che non è insolita tra le artiste italiane di questa generazione, più restie, come ha notato Francesca Gallo, a esibire senza mediazioni il proprio o l'altrui corpo nudo rispetto alle colleghe attive negli stessi anni nel panorama internazionale.<sup>18</sup> Differenza, quest'ultima, che salta all'occhio dal confronto delle azioni incluse nei primi repertori sulla performance pubblicati nel corso del decennio in Italia.<sup>19</sup> Cresciute in un contesto sociale condizionato dai precetti di una rigida educazione religiosa, le artiste italiane sembrano infatti faticare di più a liberarsi dal tabù del nudo, ma ciò non impedisce loro di condurre una critica serrata nei confronti delle rappresentazioni del femminile diffuse nella cultura cattolica. Nel farlo scelgono altre vie, dove il corpo della donna è spesso mediato dalla fotografia e posto in relazione alla parola: opere come *Sana come il pane quotidiano* (1964-1965) di Ketty La Rocca o *LUCA, II - 49* (1977) di Libera Mazzoleni sono soltanto due esempi importanti tra i molti che si potrebbero fare. Su posizioni simili si orienta Binga: «Ho affrontato il pubblico con un lavoro femminista sulla dissacrazione dei miti. Questa volta è toccato alla religione»,<sup>20</sup> scrive l'artista a proposito dei lavori esposti alla mostra *Litanie lauretane*, in una lettera inedita inviata nel gennaio 1977 alla collega Giulia Niccolai, fondatrice insieme ad Adriano Spatola della rivista e collana editoriale di poesia d'avanguardia *Tam Tam*. Dalla lettera di Binga emerge di nuovo un certo imbarazzo nei confronti della nudità: «Ho fatto quindi un alfabeto base con il mio corpo... nudo (non ti scandalizzare troppo) e ora vado componendo le parole».<sup>21</sup> Nella serie delle *Scritture viventi*, cui si riferisce Binga, il corpo nudo non si presenta nella flagranza dell'azione, ma è filtrato attraverso le fotografie scattate in studio a Firenze da Verita Monselles, artista che in questi anni le è molto vicina. La nudità è inoltre priva degli accenti erotico-pulsionali che connotano molte tra le più radicali esperienze internazionali di Body Art e Art corporel, disseminate tempestivamente in Italia da riviste, libri e gallerie. Nelle performance di Binga, come in quelle di Ketty La Rocca, la dimensione corporea è infatti concepita nei suoi aspetti simbolici e riportata alla sfera codificata del linguaggio: il corpo è agito in relazione alla parola o, nello specifico delle *Scritture viventi*, si fa esso stesso parola. Non fa eccezione *L'ordine alfabetico*, l'ultima video performance allo Studio Pierelli, la più intessuta di riferimenti autobiografici e richiami al suo lavoro di insegnante e di vigilatrice scolastica: seduta a un tavolo con indosso un grembiule da insegnante, l'artista fa l'appello, pronunciando nomi e cognomi contenuti in alcune schede sanitarie usate all'epoca nella scuola per registrare le vaccinazioni degli alunni.<sup>22</sup>



Tomaso Binga, *L'ordine alfabetico*, fotografia della performance, Studio Pierelli, Roma 1973

L'artista rilegge poi i nomi in ordine alfabetico e suddivide le schede in due gruppi, uno per i nomi maschili, l'altro per quelli femminili; infine, una volta riunite, le impacchetta «con una carta da confezione, con perfezione» e «con fare molto sacrale»<sup>23</sup> le getta nell'immondizia. Al pari di Ketty La Rocca, maestra elementare, o di Carla Accardi, docente di educazione artistica alle scuole medie (da cui viene destituita nel 1971 per avere discusso di sessualità in classe),<sup>24</sup> Binga individua nella formazione scolastica un momento cruciale durante il quale i ruoli identitari vengono appresi e interiorizzati. Negli anni Settanta, in Italia, si sviluppa una decisa azione di contrasto alle forme autoritarie dell'istituzione scolastica, che trova un primo importante canale di diffusione nel volume *L'erba voglio. Pratica non autoritaria nella scuola*, edito da Einaudi nel 1971 a cura di Elvio Fachinelli, Luisa Muraro e Giuseppe Sartori, e nell'omonima rivista fondata dallo stesso Fachinelli con Lea Melandri, pubblicata a Milano tra il 1971 e il 1977. Il dibattito su «scuola e prassi femminista»<sup>25</sup> in questi anni è acceso: l'esperienza delle classi miste, pensate nell'ottica della coeducazione dei sessi, è un'acquisizione recente, sancita con la legge sull'Istituzione e l'ordinamento della scuola media statale (dicembre 1962), ma affermata pienamente soltanto nel decennio successivo, dopo una lunga stagione di classi separate e percorsi di studio distinti in base alle presunte inclinazioni 'naturali' e ai ruoli professionali tradizionalmente destinati alle donne e agli uomini. Scardinare l'ordine alfabetico per porre in discussione la distinzione binaria maschile/femminile è quindi per Binga un gesto politico, che si pone in continuità con la scelta di adottare uno pseudonimo maschile compiuta al suo esordio espositivo nel 1971. Scelta, quest'ultima, che inizialmente viene travisata o sottovalutata da una parte della critica e che l'artista nel 1975 si sente ancora in dovere di chiarire: «Vorrei aggiungere una piccola dichiarazione chiarificatrice a proposito del mio nome d'arte maschile, scelto non per rinnegare la mia condizione di donna ma per affermarla con più forza mediante lo spiazzamento e l'ironia»,<sup>26</sup> scrive Binga a Valentina Berardinone, in occasione dell'uscita della cartella di litografie realizzata nel 1975 da nove artiste per promuovere l'apertura della Libreria delle donne a Milano, progetto in cui Binga viene coinvolta da Accardi.

## 2. La dimensione performativa nella scrittura desemantizzata

L'opposizione binaria e la componente classificatoria presenti nell'*Ordine alfabetico* ritornano l'anno successivo nella performance *Parole da distruggere/parole da conservare*, ma l'uso della parola si fa ora più complesso e il carattere gestuale è rafforzato dal processo di desemantizzazione della scrittura dove, scrive Giulio Carlo Argan, «la regressione della parola a segno (ma la parola è data come già letta e recepita) conserva e comunica, anzi intensifica, il senso della comunicazione».<sup>27</sup>

Intervistata da Italo Mussa nel 1976, Binga fa risalire l'origine della scrittura desemantizzata a due polistirolo datati 1972, *Attesa* e *Silenzio*, nei quali la parola, reiterata «come un ammonimento ripetuto per secoli»,<sup>28</sup> è giustapposta alle immagini di volti femminili,



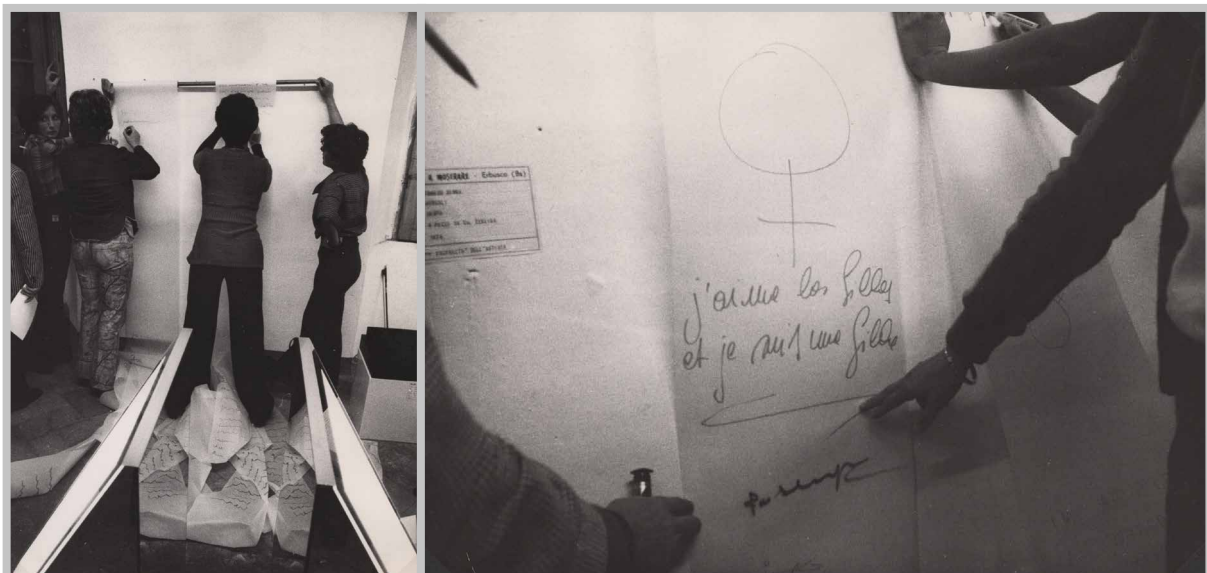


l'uno collocato «dietro una finestra-prigione»,<sup>29</sup> l'altro reso muto dall'assenza della bocca. Questi lavori, insieme ad altri risalenti allo stesso periodo come *Dissolvenza* o *Malinconia*, sono gli antecedenti più diretti delle *Lettere liberatorie*, opere in cui Binga testa il limite tra comunicazione verbale ed espressione gestuale, tra scrittura alfabetica e disegno, ricorrendo, come farà in seguito nell'azione *Ti scrivo solo di domenica* (1978), alla lettera privata, genere che per la sua dimensione domestica e soggettiva è ampiamente diffuso tra le poetesse visive di questa generazione, si pensi ad esempio alle missive ornate di fili, ricami e petali essiccati realizzate negli stessi anni da Amelia Etlinger.<sup>30</sup> In questa fase la forma epistolare è infatti un terreno di indagine congeniale per le artiste, perché, come ha notato Mirella Bentivoglio nell'ormai storica mostra *Materializzazione del linguaggio*: «L'emarginazione ha disposto la donna, socialmente muta, al dialogo intersoggettivo dell'epistolario». <sup>31</sup> Nelle *Lettere liberatorie* Binga spinge i confini della parola oltre la soglia della leggibilità, in modo per certi aspetti affine a quello sperimentato da artiste a lei vicine in questo periodo come le già ricordate Irma Blank e Ketty La Rocca o Simona Weller e Dadamaino (quest'ultima si dice molto interessata alle *Lettere liberatorie* esposte da Binga nel 1975 alla Galleria il Cenobio Visualità di Milano e le propone di scambiarsi un lavoro).<sup>32</sup> Secondo la lettura data nel 1974 da Ermanno Migliorini in occasione della personale alla Galleria L'Obelisco di Roma, la scrittura di Binga:

si appiattisce, si deforma, si riduce a semplice traccia grafica, a mera voluta [...]. Le parole, sottoposte a una radicale deformazione calligrafica, *sembrano parole*, ma non sono leggibili, o lo sono scarsamente, ambiguamente, faticosamente, lasciando sempre un'ampia zona di incertezza. La scrittura, appena promessa, annulla se stessa e i propri significati, si nasconde, si nega. Si assiste così, da un'opera all'altra, a un pervicace processo di desemantizzazione della scrittura.<sup>33</sup>

Dalla superficie del foglio nel 1974 la scrittura desemantizzata viene declinata nella dimensione dell'oggetto nell'*Abbassalingua* e negli *Strigatoi* – serie, quest'ultima, che chiama in causa il lavoro domestico non retribuito delle donne – per aprirsi alla sfera del comportamento nell'azione *Parole da conservare/parole da distruggere*. La performance inaugura le attività del Lavatoio Contumaciale, spazio alternativo aperto a Roma nel giugno 1974, diretto da Binga con la collaborazione del marito Filiberto Menna. Il nome del centro, pensato come «luogo di incontro, di amicizia, di aggregazione intellettuale»,<sup>34</sup> deriva dalla sua funzione originaria: un lavatoio adibito a bollire e disinfettare gli abiti e la biancheria di persone colpite da malattie infettive. Binga decide di mantenere questa espressione desueta per sottolineare il carattere marginale dello spazio e la funzione rigeneratrice degli eventi che vi si sarebbero svolti. Il Lavatoio è infatti concepito come un centro al di fuori dell'ufficialità dell'arte, un laboratorio autogestito, inclusivo, senza barriere fisiche che separino il pubblico dai performer e dai relatori, pensato per accogliere in un calendario fittissimo forme diverse di espressione artistica e culturale: cinema, teatro sperimentale, serate musicali, performance sonore, recital di poesia, presentazioni di libri, incontri e dibattiti su temi giuridici, medici, su progetti architettonici e programmi televisivi. Spinta dal carattere partecipativo del luogo, diversamente dalle azioni realizzate in precedenza, in *Parole da conservare/parole da distruggere* Binga affida al pubblico un ruolo attivo. In un primo momento l'artista scrive con colori diversi su due rotoli di carta appesi alla parete alcune parole che, come indicato nel titolo, intende conservare o distruggere, secondo un criterio oppositivo analogo a quello che animerà il libro di Cloti Ricciardi *alfabeta* (1975), dove è contenuto un elenco di vocaboli da «cancellare,

eliminare, sostituire», contrapposti alle immagini da «cui cominciare a inventare nuove parole».<sup>35</sup> Via via che Binga continua a scrivere, la sua scrittura si fa meno comprensibile, le parole vengono snervate sino a divenire segni grafici illeggibili attraverso lo stesso procedimento di scrittura gestuale-performativa già adottato nelle *Lettere liberatorie*. In un secondo momento l'artista invita il pubblico a imitarla e ad aggiungere altre parole; infine taglia in piccoli pezzi il rotolo con le parole da conservare per donarle al pubblico, mentre brucia quelle da distruggere.<sup>36</sup> Dalla rassegna stampa dell'epoca, sappiamo che la performance provoca in sala una discussione animata, perché alcuni termini, tra cui ad esempio madre o padre, sono difficilmente riconducibili a una logica binaria. Anche all'interno di una cerchia per molti aspetti socialmente omogenea come quella del Lavatoio Contumaciale, le persone danno un valore diverso alle stesse parole a seconda delle esperienze e convinzioni individuali: la performance di Binga non agisce quindi soltanto sui confini tra segno verbale e segno grafico, ma anche sul limite tra la convenzionalità della parola e il suo valore soggettivo, tra *langue* e *parole*. La performance verrà riproposta senza variazioni sostanziali nella collettiva di sole donne curata da Romana Loda *Coazione a mostrare* (Palazzo Comunale di Erbusco, 1974), poi nella rassegna *Campania Proposta Uno* (Galleria Vanvitelli a Napoli, 1976), ma cambiando il luogo e il contesto, l'azione coinvolge pubblici diversi e provoca quindi risposte diverse. A Napoli il pubblico è quasi esclusivamente composto da uomini, alcuni lì per caso, mentre a Erbusco, come è prevedibile data la natura militante della rassegna, l'azione assume i toni battaglieri dei cortei femministi. Dalle fotografie scattate da Verita Monselles durante la performance emerge infatti una partecipazione corale da parte delle donne, che tra le parole da conservare includono simboli e scritte legati ai movimenti femministi, anche internazionali, come ad esempio il verso «J'aime les filles et je suis une fille» tratto dalla canzone *J'aime les filles du MLF*, reinterpretazione del successo di Jacques Dutronc proposta da Olivier Hussenet e Manon Landowski nel giugno del 1973 in occasione della Foire des femmes alla Cartoucherie di Parigi.<sup>37</sup> L'adesione alle battaglie per i diritti delle donne, condotta attraverso la resa performativa della scrittura desemantizzata, si ritroverà nel 1977 nell'azione *Poesia muta*, svolta anch'essa in una rassegna espositiva separatista, *Dossier Donna*, insieme alle performance di matrice alchemico-rituale di Fiorella Rizzo, Maria Roccasalva e Pina Scognamiglio.<sup>38</sup> Per l'occasione Binga declama al megafono l'omonima poesia, con alle spalle un rotolo con le tracce della sua chirografia indecifrabile, in una performance che mescola mimica, gestualità, voce, scrittura e disegno.



Tomaso Binga, *Parole da conservare/parole da distruggere*, fotografie della performance, Erbusco 1974, foto Verita Monselles

### 3. Scritture viventi

La dimensione gestuale presente già nella scrittura de-semantizzata e nelle azioni che da essa prendono le mosse trova un ulteriore sviluppo nelle *Scritture viventi*, serie a cui Binga, come si è detto, lavora a partire dal 1976. In una lettera inedita inviata nell'aprile dello stesso anno a Gillo Dorfles, attento interprete della sua opera, Binga pone l'accento sull'«esercizio fisico» necessario a far sì che scrittura e corpo diventino un tutt'uno:

Ho sempre dato particolare importanza al supporto della scrittura adoperando oltre la carta, il polistirolo espanso, tavole di legno ("gli strigatoi"), buste, ecc. carta da parato, ecc. Da qualche tempo mi sono servito come supporto del corpo, del mio stesso corpo. Ma più che di supporto dovrei parlare di identificazione del corpo con le lettere dell'alfabeto, identificazione che ottengo attraverso una specie di esercizio fisico, una sorta di ginnastica che mi consente di fare entrare il mio corpo nei panni della scrittura, e viceversa.<sup>39</sup>



Tomaso Binga, *Poesia muta*, fotografia della performance, Salerno 1977

La lettura proposta da Binga viene ripresa e inquadrata in una prospettiva storica da Dorfles che, nella risposta inviata all'artista, individua un'affinità «con quella "visualizzazione corporea" dei suoni (fonemi) di cui si è occupata l'euritmia».<sup>40</sup> L'anno successivo, nell'ambito di una più vasta ricognizione sulla Body Art, il critico tornerà su questa interpretazione, ribadendo il legame tra le *Scritture viventi* e le pratiche euritmiche, accomunate a suo giudizio dall'uso «del proprio corpo come di un mezzo espressivo globale, capace persino di "scrivere" e di de-scrivere un concetto».<sup>41</sup> Secondo Dorfles il lavoro di Binga, al pari di quello di Ketty La Rocca, si discosta dalle «consuete performance della Body Art» per lo specifico impiego del corpo come strumento per «tradurre o trascrivere la parola».<sup>42</sup> Da questo punto di vista, le opere di Binga sono infatti più vicine alle esperienze basate sugli sconfinamenti tra corpo e parola maturate nell'ambito della poesia visiva, sonora e performativa, incluse da Renato Barilli nel 1975 nella sezione *performances* nella mostra *Parlare e scrivere* alla Galleria La Tartaruga di Roma, a cui partecipano, tra gli altri, La Rocca e Arrigo Lora-Totino. Quest'ultimo è autore di performance di *Poesia ginnica*, di chiara ascendenza futurista, dove la componente mimica e gestuale si associa alla sperimentazione sulla tessitura e gli impasti sonori della parola. Ma nelle *Scritture viventi*, come si è visto, l'«esercizio fisico» è mediato attraverso la fotografia, mezzo di cui Binga in questa fase si serve in più occasioni per la sua specifica aderenza al reale e la sua capacità di convocare, ma anche cristallizzare, la presenza del corpo in azione. Alla fotografia Binga ricorre nel giugno del 1977 in una delle sue opere più significative, *Bianca Menna e Tomaso Binga. Oggi spose*, svolta alla galleria Campo D di Roma, dove l'artista inscena un finto sposalizio con il suo alter-ego maschile. L'opera è nota, come pure le implicazioni connesse al cambio d'identità e alla contestazione dell'ordine maschile del linguaggio espresse attraverso l'uso incongruo del femminile nella parola spose.<sup>43</sup> Qui è sufficiente richiamare il carattere rituale del progetto nel suo complesso: aspetto, quest'ultimo, che lo avvicina al matrimonio fittizio celebrato da Nanda Vigo nell'agosto del 1972 a Calice Ligure, *The most beautiful day in my life*,<sup>44</sup> con la collaborazione di Renato Mambor nei pan-

ni dello sposo e di Fernando De Filippi in quelli dell'officiante. Anche nell'evento ideato da Binga si assiste infatti a una parodia dell'istituzione matrimoniale, nella quale vengono coinvolti artisti, critici, amici e parenti, che per l'occasione inviano lettere e telegrammi o portano regali propiziatori, esposti dall'artista il giorno dell'inaugurazione.

Binga riconosce come opera le due fotografie scattate da Roberto Bossaglia appese alle pareti della galleria (l'una che la ritrae nel giorno del suo vero matrimonio con Menna; l'altra realizzata *ad hoc* in abito maschile), ma il progetto, come si è detto, prevede l'azione e il coinvolgimento di più persone, di cui resta traccia tra gli oggetti e i materiali d'archivio conservati dall'artista: la cartolina con simboli fallici inviata da Tano Festa, i telegrammi di Dadamaino, Bruno Di Bello, Renato Guttuso, Franco Passoni,



Tomaso Binga alla galleria Campo D di Roma durante l'inaugurazione della mostra-evento *Bianca Menna e Tomaso Binga. Oggi spose*, 1977

ni, la fotografia dipinta inviata da Mambor, l'*objet trouvé* di sapore surrealista donato da Mirella Bentivoglio.<sup>45</sup> Il carattere partecipativo e conviviale dell'evento, insieme all'urgenza di porre in discussione il ruolo della donna entro le istituzioni familiari borghesi di un'Italia dove il nuovo diritto di famiglia è stato appena approvato (1975), erano presenti anche nell'azione di radice futurista *Penne alla Binga e Sangrilla alla Monselles*, realizzata in coppia con Verita Monselles soltanto poche settimane prima, il 27 maggio del 1977, presso lo spazio underground Out Off di Milano.<sup>46</sup> L'intervento di Binga si svolge a chiusura di una tre giorni di eventi artistici e culturali di chiara impronta femminista: una mostra di Andreina Robotti, la presentazione dei libri *Maya* di Lilli Pavoni e *La gioia precede il nostro andare* di Silvana Bellocchio, un monologo di Valeria Falcinelli da *La carta gialla* di Charlotte Perkins Gilman, l'esposizione di fotografie e video di Franca Sacchi, Cristina Kubisch e Jole de Freitas, un dibattito tra Franca Pivano, Paola Pitagora, Velia Mantegazza e le già ricordate Dadamaino e Nanda Vigo. In quest'occasione Binga cucina per i invitati e presenta una serie di cartelloni in cui le lettere della parola menu sono composte dal suo corpo nudo, giustapposte a un mucchio di pennini, in opposizione alla canonica scissione fra mente e corpo:

Rivalutare la cucina a livello mentale significa rivalutare la quotidianità del gesto femminile a livello artistico sensoriale. Il fantastico si fonde con l'economico ed il programmato. È l'arte come esperienza totale, fruita da tutti i nostri sensi, assimilata in cellule vitalizzanti. È l'opera d'arte che cresce, si trasforma, reinventa se stessa.<sup>47</sup>

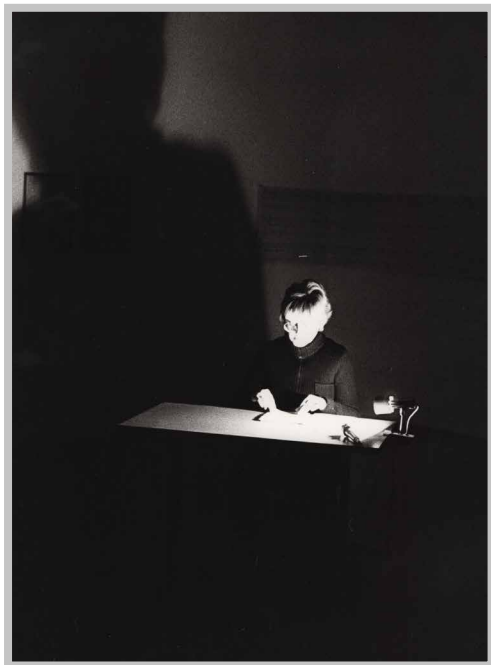
L'azione, come il precedente intervento a Casa Malangone, va dunque letta alla luce del più ampio fenomeno di riappropriazione creativa del lavoro di cura domestica storicamente affidato alla donna, che negli anni Settanta diventa terreno di scontro politico ed estetico nelle opere e nelle performance di diverse artiste e collettivi femministi italiani, da *La mamma è uscita* di Milli Gandini, agli interventi del gruppo milanese le Pezze, ai travestimenti fotografici messi in scena in cucina nelle *Sante* di Silvia Truppi.<sup>48</sup>



#### 4. *Mia cara amica, ti scrivo solo di domenica*

Nella seconda metà degli anni Settanta l'adesione di Binga alle istanze del femminismo si fa sempre più convinta e, come affiora dai carteggi conservati nel suo archivio, in questi anni la sua rete di rapporti con critiche e artiste si infittisce. Binga partecipa a tutte le rassegne espositive di sole donne curate da Loda (conosciuta nel 1974 tramite Laura Grisi), e prova tra l'altro ad aiutarla a organizzare una tappa della mostra *Magma* a Salerno, senza tuttavia riuscirci. Prende parte alla collettiva curata da Marisa Vescovo *Segno-Identità: ipotesi-itinerario dentro la creatività femminile* alla Pinacoteca Comunale Loggetta Lombardesca di Ravenna (1977), mostra che si proponeva come «un'ipotesi di percorso dentro i meandri della creatività femminile. Quella creatività che riconosce il proprio passato di silenzio e di assenza, lo analizza, lo storicizza, lo volge verso il futuro, riconvertendo così il proprio lungo cammino in un segno "altro" e "positivo"». <sup>49</sup>

Nello stesso 1977 Binga partecipa anche al programma espositivo tutto al femminile organizzato dalla Galleria Lamanuense di Parma, dove i suoi lavori e quelli di Monselles vengono introdotti da Anne-Marie Sauzeau Boetti, all'epoca già impegnata nella casa editrice femminista Edizioni delle Donne fondata con Manuela Fraire, Elisabetta Rasy e Maria Caronia. La sua ricerca viene presentata da Giulia Niccolai durante le conferenze dedicate alle poetesse visive italiane presso la UCLA di Los Angeles e l'Università di Sydney (1978). Mirella Bentivoglio la include inoltre nelle diverse mostre di artiste attive nel campo verbo-visivo da lei curate in Italia e all'estero: *Tra linguaggio e immagine* alla Galleria il Canale di Venezia nel 1976, *Materializzazione del linguaggio* nell'ambito della Biennale di Venezia del 1978, *Front Page to Space* alla Columbia University di New York nel 1979.



Tomaso Binga, *Ti scrivo solo di domenica*, fotografia della performance, Torino 1978

È per la rassegna espositiva d'impronta femminista *Dossier Donna n. 3*, curata da Mirella Bandini a Torino, che Binga progetta l'ultima performance realizzata nel corso del decennio, *Ti scrivo solo di domenica*, eseguita per la prima volta a Palazzo Caringnani il 21 febbraio 1978, riproposta in poco più di un anno in altre tre sedi: il 31 maggio 1978 alla Galleria Fabjbasaglia di Bologna, il 12 marzo 1979 allo Studio Spazio Alternativo a Roma e due mesi dopo alla Loggia Rucellai a Firenze nella collettiva *7 critici x 7 artiste*, definita da Binga come «una mostra femminista e polemica contro il potere... della critica», <sup>50</sup> dove l'artista sceglie di essere presentata in catalogo da Dorfles, a cui è legata da una stima profonda. Lo scambio intellettuale con Dorfles in questa fase ha un peso cruciale per l'artista che «come donna» si è sentita «spesso emarginata e doppiamente perché maritata ad un critico». <sup>51</sup> Le fotografie scattate a Torino la ritraggono in un ambiente buio, vestita di nero, seduta a un tavolo con

il volto illuminato da una lampada. In una lettera inedita spedita a Dorfles nel gennaio 1979, in vista della mostra fiorentina, Binga fa un'accurata descrizione della performance che serve da supporto al critico nella stesura del testo:



A Firenze vorrei presentare un lavoro accompagnato da un'azione. Il lavoro s'intitola "Ti scrivo solo di domenica" (ti spedisco un esemplare dell'opera tirata a mano): è ancora una proposta di lavoro al "femminile" nelle forme del diario e della confessione amicale. Vorrei presentare 365 fogli, sette per settimana. Di questi i primi sei sono bianchi e il settimo (quello della domenica) reca il "messaggio" inviato all'amica. La sera dell'inaugurazione mi siedo dietro un piccolo tavolo, con una lampada, e leggo "Mia cara amica, ti scrivo solo di domenica perché è l'unica giornata femminile della settimana" (la frase è ripetuta ogni volta ed è seguita dal messaggio vero e proprio che cambia ogni domenica).<sup>52</sup>

Quelli recitati da Binga sono messaggi brevi, lirici, scritti per confidare a un'altra donna speranze e disillusioni: «Partirò tra cinque settimane con una barca»; «Non parto più»; «Guardare le nuvole è come partire»; «La gravidanza è una danza pesante e solitaria». Dalle lettere rivolte all'amica emerge la sofferenza per una condizione femminile fatta di costrizione e isolamento, ma anche l'urgenza di riscatto: «La cultura è sopraffazione»; «Ho scritto una poesia d'amore alla pari». Come nelle Lettere liberatorie, Binga adotta una 'scrittura dell'io', eleggendo a suo campo d'azione e di autonarrazione la forma della lettera privata, che si fa specchio della dimensione soggettiva, ma riflette, in controluce, anche il ruolo della donna nello spazio pubblico (più tardi, per fare affiorare una genealogia femminile, l'artista ricorrerà anche al genere diaristico nell'installazione e performance *Diario romano 1895-1995*). In *Ti scrivo solo di domenica* i messaggi vengono recitati in modo cantilenante, come in una litania mariana: l'idea trae origine dalle precedenti Litanie Lauretane, serie di opere del 1976 appartenenti al ciclo delle Scritture viventi, che l'artista aveva esposto nel 1977 insieme all'Alfabetiere murale alla Galleria Blu di Milano, introdotta da Vincenzo Agnetti. L'artista, in una lettera inedita, aveva descritto con toni entusiasti il lavoro a Luca Palazzoli, direttore della galleria, come «molto bello, sia graficamente sia politicamente: evidente è la componente femminista». <sup>53</sup> Verosimilmente, come si evince da un'altra lettera spedita il 14 marzo 1977 al fondatore della Galleria Eremitani di Padova Aldo Tesi,<sup>54</sup> nella mostra alla Galleria Blu Binga aveva previsto di affiancare alle opere una registrazione sonora di litanie lauretane, soluzione che molti anni dopo riproporrà nel video *Ti scrivo solo di domenica*, realizzato nel 1995 come re-enactment dell'omonima performance degli anni Settanta, esposto nel 2013 alla mostra personale *Zitta tu... non parlare!* alla Sala Santa Rita di Roma. È come se il cerchio simbolicamente si chiudesse: a distanza di circa due decenni, quando il suo lavoro è ormai al centro dell'interesse della critica e delle istituzioni dell'arte, Binga fa riaffiorare le tracce del suo passato e le pone in dialogo con l'oggi.



- <sup>1</sup> La corrispondenza, inedita, tra le artiste data al 1975. Nell'archivio privato di Tomaso Binga (da ora ATB) sono conservate tre lettere: la prima spedita da Irma Blank a Tomaso Binga (Milano, 28 maggio 1975); la seconda da Tomaso Binga a Irma Blank (Roma, 30 giugno 1975); la terza da Blank a Binga (Milano, 4 maggio 1976).
- <sup>2</sup> Lettera inedita di Tomaso Binga a Rolf Burmeister, Roma 4 ottobre 1976, conservata presso ATB.
- <sup>3</sup> Sull'opera e in particolare sulle sue implicazioni politiche si rimanda a R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013; S. BOTTINELLI, *Double-Edged Comforts: Domestic Life in Modern Italian and Visual Culture*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2021, pp. 63-67.
- <sup>4</sup> Lettera inedita di Tomaso Binga a Rolf Burmeister, v. nota 2.
- <sup>5</sup> T. BINGA, *...& non uscire di casa*, collana *Altro* a cura di M. Mussio, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio Editrice, 1977.
- <sup>6</sup> Carteggio inedito tra Tomaso Binga e Magdalo Mussio, datato 1976-1977, conservato presso ATB. Da una lettera di Binga a Mussio scritta il primo aprile 1977 sappiamo che a questa data l'artista non ha ancora visto «neanche l'ombra dell'ombra di una bozza». Binga si raccomanda: «Fammi sapere qualche cosa al più presto. Non emarginare anche tu, come tutti, le... donne».
- <sup>7</sup> In una lettera inedita di Tomaso Binga a Magdalo Mussio, datata 26 agosto 1977, l'artista lo prega, invano, di aggiungere una postilla al volume, in cui venga sottolineato il ruolo di Niego: «Nel maggio del 1976 Tomaso Binga ha tappezzato con la sua carta da parato la Casa Malangone a Roma. Questo libro prende lo spunto da quell'intervento ambientale e si avvale, per il materiale iconografico, dell'analisi interpretativa dell'architetto Antonio Niego».
- <sup>8</sup> Su questo aspetto cfr. S. ZULIANI, 'Binga artista totale', in A. TOLVE, S. ZULIANI (a cura di), *Tomaso Binga. Scritture viventi*, Salerno, Plectica editrice, 2014, pp. 11-21; P. GIANNANGELI, 'Il doppio di sé e la filosofia della performance', in A. TOLVE, S. ZULIANI (a cura di), *Tomaso Binga. Scritture viventi*, pp. 33-39.
- <sup>9</sup> R. PERNA, 'Vista Zero di Tomaso Binga: alle origini della videoarte in Italia', in L. CARDONE, E. MARCHE-SCHI, G. SIMI (a cura di), *Sperimentali. Cinema, video arte e nuovi media, Arabeschi*, 16, luglio-dicembre 2020 <<http://www.arabeschi.it/62-vista-zero-di-tomaso-binga-alle-origini-della-videoarte-in-italia/>> [accessed 02.07.2021].
- <sup>10</sup> Lo studio di Attilio Pierelli all'epoca si trovava a Roma in via Guido Cavalcanti.
- <sup>11</sup> Attilio Pierelli partecipa con il video *Sculture sonore* alla *videoserata* organizzata il 14 maggio 1971 dalla Videobelisco AVR (Art VideoRecording), coordinata da Francesco Carlo Crispolti. Sull'argomento si rimanda a S. BORDINI, 'Videobelisco', in V.C. CARATOZZOLO, I. SCHIAFFINI, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Roma, Drago Publishing, 2018, pp. 157-167.
- <sup>12</sup> Elenco mostre inviato da Tomaso Binga alla redazione di Giulio Bolaffi Editore, in risposta alla lettera spedita da Paolo Levi, Responsabile dei Cataloghi d'Arte Moderna di Bolaffi, il 22 settembre 1975, conservato in ATB.
- <sup>13</sup> S. PARTRIDGE, 'Artists' Television: Interruptions - Interventions', in S. PARTRIDGE, S. CUBITT (a cura di), *REWIND| British Artists' Video in the 1970s & 1980s*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2012, p. 87.
- <sup>14</sup> Videointervista a Tomaso Binga raccolta dall'autrice il 25 marzo 2019. La videointervista è stata realizzata nell'ambito del progetto di ricerca *Vocisullarte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, coordinato da I. Schiaffini e C. Zambianchi, promosso dall'Università "La Sapienza" di Roma. I primi risultati della ricerca sono stati pubblicati negli atti dell'omonima giornata di studi svoltasi il 20 novembre 2019 presso il Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea; cfr. R. PERNA, 'L'intervista a Tomaso Binga', in I. SCHIAFFINI, C. ZAMBIANCHI, *Vocisullarte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, Roma, Campisano Editore, 2020, pp. 29-33.
- <sup>15</sup> Dattiloscritto non datato, pubblicato in S. LUX, M.F. ZEULI (a cura di), *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Roma, Gangemi, 2004, p. 26.
- <sup>16</sup> F. GALLO, 'Informare, osservare agire: riviste, performance e artisti', *Ricerche di storia dell'arte*, 114, 2014, p. 14.
- <sup>17</sup> Videointervista a Tomaso Binga raccolta dall'autrice il 25 marzo 2019, v. nota 14.
- <sup>18</sup> F. GALLO, 'Informare, osservare agire: riviste, performance e artisti', p. 14; cfr. inoltre F. GALLO, 'Temi di genere nelle pratiche performative delle artiste in Italia', in I. BUSSONI, R. PERNA (a cura di), *Il gesto femminista*, Roma, DeriveApprodi, 2014, pp. 132-145.
- <sup>19</sup> Tra questi vanno perlomeno ricordati: L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio. (La "Body Art" e storie simili)*, Milano, Giampaolo Prearo Editore, 1974; F. ALINOV, R. BARILLI *et al.* (a cura di), *La performance oggi. Settimana internazionale della performance*. Bologna, 1-6 giugno 1977, Pollenza-Macerata, La Nuova



- Foglio Editrice, 1978; L. INGA-PIN (a cura di), *Performances: Happenings, Actions, Events, Activities, Installations*, Padova, Mastrogiacomo, 1978.
- <sup>20</sup> Lettera inedita di Tomaso Binga a Giulia Niccolai, Roma, 11 gennaio 1977, conservata presso ATB.
- <sup>21</sup> *Ibid.*
- <sup>22</sup> Dopo avere lavorato a Salerno come maestra elementare, negli anni Sessanta a Roma Binga svolge l'incarico di vigilatrice scolastica presso la Scuola Primaria Ferrante Aporti.
- <sup>23</sup> Videointervista a Tomaso Binga raccolta dall'autrice il 25 marzo 2019, v. nota 14.
- <sup>24</sup> Carla Accardi, professoressa ordinaria alle Scuole Medie Giovanni Papini di Roma, viene destituita dall'incarico il 15 luglio 1971 per avere discusso a lezione di sessualità. Il documento relativo al procedimento disciplinare, pubblicato in C. ACCARDI, *Superiore e inferiore: conversazioni tra le ragazzine delle scuole medie*, Roma, Scritti di Rivolta femminile, 1972 è riportato in <<https://www.herstory.it/wp-content/uploads/2015/05/141a.jpg>> [accessed 15.07.2021].
- <sup>25</sup> Così s'intitola l'articolo di Donata Francescato su *effe*, giugno 1976, <<http://efferivistafemminista.it/2015/01/scuola-e-prassi-femminista/>> [accessed 15.07.2021].
- <sup>26</sup> Lettera inedita di Tomaso Binga a Valentina Berardinone, non datata [1975], conservata presso ATB.
- <sup>27</sup> G.C. ARGAN, pieghevole della mostra *Lettere liberatorie*, Galleria Cenobio Visualità, Milano, 4 aprile 1975. Lo scritto in forma di lettera è datato Roma, 25 marzo 1975.
- <sup>28</sup> T. BINGA, intervista di I. MUSSA, 'Dall'Oggetto all'Immagine alle lettere Liberatorie', *Capitolium*, gennaio, 1976.
- <sup>29</sup> *Ibidem.*
- <sup>30</sup> Etlinger in questi anni frequenta l'ambito verbo-visivo italiano: l'artista è presente nel 1974 alla galleria Il Mercato del Sale di Ugo Carrega a Milano e nel 1975 al Collegio Cairoli a Pavia.
- <sup>31</sup> M. BENTIVOGLIO, 'Materializzazione del linguaggio', in EAD. (a cura di), *Materializzazione del linguaggio*, Venezia, Biennale di Venezia 1978, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre-10 ottobre 1978, p. 2.
- <sup>32</sup> Lettera inedita di Dadamaino a Tomaso Binga, Milano, 14 aprile 1975, conservata presso ATB.
- <sup>33</sup> E. MIGLIORINI, pieghevole della mostra *Tomaso Binga*, Roma, Galleria L'Obelisco, dal 10 al 26 aprile 1974.
- <sup>34</sup> Pieghevole stampato in occasione del primo anno di attività del Lavatoio Contumaciale 1974-1975, conservato presso ATB. Sul carattere sperimentale del centro cfr. L. MANGO, 'Dal nome alla cosa', in *Lavatoio Contumaciale. I trenta anni del centro 1974-2004*, Roma, Edizioni Il Filo, 2004, pp. V-VIII.
- <sup>35</sup> C. RICCIARDI, *alfabeta*, Roma, Cooperativa Prove 10, 1975. Sul libro cfr. L. IAMURRI, 'Cloti Ricciardi, alfabeta', in C. CASERO (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books, 2021, pp. 92-105; S. BORDINI, 'Focus: Alfabeta di Cloti Ricciardi', *Flash Art*, 4 febbraio 2020 <<https://flash--art.it/contributor/silvia-bordini/>> [accessed 15.07.2021].
- <sup>36</sup> T. BINGA, nota dattiloscritta, s.d., pubblicata in S. LUX, M.F. ZEULI (a cura di), *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, p. 41.
- <sup>37</sup> M. STORTI, 'La chanson du MLF', in *Femmes en chansons. Les Actes du Colloque chanté*, Paris, Le Halle de la Chanson, 26-27 novembre 2010, <<http://www.lehall.com/galerie/colloquefemmes/wp-content/uploads/2011/02/13-La-chanson-du-MLF-Martine-Storti.pdf>> [accessed 15.07.2021].
- <sup>38</sup> Binga realizza l'azione sia in occasione della prima edizione della rassegna *Dossier Donna*, tenutasi a Pescara nell'ottobre del 1977, sia nella seconda, *Dossier Donna 2*, curata da Alberta De Flora alla Galleria Taide di Salerno alla fine dello stesso anno. Una descrizione della performance è contenuta nella recensione, non firmata, 'Dossier donna', *Segno. Notiziario di arte contemporanea, musica, spettacoli, nuove espressioni*, ottobre 1977, p. 13.
- <sup>39</sup> Lettera inedita di Tomaso Binga a Gillo Dorfles, datata 21 aprile 1976, conservata presso ATB.
- <sup>40</sup> Lettera inedita di Gillo Dorfles a Tomaso Binga, datata Milano, 22 aprile 1976, conservata presso ATB.
- <sup>41</sup> G. DORFLES, 'La Body Art', in R. BARILLI, ID., F. MENNA (testi di), *L'Arte Moderna*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1977, vol. XIV, p. 242. (Datato 1975, il volume viene pubblicato nel 1977).
- <sup>42</sup> *Ibidem.*
- <sup>43</sup> R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, pp. 44-45; M.F. ZEULI, 'Diario di un matrimonio: conoscendo Bianca e/o Tomaso', in S. LUX, M.F. ZEULI (a cura di), *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, pp. 29-39.
- <sup>44</sup> L'azione, promossa dalla Galleria LP 220 di Franz Paludetto, è documentata con questo titolo nel volume L. INGA-PIN (a cura di), *Performances: Happenings, Actions, Events, Activities, Installations*, ill. n. 106. L'azione fa parte di una tre giorni di performance, tenute il 25, 26 e 27 agosto 1972, organizzate dalla LP 220 a Calice Ligure e fotografate da Aldo Tutino. Un resoconto della rassegna è pubblicato in *D'Arts*, anno XIII n. 61/62, p. 174.



- <sup>45</sup>Una selezione di telegrammi, lettere e oggetti è stata esposta nella mostra *Il volto sinistro dell'arte. Romana Loda e l'arte delle donne*, a cura di R. PERNA, Apalazzo Gallery, Brescia, 3 ottobre-30 novembre 2020.
- <sup>46</sup>Il centro viene inaugurato nel novembre del 1976 da Mino Bertoldo con l'azione di Hermann Nitsch *Das Orgien Mysterien Theatre*, n. 56.
- <sup>47</sup>T. BINGA, citata nella recensione alla rassegna pubblicata in forma anonima e senza titolo su *Segno. Notiziario bimestrale di arte contemporanea*, n. 4, maggio-giugno 1977, p. 14.
- <sup>48</sup>C. CRISTINA, *Gesti di rivolta. Arte, fotografia, femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, Edizioni delle Donne, 2020.
- <sup>49</sup>Comunicato stampa della mostra, conservato presso ATB.
- <sup>50</sup>Lettera inedita di Tomaso Binga a Plinio [De Martiis?], datata Roma, 30 aprile 1979, conservata presso ATB.
- <sup>51</sup>Lettera inedita di Tomaso Binga a Gillo Dorfles, s.d. [1979], conservata presso ABT. La lettera, scritta per ringraziare il critico per il testo redatto in occasione della mostra di Firenze, fa parte delle cosiddette 'lettere creative', in cui l'artista mescola la scrittura alfabetica ai segni del suo *Dattilocodice*.
- <sup>52</sup>Lettera inedita di Tomaso Binga a Gillo Dorfles, datata Roma, 29 gennaio 1979, conservata presso ATB.
- <sup>53</sup>Lettera inedita di Tomaso Binga a Luca Palazzoli, datata Roma, 22 marzo 1977, conservata presso ATB.
- <sup>54</sup>Lettera inedita di Tomaso Binga ad Aldo Tesi, datata 14 marzo 1977, conservata presso ATB.



CHIARA PORTESINE

«Come un quadro vivente, recito la poesia»: funzione e pervertimento della scrittura nell'opera di Tomaso Binga

The purpose of this essay is to investigate the function of the scripture in Tomaso Binga's verbo-visual art. Using several case studies – which include performance, linear poems or other creative projects –, the article aims to clarify what is meant by the notion of «scrittura vivente». The research starts with the analysis of the theoretical debate concerning communication and Mass Media that took place in the cultural environment of Gruppo 70. Then, I shall attempt to explain that the body itself represents the authentic gap between Visual or Concret Poetry and the artistic (and 'biological') experimentation of Binga.

Tomaso Binga è, letteralmente, un'artista-palinesesto; l'escursione di tecniche inventabili nell'arco del suo percorso creativo rende la stessa categoria di interdisciplinarietà un concetto scivoloso e metodologicamente scomodo. È un assioma ormai sedimentato nella bibliografia critica che, con l'ibridarsi progressivo degli oggetti artistici a partire grossomodo dalla fine degli anni Cinquanta, la poesia appaia sempre più «comme un *embrayeur communicationnel*, vecteur et invariant des relations multiples entre le geste graphique, l'articulation phonique (déclamation, marmonnement, chantonnement), la perception visuelle et l'ouïe intérieure». <sup>1</sup> Eppure, i lavori di Binga sembrano resistere alla etichetta generalista di *multimedia* o di *mixed media*; piuttosto, si potrebbe azzardare la definizione di 'ipertesto vivente', una rete connettiva in cui le competenze disciplinari non si sommano per via giustappositiva ma convivono biologicamente in un'unità garantita dal corpo stesso dell'artista – vera e propria cinghia di trasmissione tra le diverse motrici (della scrittura, della figurazione e del gesto). Il propulsore anatomico, insomma, conferisce coerenza ad azioni e installazioni provenienti da settori diversi della sperimentazione artistica, fino a porsi come autentico *stile* nonché *ideologia* d'intervento estetico e sociale. <sup>2</sup>

La parabola operativa di Binga coincide, insomma, con la storia di un corpo che si grammaticalizza, evitando di ridursi, tuttavia, ad una semplice conversione dal pensiero poetico all'atto performativo <sup>3</sup> – un 'salto' mediologico piuttosto ricorrente nel contesto generazionale degli anni Settanta. La reversibilità tra anatomia e lessico rappresenta una cifra stilistica originaria e denotativa della prassi di Binga, senza che sia possibile individuare una metamorfosi da un *primum* lineare a un esito finalisticamente performativo.

In apparente contraddizione con questi assunti, la presente disamina tenterà di interrogare il versante letterario astraendolo parzialmente dal contesto gestuale, per verificare quale funzione assumano i moduli verbali in quel lucidissimo teatro anatomico della parola che ha rappresentato l'opera di Binga. Nel perimetro di una «scrittura vivente», legata alla dimensione corporea e quasi 'biopolitica' dell'evento creativo, si cercherà di isolare la ricerca specifica sul segno scritto – per confermarne poi, all'opposto, l'inscindibilità dalle altre dotazioni disciplinari.



## 1. Tomaso Binga e il Gruppo 70: qualche ipotesi di complicità verbo-visiva

Le ricerche di Binga necessitano preliminarmente di essere contestualizzate all'interno di quella che potrebbe essere considerata a tutti gli effetti la più feconda stagione di intersemiosi tra le arti (almeno in Italia). All'inizio degli anni Sessanta, pur da barricate teoriche e formali per certi versi inconciliabili, il Gruppo 63 e il Gruppo 70 rivendicano l'interdisciplinarietà e l'attrito benefico tra parola e immagine come forma, da un lato, di opposizione alle poetiche tardo-ermetiche e neo-realistiche, e, dall'altro, come espediente per reagire in presa diretta agli stimoli dell'iconosfera.<sup>4</sup>



Bianca Pucciarelli Menna, Edoardo Sanguineti con la moglie Luciana e Filiberto Menna, a Vietri sul Mare (SA), 1974. Courtesy Archivio Menna-Binga

Se le tangenze con la Neoavanguardia 'ufficiale' si rivelano piuttosto scarse e limitate perlopiù alla frequentazione con Edoardo Sanguineti – che ottenne una cattedra di Letteratura italiana moderna e contemporanea a Salerno dal 1965 (lo stesso anno in cui, nella stessa città, Filiberto Menna fu chiamato a insegnare Storia dell'arte nell'Istituto Statale di Magistero) –, tutt'altro che episodiche si rivelano, invece, le occorrenze bibliografiche che attestano effettive forme di co-operazione e

condivisione dei medesimi ambienti (editoriali e culturali) occupati dagli esponenti del Gruppo 70. In un'intervista sulle *Scritture desemantizzate* rilasciata a Marco Giovenale nel settembre del 2017, Binga ricorda che:

Sicuramente determinanti sono state le frequentazioni con gli artisti fiorentini (Miccini, Pignotti, Ori, La Rocca) e i napoletani (Stelio M. Martini, Luca, Alfano) che in quel momento si stavano confrontando con il cambiamento linguistico-visuale determinato dai nuovi mezzi di comunicazione. Ricordo i furiosi e scardinanti dibattiti negli incontri alla libreria Guida di Napoli dove un giovanissimo Achille Bonito Oliva fu tra i primi a proporsi come poeta verbo-visivo (posizione subito rinnegata).<sup>5</sup>

Nel corso della stessa intervista, così come in un successivo colloquio con Cristiana Perrella (registrato nel febbraio del 2018), Binga ribadirà di essersi sempre mossa «con grande coerenza» nei due ambiti dell'«arte concettuale e della poesia visiva»,<sup>6</sup> stabilendo una cesura operativa e, al contempo, una complementarità tra le due 'anime' della «scrittura verbovisiva e della poesia sonoro-performativa».

L'influenza del Gruppo 70 e dei circuiti napoletani, insomma, viene riconosciuta dall'artista stessa come un punto di riferimento nodale nel superamento dei primi «lavori di stampo cubista e futurista» – come si può osservare, ad esempio, nel ciclo dei *Polistirolo*, in cui un'iniziale giustapposizione meccanica dei materiali e delle tecniche viene armonizzata approdando a esiti del tutto raffrontabili a quelli del coevo Gruppo fiorentino – pur con una certa sfasatura cronologica.<sup>7</sup> Un'opera come *Mani per una parabola* (1973) potrebbe agilmente essere letta in parallelo alle sperimentazioni fotografico-performa-



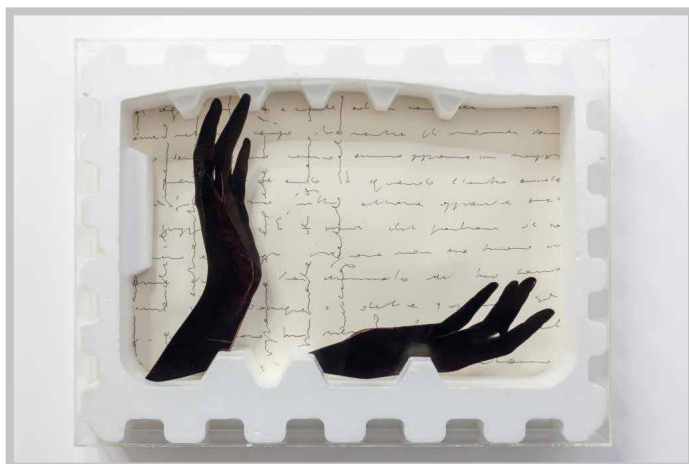
tive sulla gestualità delle mani condotte da Ketty La Rocca dalla fine degli anni Sessanta – che approderanno poi al libro d'artista intitolato *In principio erat* (1971).<sup>8</sup> A differenziare i due esperimenti, tuttavia, è proprio l'impiego della scrittura: le tavole di Ketty La Rocca ospitano una mimesi tipografica della didascalia concettuale (o dell'enunciazione pamphlettistica tipica del manifesto d'avanguardia) – spietatamente impersonale (nella formattazione) eppure svuotata del suo valore referenziale attraverso l'inserimento di contenuti stranianti rispetto al dogmatismo del font (come la filastrocca infantile «la vecchina che semina il grano | volta la carta e si vede il villano | il villano che zappa la terra | volta la carte e si vede la guerra ecc.»). Anche gli inserti apparentemente assiomatici vengono contraddetti intimamente dall'inversione sintattica o dal ritaglio che trasforma ogni postulato in *nonsense* («determinismo quantunque raccoglie impegno di una», «l'espansione rivitalizza ammissibile un punto di contatti la sfera di un», ecc.). Nel caso di *Appendice per una supplica* (1971) – una tela emulsionata esterna al perimetro del libro d'artista ma ascrivibile al medesimo progetto creativo – il potenziale prescrittivo della frase iniziale viene istantaneamente revocato dall'iterazione sottrattiva («dal momento in cui qualsiasi procedimento» – «dal momento in cui qualsiasi» – «dal momento in cui» – «dal momento») che traghetta la norma linguistica verso l'abisso indistinto dell'afasia.

Ketty La Rocca, insomma, disattiva il codice pur fagocitandone imitativamente la *facies* esterna. Nel polistirolo di Binga, invece, la scrittura predilige la manualità mantenendo orgogliosamente la propria *allure* artigianale, in una perfetta equivalenza tra gesto (alfabetico) della parola e gesto (materiale) della mano.

In generale, la vicinanza agli ambienti verbo-visivi si realizza all'insegna di una comune attenzione per la comunicazione e per la circuitazione reciproca di messaggi tra arte e nuovi media, che presuppone anche l'intenzione ideologica di ridefinire il ruolo dell'artista nei termini di un intellettuale interdisciplinare e intermediale, in grado di tramutare i segni del reale in cellule linguistiche di resistenza e di provocazione politica. Come scriverà Pignotti nel 1973, il pittore è diventato «uno da cui ci si può aspettare tutto, dall'archeologia alla fantascienza»; in un mondo che, dopo l'*iconic turn*,<sup>9</sup> è diventato a dominante visiva e tecnologica, la pittura deve coniugarsi necessariamente con *l'altro*: «con lo spettacolo, con la parola, col suono, con l'azione, con la politica, per esempio. Quella che è morta non è l'arte, ma l'arte a una dimensione».<sup>10</sup>



Ketty La Rocca, *Appendice per una supplica*, tela emulsionata, 87,5 x 125 cm, 1971. Courtesy Archivio Carlo Palli, Prato



Tomaso Binga, *Mani per una parabola*, polistirolo, collage e plexiglass, 50,4 x 9,4 cm, 1973. Courtesy Tomaso Binga e Galleria Tiziana Di Caro – Collezione privata, Londra





L'arte di Binga si inserisce pienamente in questi tracciati multidimensionali che conducono ad una riattivazione 'per via di desemantizzazione' del valore comunicativo della parola. E forse alcuni esperimenti degli anni Settanta meriterebbero di essere indagati, a tutti gli effetti, come esiti interni al discorso tecnologico del Gruppo 70; nel descrivere l'opera intitolata *Io sono una carta* (1977), lo stesso Dorfles scriverà che «per pignoleria» si dovrebbe «far rientrare nell'ambito della poesia visiva»<sup>11</sup> questa costola del lavoro di Binga. Se il presupposto teorico del Gruppo fiorentino consisteva nel recuperare il «neo-volgare di massa» disciolto nella pasta linguistica dispensata da televisione, pubblicità e nuovi media, convertendolo di segno attraverso il setaccio della lingua letteraria, anche Binga affermerà di voler praticare una simile metamorfosi operativa – senza «inventare un nuovo codice», ma riciclando e riattivando le parole dal torpore dei messaggi mediali, come apprendiamo in un'intervista rilasciata a Italo Mussa:

Spesso trascrivevo le notizie più sconcertanti riportate dai giornali, le *traducevo* nella mia scrittura, per restituire ad esse un altro senso. [...] Ancora una volta lavoravo sul piano della contestazione, questa volta del messaggio scritto; ma ancora una volta, alla ricerca di un messaggio diverso.<sup>12</sup>

Se si leggono le dichiarazioni 'storiche' del Gruppo 70 si può individuare l'eco di una militanza estetica consonante, che invita a non creare *ex nihilo* un neo-linguaggio poetico («non si è trattato di *fare qualcosa di nuovo*, secondo intenti avanguardistici superati e romantici»<sup>13</sup>, scriveva Luciano Ori su «Dopotutto», la rubrica curata da Miccini e Pignotti sulle pagine di «Letteratura» tra il 1964 e il 1966). L'artista dovrà «prelevare» le parole e le immagini dispensate dall'iconosfera e impegnarsi affinché vengano «*trasfigurate* mutandone il contesto, la sintassi e tutta l'organizzazione formale». <sup>14</sup> A contraddistinguere poi lo stile denotativo di Binga sarà piuttosto, come approfondiremo nel prossimo paragrafo, lo scarto corporeo introdotto in questo passaggio trasformativo dal *niger* della parola consumistica alla «scrittura dorata» dell'alchimia poetica. Se i poeti visivi utilizzano le stringhe verbali incollate dai quotidiani per ottenere un effetto di straniamento positivo nel lettore (che è forzato a individuare il 'rimosso' poetico nel montaggio calcolato di articoli di giornale o slogan pubblicitari, organizzati giustappositivamente *come se* si trattasse di moduli versificatori), Binga preferirà tornare alle origini della comunicazione, da un lato, revocando la leggibilità e mostrando soltanto l'ologramma tipografico della parola, dall'altro scrivendo con il corpo una serie di unità linguistiche elementari – i caratteri stessi dell'alfabeto oppure 'archi-vocaboli' eterni come *Case* (1974), *Mater* (1976), *Amore* (1976), *Mio* (1976), e così via. Binga trascrive (o cancella) l'essenziale, ciò che sopravvive al terremoto dei linguaggi e che il corpo può (letteralmente) mimare e contenere entro il suo perimetro anatomico. Ma quale sarà la parola parlata da questo stile del corpo? E quale spazio residuo resterà per la poesia intesa in senso più tradizionalmente lineare?

## 2. Grammaticalizzare il mondo, affrancare il corpo: la vocazione «liberatoria» della scrittura

Attraversando il percorso creativo di Binga l'osservatore si imbatte in un'apparente sproporzione tra l'importanza attribuita dall'artista al problema della scrittura e la difficoltà di visualizzare o rintracciare materialmente delle 'scritture-scritture'. Il binomio tra illeggibilità<sup>15</sup> e scrittura porterebbe a ipotizzare, a tratti, una parentela con Gianfran-



co Baruchello e la microscopia enigmatica dei suoi «simboli disegnati»;<sup>16</sup> eppure, in Baruchello la miniaturizzazione delle cellule testuali non comporta mai la «desemantizzazione» del dato verbale di partenza – al massimo si assiste al tentativo di innescare una fruizione decrittativa e indiziaria dell'opera, costringendo lo spettatore a «guardare la tela molto da vicino, [...] accostandovisi come si fa per una miniatura».<sup>17</sup> In Binga, invece, si assiste a un processo inverso di grammaticalizzazione del reale in cui la scrittura 'allaga' i contenitori e le superfici – dal foglio convenzionale alla carta da parati, come avviene in *Distratti dall'ambiente* (1977). In questo processo di espansione incondizionata, del linguaggio verbalizzato si conserva soltanto una traccia memoriale che, secondo le istruzioni dell'artista, deve agire «dentro di noi senza essere distratti dal significato corrente delle parole»; le parole infatti, prosegue Binga, «sconfinano dai luoghi deputati, proliferano come cellule, invadono gli spazi che le circondano», in una «necessità proliferante della scrittura».<sup>18</sup> La liquefazione dei contorni normativi della parola comporta paradossalmente un incremento della concentrazione, da parte del lettore, su quegli stessi sintagmi revocati dalla «scrittura subliminale»<sup>19</sup> di Binga – in un funzionamento non dissimile (sul piano squisitamente teorico) dalle obliterazioni di Emilio Isgrò, inaugurate nel 1964 con la serie delle *Cancellature* e formalizzate nel 1968 con la pubblicazione del «romanzo elementare» intitolato *Il Cristo cancellatore*.<sup>20</sup>

Leggiamo a questo proposito un breve frammento di una lettera indirizzata da Giulio Carlo Argan a Binga il 25 marzo del 1975 – in cui ritroviamo tanto la questione dell'intensificazione 'sottrattiva' della potenza verbale quanto l'idea che, silenziato il significato, permanga comunque sul supporto una traccia strutturale della parola (per il critico, «il senso e la metrica» più profonda del testo):

Il suo lavoro sull'ambiguità semantica è molto sottile e convincente, nell'uno e nell'altro gruppo dei suoi lavori; e maggiormente, mi pare, nelle lettere, dove la regressione della parola a segno (ma la parola è data come già letta e recepita) conserva e comunica, anzi intensifica, il senso della comunicazione). [...] Come in una poesia di cui si perdano le parole, ma si conservino il senso e la metrica.

La dialettica tra un'attenzione quasi paranoide per la scrittura e la parallela rinuncia alla leggibilità si trova al centro della sperimentazione verbo-visiva dei primi anni Settanta – complice l'«esportazione» della poesia concreta dalle esperienze estere condotte da Eugen Gomringer, in Svizzera, e dal gruppo brasiliano riunitosi attorno alla rivista «Noigandres». Mentre si assiste a un crescente predominio della significanza tipografica (la lettera visualizzata come segno estetico *di per sé* espressivo), le teorizzazioni ospitate dai cataloghi tentano di storicizzare istantaneamente il fenomeno proponendo alcune parentele ideali destinate presto a imporsi come archetipiche (dal *Coup de dès* di Mallarmé ai *Calligrammes* di Apollinaire, passando per i giochi linguistici dadaisti e futuristi). In questo tentativo di stabilire, attraverso un *pedigree* genealogico d'elezione, una sorta di neo-calligrafismo italiano, si inseriscono alcune mostre collettive che scommettono proprio sul paradigma della desemantizzazione segnica. *La scrittura* sarà il titolo di una mostra itinerante – tenutasi tra la Galleria Seconda Scala di Roma, lo Studio Sant'Andrea di Milano e Unimedia di Genova – in cui verranno esposte una serie di opere di artisti provenienti tanto dal Gruppo 70 (Pignotti, La Rocca, Miccini) quanto da altre aree di sperimentazione 'laterale' (Spatola, Niccolai, Xerra). Attraverso le ricognizioni critiche di Menna, Mussa, Pignotti, Barilli e Migliorini il catalogo propone al lettore una cartografia dei percorsi dalla scrittura lineare al «neo-ideogramma».<sup>21</sup> In questo tentativo di registrare

in presa diretta un atto generazionale di «insubordinazione nei confronti dello spazio del testo»<sup>22</sup> viene incluso anche un lavoro di Binga – più precisamente, una fotografia della *Scrittura su carta da parato* (1976), impaginata accanto a una dichiarazione dell'artista stessa che afferma di voler «togliere alla parola il suo potere istituzionale, nel tentativo di ridarle un altro significato. [...] Ora è il corpo, il mio corpo, che mostra sé stesso come scrittura», sforzandosi di conferire alla poesia «un senso più globale, una fisicità più concreta e nello stesso tempo una polivalenza di significati da opporre a ogni specializzazione riduttiva».<sup>23</sup> Binga mostra subito il proprio audace scarto differenziale all'insegna di una «scrittura vivente» in cui il corpo della performer non si riduce soltanto a 'pennino' o utensile anatomico della scrittura (come avverrà, ad esempio, nelle paradigmatiche *Antropometrie* di Yves Klein), ma diventa esso stesso parola, collocandosi sullo stesso piano delle altre unità discorsive. L'*Alfabetiere* del 1976 verrà definito da Flavia Ruggieri «una tautologia [...] ai confini con la Body Art»,<sup>24</sup> ma forse sarebbe opportuno interpretare la performance non come un tentativo esoleterario di passare il testimone della scrittura alle pratiche performative, ma come una prassi ancora squisitamente endoletteraria – che implica l'azione di trascinare il corpo *dentro* il perimetro centripeto della testualità. Maria Francesca Zeuli ha parlato efficacemente di una scrittura «che si appropria delle lettere come contenuto e come contenente (o contenitore) [...]; è la lettera come cellula della scrittura o come *corpo* stesso della scrittura».<sup>25</sup>

Al progetto di grammaticalizzare il mondo si accompagna, nel lavoro di Binga, quello di pronunciarlo inventarialmente, come si può notare anche soltanto enumerando i titoli scelti per alcune performance – ad esempio *Nomenclatura* e *L'ordine alfabetico*, svoltesi entrambe nel 1973 presso lo studio dello scultore Attilio Pierelli. L'importanza del titolo come forma paratestuale che, nelle indagini verbo-visive di questi anni, «entra nello spazio dell'immagine» determinando lo «scatto di una significazione metaforica» decisiva per comprendere l'*inventio* di partenza, veniva ribadita da Filiberto Menna proprio nel catalogo miscelaneo su *La scrittura*.<sup>26</sup>

A un'azione tassonomica e apparentemente strutturalista di *reductio ad abecedarium* (veicolata soprattutto dalle titolature quasi jakobsoniane) si contrappone complementariamente il segno 'alieno' del corpo, ospitato nei ranghi del letterario e lasciato sedimentare come parola visualizzata. Binga sembra ritagliare per il proprio lavoro un'accezione liricizzata di 'poesia concreta', facendo decantare sopra il tappeto neutrale del *Witz* tipografico e la riproduzione asettica dei caratteri di stampa la propria giocosa soggettività. È il caso, per fare un esempio, di *L.P.*, tratto dalla serie dei *Ritratti analogici* (1972),<sup>27</sup> in cui la riproduzione minimalista delle due lettere diventa il piano di appoggio di altre figurezioni (anatomie femminili, in particolare).

Questa 'eccedenza' che viene a introdursi negli ingranaggi tipografici del linguaggio verbo-visivo si può esemplificare ulteriormente attraverso il paragone tra la serie *Grafici di storie d'Amore* (collage e pennarello su carta millimetrata, 49,5 x 74,6 cm, 1973) e alcune opere coeve di Vincenzo Agnetti che utilizzano la medesima struttura del diagramma statistico-matematizzante. Tuttavia, se nei grafici di Agnetti le «de-scritture» poetiche si dispongono nei termini di una teoria estetica da verificare empiricamente – conservando la formattazione tipica dell'enunciazione da teorema matematico<sup>28</sup> –, Binga inserisce un surplus corporeo e lirico (il *collage* di una figura femminile, di spalle e nuda). Grafico matematizzante e fisicità si fondono determinando l'effetto di un'ossimorica '*contrainte* di libertà', in cui la griglia diventa l'accogliente cornice del racconto visivo e quasi suo complemento naturale, anticipando alcune soluzioni adottate nel decennio successivo da Carol Rama – ad esempio, in *Sortilegi* (1984), in cui le figure umane (stavolta pitturate e non ritagliate) verranno a disporsi sopra un foglio di calcolo saturo di schemi e diagrammi.<sup>29</sup>

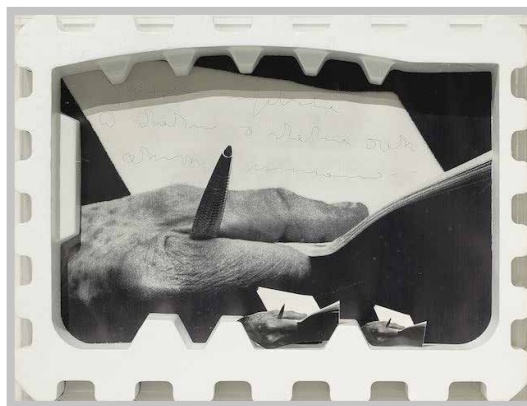


Per inquadrare l'operazione 'bio-formale' di Binga potrebbe essere produttivo utilizzare la definizione di «sguardo-accecamento» proposta da Riccardo Donati nei termini di un «eccesso di visione» che comporta l'«attivazione di meccanismi di introversione/propriocezione endoscopica» al punto che «l'opera è chiamata a far sistema con la stessa corporeità del poeta, fungendo da vera e propria protesi o innesto mentale, psichico e persino fisico». <sup>30</sup> Di fronte al lavoro di Binga è necessario apportare un piccolo ma sostanziale correttivo, dal momento che la sua scrittura non viene a impiantare una «protesi» artificiale perché tra scrittura e corpo non è rimasta alcuna paratia disciplinare. Come scriverà Marshall McLuhan, l'ibridazione occasionata dall'incontro autentico tra due media «is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses»: <sup>31</sup> una liberazione sinergetica della scrittura rispetto al corpo e del corpo rispetto alla scrittura.

### 3. Ciò che resta della parola: il residuo fossile della tradizione

Dopo aver appurato che a connotare il 'disavanzo' creativo dell'operazione di Binga rispetto alla coeva poesia visiva e concreta è proprio la tipografia del corpo, si tenterà conclusivamente di analizzare alcuni residui fossili di testualità (o di tradizione letteraria) rimasti latenti nel percorso artistico dell'artista.

Come racconta Zeuli nella *Biografia ragionata* dell'artista, Binga è una lettrice precoce e onnivora, che sin dall'infanzia ha letto «di tutto, "piluccando", nell'affollata ed eterogenea biblioteca paterna, testi di Boccaccio e di Baudelaire, di Tasso e di Stecchetti, di Marinetti e di Dante» – autori di cui «amava rifare il verso *in controcanto*, ma soprattutto rimescolandoli tra di loro per ottenerne sequenze spiazzanti». <sup>32</sup> Ed effettivamente, dagli esempi campionabili all'interno delle poesie giovanili più convenzionalmente 'lineari', <sup>33</sup> emerge un costante lavoro di rimasticazione del canone letterario – apparentemente eccentrico e difficilmente armonizzabile rispetto agli esempi performativi vagliati finora. Eppure alcuni affioramenti letterari trapelano sintomaticamente anche nella produzione successiva; si può citare, ad esempio, l'*Omaggio a Ungaretti* (1973), in cui il tributo al poeta ermetico sembra ascrivibile a quella lettura «*in controcanto*» delle scritture ufficiali riconosciuta da Zeuli negli avvicinamenti giovanili alla tradizione scolastica. Leggiamo un frammento della *Scheda critica* approntata sempre da Zeuli:



Tomaso Binga, *Omaggio a Ungaretti*, polistirolo, collage e plexiglass, 50,5 x 66,6 x 9,2 cm, 1973. Courtesy Tomaso Binga e Galleria Erica Ravenna – Collezione privata, Roma

L'omaggio al grande poeta si manifesta come un'opera di passaggio importante per Tomaso Binga, che fonde l'espressività dei polistiroli a una nuova riflessione sulla scrittura [...]. Dalla variegata sagomatura di una finestra di polistirolo una mano anziana di uomo tiene una penna e dei fogli, sui quali appare una scrittura corsiva illeggibile [...]. Uno dei poeti più ermetici del '900 propone una scrittura incomprensibile ai codici comuni di lettura e ai meccanismi di decodificazione convenzionali. <sup>34</sup>



Per omaggiare Ungaretti, insomma, Binga non si limita a citare o a riscrivere le sue parole, ma ne emula il meccanismo di decodifica cifrata conducendo l'esercizio di decrittazioni ai minimi termini della leggibilità. Il modello ermetico viene 'binghizzato', alluso e al contempo cannibalizzato entro il sistema fortemente ricorsivo dell'artista, in una forma di dialogismo che, nell'ammiccare a una fonte (a partire addirittura dalla dichiarazione ostensiva del titolo), finisce per ribadire la propria originalità creativa.

Ancor più significativa si rivelerà l'opera *A Dante A DDenta* (1982) tratta dalla serie *Poesia e Dattiloscritte*.

In questo lavoro la celebre iscrizione apposta sulla porta infernale («per me si va nella città dolente, | per me si va nell'eterno dolore, | per me si va tra la perduta gente», *Inf.* III, vv. 1-3) viene manipolata tanto dal punto di vista tipografico (attraverso una distribuzione impaginativa che imita la formattazione storica dei calligrammi) quanto sul piano squisitamente testuale, dal momento che la citazione dantesca non soltanto viene scomposta e alterata ma anche accorpata, con un salto logico disturbante e confusivo, ai successivi vv. 95-96, in cui Virgilio si rivolge a Minosse con la celebre massima «vuolsi così colà dove si puote | ciò che si vuole, e più non dimandare»:

per me SI'  
per me SI'  
per me SI'

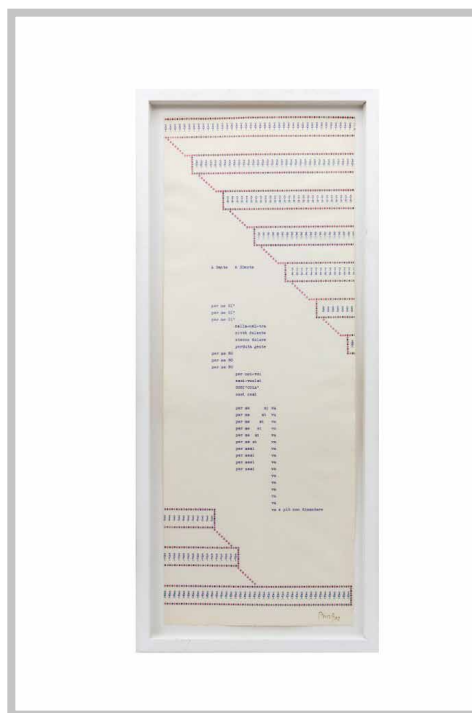
nella-nel-tra  
città dolente  
eterno dolore  
perduta gente

per me NO  
per me NO  
per me NO

per noi-voi  
essi-vuolsi  
COSI' COLA'  
così così

per me si va  
[...] per mesi

va e più non dimandare



Tomaso Binga, *A Dante A DDenta*, caratteri dattilografici su carta, 70 x 50 cm, 1982. Courtesy Tomaso Binga e Galleria Tiziana Di Caro

L'intertestualità dantesca tornerà ad affacciarsi nell'installazione denominata *Tavola d'artista* (2004), in cui sui piatti e sulle tovagliette ricoperte da iscrizioni verbo-visive compariranno moduli iterativi come «OC come duro è... OC come duro è... OC come duro è... LO scendere e il salir per l'altrui sca...le» oppure «OC come sa di sa' OC come sa di sa' OC come sa di sa' LO pane...altrù...iiii!!». <sup>35</sup> Di fronte alla citazione letteraria (in questo caso





da *Par.*, xvii, vv. 58-60), Binga si comporta come un parassita che, insinuandosi all'interno dell'organismo ospitante, ne altera internamente le funzioni biologiche, interrompendo alcune sequenze genetiche o introducendo variazioni grafiche o sillabiche che ne manipolano il significato pur mantenendo riconoscibile la matrice complessiva della frase. In una dichiarazione datata 1982 e pubblicata nel catalogo de *I percorsi della memoria* (*l'happening* di «suoni parole e immagini concertati e sconcertati da Gian Carlo Riccardi & Giovanni Fontana» nel centro storico di Frosinone), Binga dichiarava significativamente:

Anche su Dante ho fatto il medesimo lavoro di ricerca: recuperare immagini e parole ormai entrate a far parte del linguaggio corrente ed in bocca a tutti. Un po' di dissacrazione, un po' di stupore come mettere i baffi alla Gioconda: io ho messo le virgole o se preferite le virgolette a Dante. Fino ad oggi abbiamo avuto un DANTE ALIGHIERI, io ho voluto ritrovare dante alighieri: anche lui sapeva ridere e giocare ma soprattutto con le parole, con le sillabe, con i suoni.<sup>36</sup>

Una produttiva direttrice d'indagine consisterebbe nel leggere le 'poesie-poesie' scritte da Binga trattando gli espedienti tecnici e retorici come *analogon* dello stile adottato nei lavori verbo-visivi – che, del resto, come verrà puntualizzato nel catalogo di *Playgraphies* (la mostra allestita presso la Galerie Satellite di Parigi nell'ottobre del 1998, con opere di Binga, Pignotti e Fontana), potevano già «(anche) essere consumati in modo "tradizionale"» si per sé.<sup>37</sup> Sfogliando, per fare soltanto un esempio, i testi di *Sono stanca a più non posso* (1987), impaginati assieme alle opere di Antonio Corpora,<sup>38</sup> si ritrovano alcune parole-chiave ritornanti nelle titolature e negli esperimenti performativi di Binga – dall'insistenza sulla «casa» (pp. 46 e 49) alle rivendicazioni orgogliosamente femministe. L'impostazione da litania incantatoria, in cui stati d'animo, azioni o verbi all'infinito vengono addizionati inventarialmente, ricorda da vicino la struttura narrativa dei sillabari. Se l'*Abbecedario* del 1976 si concludeva con la declinazione provocatoria del verbo essere, in cui le persone femminili venivano isolate dal carattere corsivo («io sono tu sei *ella* è noi siamo voi siete *esse* sono»), la prassi dell'elenco compitato a memoria si ritroverà anche in questi testi poetici più standardizzati, come si può vedere, ad esempio, nella coniugazione variata del verbo essere («io sono – tuo padre | io sono il tuo maestro | io sono il tuo dottore | io sono il tuo estetista...», p. 26), oppure nell'enumerazione presente nel testo inaugurale – in cui a modificarsi, nella catena iterativa, è la particella pronominale (o il pronome personale) che trascina anche il verbo a rettificarsi per assonanze incatenate («tu MI pensi | tu LA pensi | tu TI penti | tu MI menti», p. 11).

Per Binga, insomma, la «scrittura» si articola secondo alcuni ordinamenti ricorsivi che accomunano tanto la distribuzione convenzionale della parola entro la misura del verso quanto la sua dispersione eversiva sui supporti laterali al foglio. Non è possibile individuare una cesura netta tra poesia e performance, tra polarità letteraria e gestuale: entrambe le strutture sono disciplinate dai medesimi meccanismi interni di funzionamento, dalla stessa retorica dell'impaginazione e della forma. Svuotato il codice inteso come dogma e condizionamento sociale, rimane lo stile del corpo come misura di una prassi che diventa essa stessa regola di libertà.



- <sup>1</sup> C. PARDO, A. REVERSEAU, N. COHEN, A. DEPOUX (eds.), *Poésie et médias XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2012, p. 18.
- <sup>2</sup> Su questi temi, si vedano due significativi saggi di G. FONTANA, 'Per una linea poetica intermediale. Il pre-testo come luogo di trasfigurazione' e 'L'opera plurale: Intermedialità, Drammaturgia delle arti, Poesia d'azione' in M. M. GAZZANO, *Visione molteplice. L'opera Audiovisiva di Hermes Intermedia*, Roma, Armando Editore, 2019, pp. 19-83 e 85-94. Le collaborazioni tra Binga e Fontana si erano intensificate a partire dal 1979, in occasione della rassegna *Oggi Poesia Domani* – organizzata da Spatola, Niccolai e Fontana a Fuggi, con il coinvolgimento della stessa Binga. La successiva proliferazione di eventi culturali condivisi meriterebbe senza dubbio un approfondimento specifico. In questa sede mi limito a ricordare la presenza dell'artista nella rassegna itinerante *Figura/Partitura*, organizzata da Fontana tra 1982 e 1983 – nelle città di Lecce, Bergamo, Salerno, Brescia, Crema, Monza e Roma –, e la partecipazione di Binga a un numero monografico della rivista *Dismisura* ('Discrittura o dal barocco', 63/66, gennaio-agosto 1983) coordinato sempre dal performer laziale. Nel 1987, inoltre, Fontana (anche se non accreditato ufficialmente) curerà la pubblicazione del volume di Binga *Indovina cos'E'* per i tipi dell'Hetea, una casa editrice nata ad Alatri per iniziativa, tra gli altri, di Raffaele Manica, Tarcisio Tarquini e dello stesso Fontana – che ringrazio per queste informazioni e per il paziente invio di materiali documentari.
- <sup>3</sup> Per un'analisi documentaria delle performance realizzate negli anni Settanta rimando al dettagliato contributo, su questo stesso numero, di Raffaella Perna, che ringrazio per il prezioso aiuto nel reperire informazioni e fonti necessarie a questa ricerca.
- <sup>4</sup> Per un inquadramento generale dei problemi teorici dibattuti sul piano nazionale e all'interno degli specifici gruppi sperimentali, cfr. soprattutto L. VETRI, *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni Sessanta*, Milano, Mursia, 1992; G. LUTI, C. VERBARO, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*, Firenze, Le Lettere, 1995.
- <sup>5</sup> M. GIOVENALE, 'Le "scritture desemantizzate" di Tommaso Binga', *Segno* (Settembre 2017) <<https://www.rivistasegno.eu/le-scritture-desemantizzate-di-tomaso-binga/>> [accessed 6 October 2021].
- <sup>6</sup> C. PERRELLA, 'Tomaso Binga: la parola è donna', *Flash Art* (28 febbraio 2018) <<https://flash-art.it/article/tomaso-binga/>> [accessed 6 October 2021].
- <sup>7</sup> È opportuno specificare che i rapporti con il Gruppo 70, infatti, non si giocano sul piano temporale della sincronia; mentre le sperimentazioni del nucleo fiorentino risalgono, infatti, all'inizio degli anni Sessanta, il dialogo sul collage avviato da Binga si realizza a distanza di circa dieci anni.
- <sup>8</sup> K. LA ROCCA, *In principio erat*, Firenze, Centro Di, 1971, s. n. Su questo libro d'artista e, più in generale, sulla dialettica tra gesto e comunicazione nella produzione dell'artista, si veda E. BIAGINI, 'L'ossessione del linguaggio: le prime opere di Ketty La Rocca', *Italian Culture*, XIX, 1, 2001, pp. 111-126.
- <sup>9</sup> Utilizzo la definizione, ormai classica, di G. БОЕИМ, *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994; trad. it. *La svolta iconica*, Roma, Meltemi 2009.
- <sup>10</sup> L. PIGNOTTI, *Nuovi segni. Catalogo di modelli culturali e artistici in trasformazione*, Padova, Marsilio, 1973, p. 27.
- <sup>11</sup> G. DORFLES, E. MAURIZI (a cura di), *Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, catalogo della mostra tenutasi presso la Pinacoteca e Musei Comunali Amici dell'Arte (Macerata, marzo-aprile 1981), p. 5.
- <sup>12</sup> G. DORFLES, E. MAURIZI (a cura di), *Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, Macerata, Coopedit, 1981, p. 16.
- <sup>13</sup> L. ORI, 'Presentazione della Cartella '70', *Letteratura*, 5, 1965, p. 165.
- <sup>14</sup> E. MICCINI, 'Colloquio', in *Poesia visiva 1963-1988. 5 maestri Ugo Carrega, Stelio Maria Martini Eugenio Miccini Lamberto Pignotti Sarenco*, Verona, Edizioni Cooperativa "La favorita", 1988, p. 69.
- <sup>15</sup> Sul tema dell'illeggibilità nell'opera di Binga, cfr. soprattutto il contributo di E. MIGLIORINI in G. DORFLES, E. MAURIZI (a cura di), *Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, p. 21, dove leggiamo che la scrittura «si appiattisce, si deforma, si riduce a semplice traccia grafica, a mera voluta. Tende a perdere il suo carattere convenzionale, di comunsegno, per ritornare verso la sfera del privato, per rifiutarsi alla comunicazione. Le parole, sottoposte a una radicale deformazione calligrafica, "sembrano" parole, ma non sono leggibili, o lo sono scarsamente, ambiguamente, faticosamente, lasciando sempre un'ampia zona di incertezza. La scrittura, appena promessa, annulla se stessa e i propri significati, si nasconde, si nega. Si assiste così, da un'opera all'altra, a un pervicace processo di desemantizzazione della scrittura».
- <sup>16</sup> A. JOUFFROY, 'Baruchello e la scrittura del caso', *Marcatrè*, IV, 26/27/28/29, 1966, pp. 339-340: 339.
- <sup>17</sup> *Ibidem*.
- <sup>18</sup> T. BINGA, 'Il mio nome maschile', in G. DORFLES, E. MAURIZI (a cura di), *Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, p. 11.



<sup>19</sup>*Ibidem.*

<sup>20</sup>E. ISGRÒ, *Il Cristo cancellatore. Romanzo elementare*, Milano, Galleria Apollinaire, 1968. Su questo tema rimando al saggio di A. CORTELLESA, 'Cancellare la cancellatura. Emilio Isgrò e la parola: un duello che dura mezzo secolo', in M. BAZZINI, A. BONITO OLIVA (a cura di), *Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, catalogo della mostra (3 febbraio-11 maggio 2008), Prato, Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci, 2008, pp. 25-37.

<sup>21</sup>L. PIGNOTTI, *Senza titolo*, in F. MENNA, I. MUSSA, L. PIGNOTTI (a cura di), *La scrittura. Interventi critici di Renato Barilli, Ermanno Migliorini*, Roma, Tilligraf, 1976, pp. 15-17: 17.

<sup>22</sup>F. MENNA, *Ut scriptura*, ivi, pp. 5-9: 5.

<sup>23</sup>Ivi, pp. 54-55.

<sup>24</sup>F. RUGGERI, 'Storie di ordinaria scrittura. Tomaso Binga e il fascino del confine', *Arte & cronaca: trimestrale d'arte*, 6-7, 1987, p. 22.

<sup>25</sup>S. LUX, M. F. ZEULI (a cura di), *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Roma, Gangemi, 2004, p. 35.

<sup>26</sup>*Ibidem.*

<sup>27</sup>L'opera è riprodotta ivi, p. 20.

<sup>28</sup>Si veda, a titolo di esempio, V. AGNETTI, 'Assioma - Il valore culturale di un'opera è direttamente proporzionale alla necessità che suscita in noi' (1971), in P. NICOLIN, 'Vincenzo Agnetti', *Flash Art* (3 luglio 2017) <<https://flash-art.it/article/vincenzo-agnetti-2/>> [accessed 6 October 2021]. Gli esperimenti di Agnetti verranno parzialmente replicati anche da alcuni poeti del Gruppo 70 - cfr. ad esempio E. MICCINI, *Rivolta* (1972), riprodotto in F. MENNA, I. MUSSA, L. PIGNOTTI (a cura di), *La scrittura*, pp. 74-75.

<sup>29</sup>L'opera si trova in L. TOZZATO, C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Edoardo Sanguineti Carol Rama*, Torino, Franco Masoero, 2002, tav. 11, p. 50.

<sup>30</sup>R. DONATI, *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione*, con una nota di Daniela Brogi, Lentini, Duetredue Edizioni, 2017, p. 14.

<sup>31</sup>M. McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man*, London-New York, The MIT Press, 1964, p. 63.

<sup>32</sup>Ivi, p. 131.

<sup>33</sup>T. BINGA, *Poesie e non solo: inediti 1941-1964*, Roma, Edizioni Lidia, 2005.

<sup>34</sup>S. LUX, M. F. ZEULI (a cura di), *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, pp. 101-102.

<sup>35</sup>Ivi, pp. 90-91.

<sup>36</sup>T. BINGA, 'Senza titolo', in *I percorsi della memoria*, Frosinone, Arti Grafiche Tofani, 1984, s. n.

<sup>37</sup>*Playographies. Tomaso Binga, Giovanni Fontana e Lamberto Pignotti. Testi di Paolo Guzzi e Mario Lunetta*, Frosinone, Tipografia Bianchini, 1998.

<sup>38</sup>T. BINGA, *Sono stanca a più non posso. Opere di Antonio Corpora*, Roma, Rossi & Spera, 1987.



CRISTINA CASERO

*Il linguaggio del corpo. Note sulla ricerca di Tomaso Binga*

In Tomaso Binga's research the centrality of the body, declined both in the performative and in the photographic dimension, is conjugated from the beginning with an operation of desemantization of writing that refers, itself, to a primary expressiveness, embodied precisely in the language of the body. The results of her operation on expressiveness translate into a radical questioning of culture, which must also be read in a feminist key.

La centralità del corpo è certamente uno degli elementi cardine nella ricerca di Tomaso Binga, un aspetto attorno al quale si dipana il pensiero che sorregge molta parte della produzione dell'artista e che quindi resta fondante anche nelle espressioni più recenti del suo fare. La testimonianza più evidente della propensione di Binga ad intendere il corpo in guisa di strumento espressivo, è sicuramente il fatto che l'artista sia ricorsa, costantemente nell'arco della sua ormai lunga carriera artistica, alla performance<sup>1</sup> o comunque a operazioni che restano di marca accentuatamente performativa anche quando ricondotte all'interno di diverse dimensioni linguistiche, dal video alla fotografia, a forme composite di espressione visiva, capaci di 'mantenere'<sup>2</sup> viva tutta la tensione dell'accadimento. Come nel caso di *Vista Zero* uno dei primi interventi performativi di Binga, proposto ad Acireale il 24 settembre 1972, in occasione della VI Rassegna d'Arte Contemporanea – Circuito Chiuso/Aperto, il cui 'esito' fotografico, una sequenza di fotogrammi dell'azione, ha assunto la forza dell'opera in sé autonoma.

La riflessione sul corpo, e il suo uso secondo varie declinazioni come segno espressivo, certamente ha a che fare con il coinvolgimento di Binga con le tematiche che il femminismo della differenza andava proponendo proprio in quei primi anni Settanta, delle quali è interprete sottile e raffinata: senza toni rivendicativi o aggressivi, l'artista si pone in modo comunque chiaro e diretto rispetto alle questioni legate alla condizione femminile, in senso sociale e personale. Iconica, in questo senso, è *Bianca Menna e Tomaso Binga oggi spose*, installazione e performance tenutesi alla Galleria Campo D. a Roma, il 15 giugno 1977, per le quali è interessante leggere quanto scrive l'anno successivo Alberta De Flora:

il titolo innesta, insieme con le due fotografie che costituiscono l'oggetto dell'operazione, più processi di appropriazione e di identificazione. Innanzitutto Tomaso Binga e Bianca Menna sono nomi diversi della stessa persona, il primo è il nome con il quale Bianca Menna si presenta nell'ambito artistico. Da qui la prima appropriazione: la persona si identifica con la figura dell'artista, il ruolo artistico è parte integrante della persona che lo svolge. Nulla di nuovo, d'accordo, ma è una donna che lo dichiara. E si pensi che meno del 40 per cento delle donne italiane svolge un'attività lavorativa, ha, cioè la possibilità di assumere un ruolo professionale. I due nomi sono, inoltre, uno maschile e l'altro femminile e qui entra in campo un'altra relazione sancita dal consenso sociale: quella coniugale che tiene conto anche della diversità sessuale. Se la struttura familiare minima sta alla base della convivenza sociale, allora me ne approprio. Di più nella relazione entro con me stessa, a ribadire che il soggetto è base e fondamento della società. Non è neppure questa volta una scoperta [...] ma

il soggetto non è mai stato di sesso femminile. [...] Kate Millet individua i tre parametri che caratterizzano la herrschaft (come Max Weber classifica ogni forma di dominio o subordinazione), dell'uomo sulla donna nella nostra società. Questi sono il ruolo (legato alla forma di organizzazione del lavoro), lo status (legato alla posizione dell'individuo nella società) e il carattere (come effetto del ruolo dello status sulla personalità). L'operazione di Bianca Menna mette in discussione ciascuno dei tre parametri e si caratterizza, quindi, come un'operazione critica nei confronti dell'ideologia patriarcale.<sup>3</sup>

La decostruzione, di fatto, è la chiave di lettura di tutta la lunga ricerca dell'artista. La decostruzione dei miti, sociali, culturali ed esistenziali, che chiaramente coinvolge il linguaggio, visivo e verbale, il quale vive di convenzioni sociali e che, soprattutto, è chiaramente un portato culturale e non 'naturale'. Dunque questo smontaggio, radicale e sistematico nell'opera dell'autrice, costituisce il suo contributo essenziale alla pratica femminista: Binga, come molte altre artiste attive in questo contesto, azzerando il linguaggio non può che ripartire dal corpo, indiscusso protagonista delle ricerche femministe, sin dalle origini, sin dalle prime esperienze svolte in questa direzione nell'Ottocento.<sup>4</sup>

Luogo fisico della differenza, il corpo è al centro della riflessione sul sé da parte delle artiste che ragionano intorno alla loro identità, di quante conducono un serio ripensamento dell'immagine femminile diffusa nella comunicazione mediatica, nella quale le donne non possono rispecchiarsi, riconoscersi. In questa accezione possiamo anzitutto interpretare alcuni lavori di Binga, come certe opere della serie dei *Polistiroli*, un ciclo nel quale l'artista estende la 'desemantizzazione' all'oggetto di scarto, che diventa invece preziosa custodia dell'opera: *Donna in scatola* (1972), *Teca I* (1971), *Eva* (1973), nelle quali attraverso collage realizzati con reperti visivi della società contemporanea, immagini riciclate, risemantizzate, Binga ci mette in guardia sulla condizione della donna e della fisicità femminile. Ma l'insistenza sul corpo, passa anche per l'attenzione ai particolari (*Mani-occhi* e *Piedi* del 1973) e per la scelta di mettersi direttamente in gioco, come l'artista è abituata a fare (*Autoritratto*, 1971).

Ma ricorrere al corpo come soggetto e/o come mezzo dell'espressione artistica è un gesto molto più significativo e profondo. Come nota nel 1974 Lea Vergine, infatti, finalmente le donne hanno «meno paura di conoscere il loro corpo» e quindi «non lo



Tommaso Binga, *Mani*, 1973, polistirolo collage e plexiglass.



Tommaso Binga, *Piedi*, 1973, polistirolo collage e plexiglass



Tommaso Binga, *Autoritratto*, 1971, polistirolo collage e plexiglass.

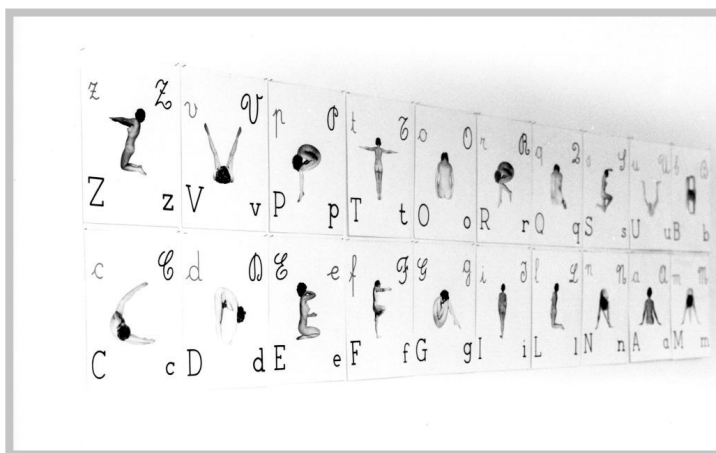


censurano». <sup>5</sup> Anzi. L'arte è uno strumento perfetto per «deculturalizzare il rapporto convenzionale con il corpo». <sup>6</sup> Ed è proprio su questa linea che si muove Tomaso Binga, operando tra performance, scrittura e fotografia, intesa come mezzo per tradurre la fisicità del corpo in segno, in linguaggio alternativo, posto al di fuori della cultura diffusa. Infatti, è determinante nella lettura del lavoro dell'autrice il fatto che la centralità del corpo si coniughi, sin dagli esordi, con un continuo e coerente lavoro sulla scrittura, incentrato su una costante operazione di desemantizzazione. <sup>7</sup> Interessante quanto osserva nel 1974 Ermanno Migliorini:

la scrittura è dunque uno dei luoghi dove può terminare il processo riduttivo delle arti. E in questa considerazione la scrittura assume ovviamente sensi diversi a seconda della prospettiva in cui viene a collocarsi: se essa, cioè, è il risultato della destrutturazione di un testo letterario, poetico, acquisterà di diritto (dovranno essere attribuite) valenze in qualche modo letterarie, poetiche, e così, se essa si presenta come il sostituto di una pittura irrimediabilmente sottratta, saremo obbligati ad una lettura che ravvisi, sul fondo dell'operazione riduttiva, come un barbaglio delle forme dei colori perduti, e comunque tutta la storia dell'istituto dell'arte figurativa; e così se ci troviamo di fronte ad essa come musica, come risultato di una distruzione della musica, dietro di essa, lontano da essa, risuoneranno ancora gli echi delle note smarrite; e ancora se ci si presenta come architettura (al posto dell'architettura) dovremmo leggerla come un orizzonte di colonne ed archi, di campanili e cupole, in un intenzionamento, insomma, squisitamente architettonico. <sup>8</sup>

Binga, al fine di questo «processo riduttivo» dà vita a una lingua antagonista, completamente diversa da quella convenzionale, da intendersi non tanto nei termini di scrittura automatica in senso surrealista, bensì nei termini, appunto, di scrittura desemantizzata, e quindi deculturalizzata, come osserva Dorflès che parla di una scrittura «demistificata, de-semantizzata, degradata. E, finalmente, re-incarnata "in carne ed ossa" nelle strutture stesse del proprio corpo». <sup>9</sup>

Come nelle opere della serie *Scrittura vivente*, quali *Mater o Litanie Lauretane* o *Alfabetiere murale* del 1976, nelle quali la parola s'incarna, appunto, e torna alla capacità espressiva primaria del corpo, libera dalla censura delle convenzioni che derivano dalla struttura sociale. D'altro canto, il totale rifiuto della cultura del patriarcato è alla base del femmini-



Tomaso Binga, *Alfabetiere murale*, 1976.



Tomaso Binga, da *Scrittura vivente*, *Lettere in cornice* (bozzetto della lettera Q), 1977, collage fotografico su carta prestampata.



simo: per la donna la liberazione passa dalla riappropriazione della propria identità ma anche delle strutture culturali profonde, tra le quali è certamente il linguaggio. Ecco la natura – profondamente – sovversiva delle opere dell'artista, il senso della sua attiva pratica femminista che raggiunge esiti di grande interesse poiché mette radicalmente «in discussione l'assunto concettuale che il linguaggio è neutro, trasparente e razionale».<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup> Intorno all'aspetto più propriamente performativo del lavoro di Binga ha ben ragionato Raffaella Perna nel saggio pubblicato proprio in occasione di questa riflessione, di questo incontro con l'artista.

<sup>2</sup> A proposito della capacità della fotografia in questo senso si veda C. Marra, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci Editore, 2014, p. 103.

<sup>3</sup> A. De Flora, 'Storia di un matrimonio', *Data*, 31, marzo-maggio 1978, p. 37.

<sup>4</sup> F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e Novecento*, Bologna, Atlante, 2007.

<sup>5</sup> L. Vergine in D. Palazzoli, L. Vergine, 'Parliamo della body art... Intervista di Daniela Palazzoli a Lea Vergine', *Data*, 12, Estate 1974, p. 54.

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> Per un approfondimento su questo fondamentale aspetto dell'opera di Binga si rimanda al saggio di Chiara Portesine in questo numero.

<sup>8</sup> Testo di Ermanno Migliorini scritto nel 1974 e pubblicato per la prima volta in S. Lux, M.F. Zeuli, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Roma, Gangemi Editore, 2004, pp. 42-43.

<sup>9</sup> G. Dorflès, *Tomaso Binga, il corpo della scrittura*, catalogo della mostra, Macerata, Pinacoteca Comunale, 1981.

<sup>10</sup> H. Foster in AA. VV., *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Milano, Zanichelli, 2013, p. 614.



ET ET | testi contaminati



SERGIO CORTESINI

*Valori d'uso di Sade: erotismo, primitivismo e utopia rivoluzionaria  
tra Man Ray, William Seabrook e i surrealisti nel 1930*

In 1930 Man Ray and Lee Miller cooperated with writers William Seabrook and Marjorie Worthington on a series of photographic portraits or *tableaux vivants* focusing on fantasies of sadomasochism. These series guide us in visualizations where the moral perimeter of the human seemed to collapse. The corpus is also an expression of racial fantasies of primitivism and *negrophilia* (a symbolic appropriation of black culture as a means of spiritual invigoration) rampant in 1920s Paris. The assumption of primitive fantasies and sexual perversion collaborated in denigrating bourgeois, rationalist and moralized culture, and in suppressing the «duality [...] between body and soul, matter and spirit», as Michel Leiris put it. The exploration of forms of 'perverse' sexuality intersected the political investiture of the Marquis de Sade, celebrated by surrealists in their anti-capitalist tirades. In particular, Bataille made Sade the paradigm of heterology, a discourse of violent cultural criticism that foresaw the emancipatory and 'sacred' power of the sadistic impulse. The Divine Marquis, seen either as a paragon of individual freedom and perverse sexuality, or as an ideological totem, was the pivot around which Man Ray's artistic practices, Seabrook's personal experiences, and the theoretical elaborations of Paul Eluard's and Bataille's revolved or were discussed in 1930.

Durante alcune visite a Parigi nel 1929 e nel 1930, insieme alla compagna Marjorie Worthington, lasciando la residenza abituale a Tolone o fermandosi da e per New York, lo scrittore William Seabrook coinvolse Man Ray e Lee Miller nella produzione di tre serie di fotografie incentrate su fantasie sadomasochiste e feticismo. Seabrook era allora noto per i racconti dei suoi viaggi in Medio Oriente (*Adventures in Arabia*, 1927) e Haiti (*The Magic Island*, 1929), che servivano a lettori avidi di evasioni esotiche un menù ricco di rituali esoterici o ancestrali e dettagli etnografici su società feudali o tribali. Le fotografie vennero conosciute solo dopo essere state acquisite dal Musée National d'Art Moderne di Parigi nel 1994. Man Ray non le pubblicò durante la sua vita, e rimasero la documentazione di fantasie private. Antony Penrose, il figlio di Lee Miller, tende a liquidarle come un lavoro su committenza di Seabrook, che andò subito nella collezione privata dello scrittore, e non veramente ascrivibile al catalogo di Man Ray.<sup>1</sup>

Man Ray, tuttavia, fu più che un iconografo per Seabrook. La partecipazione di Worthington e Miller al lavoro collettivo suggerisce una consonanza personale tra le due coppie americane. Nello stesso periodo, Man Ray stava esplorando, anche insieme a Lee Miller – attraverso fotografie private o pubblicate nelle riviste – forme di sessualità alternative ('perverse') al sesso biologico normativamente eterosessuale. Queste includono gesti di amore lesbico, fantasie sadiche, allusioni blasfeme alla sessualità anale (*Monument à D.A.F. de Sade*, 1933), fino a una serie esplicitamente pornografica per la raccolta di poesie *1929*, di Benjamin Péret e Louis Aragon. L'espressione di sé attraverso ogni forma di perversione erotica (inclusi feticismo, sadomasochismo, 'bestialità', 'l'erotomania' del marchese de Sade) furono al centro delle sedute di autocoscienza dei surrealisti (soprattutto maschi) tenute tra 1928 e 1932, ad alcune delle quali partecipò lo stesso Man Ray.<sup>2</sup> Inoltre, se le fotografie fatte per Seabrook visualizzano soprattutto gli interessi sadomasochistici dello scrittore, esse si riconnettono a motivi di bondage e sottomissione autonomamente



sviluppati da Man Ray nel proprio lavoro. D'altro canto, l'iconografia esplicitamente o più cripticamente sadica nell'opera di Man Ray di questo periodo, anche specificamente nel rapporto con Lee Miller, è stata oggetto di analisi alla luce di episodi di impulsi sadici emergenti negli scritti autobiografici del fotografo.<sup>3</sup>

L'apertura di interesse per le perversioni dall'eros normativo, condotta a più ampio spettro dai surrealisti, contrastava i discorsi dell'intelligenza conservatrice e delle istruzioni pubbliche che tendevano a politiche di sostegno alla famiglia tradizionale e alla natalità, e che vedevano con ansia la svirilizzazione del maschio francese e la mascolinizzazione della donna (la *garçonne*). Tale interesse va anche visto alla luce della coeva celebrazione della figura intellettuale del marchese Donatien-Alphonse-François de Sade. Ritengo che proprio l'ammirazione filosofica di Man Ray per Sade sia la chiave d'accesso alla collaborazione con Seabrook, nella quale Man Ray probabilmente vedeva la possibilità di un'espressione estetica moderna dell'etica sadiana. Seabrook nei suoi scritti non ha esplicitato un interesse rilevante per il libertino, e si limitò a diagnosticare il sadismo come tratto della propria psicologia erotica. Ma nel contesto surrealista, Sade come emblema di affermazione di sé nel godimento sessuale e il Sade come paradigma politico, antiborghese e anticristiano, erano spesso confusi.

Sade era anche riscoperto dalla critica culturale surrealista in una chiave evidentemente politica, come dimostrano gli scritti di Paul Eluard, uno dei surrealisti più vicini a Man Ray, e di Georges Bataille, *secrétaire général* della rivista *Documents*. L'opera di Seabrook entrò nel 1929-30 nel radar di *Documents* attraverso Michel Leiris, l'allora segretario di redazione, che interpretò il lavoro etnografico di Seabrook come un alleato nella violenta critica antiborghese che la rivista stava conducendo contro il moralismo della *civilisation* occidentale. Seabrook diventò per un breve periodo una piccola celebrità tra i surrealisti, che ne rimasero affascinati «perché Willie calzava così bene nella loro visione stranamente distorta della vita», come ricordò Worthington nella sua autobiografia.<sup>4</sup>

Le fotografie elaborate da Man Ray con o per Seabrook lascerebbero inferire l'animalizzazione o 'schiavizzazione' di una partner (le partecipanti sono sempre donne) simbolicamente declassata allo status di animale col collare, o prigioniera, oppure di oggetto feticistico (attraverso costrizioni fisiche che inducono sensazioni extracorporee, o la cancellazione dell'individualità tramite l'uso di maschere). Le fantasie di Seabrook erano inflesse dai copioni di genere tipici del suo *milieu* e della sua generazione. Tuttavia esse risultavano in azioni performative nel gioco di ruoli che costituisce l'intersoggettività sadomasochistica; non implicavano una stabile animalizzazione o reificazione ontologica. Lo scrittore viveva tali performance come forme di 'illuminazione' umana (propria e della sue partner consensuali) e di liberazione dalla mentalità borghese. Infatti Seabrook visse le esperienze di eccitazione psichica ed erotica elicitate dalle pratiche sadomasochistiche come progetti di trascendenza e di accesso a forme di Sacro.

Nel complesso, considero il suddetto corpus di immagini, insieme al coevo *endorsement* intellettuale di Sade – quindi il sadomasochismo visualizzato, e il sadismo celebrato ideologicamente – un territorio discorsivo in cui il perimetro morale e ontologico dell'uomo sembra crollare. Le immagini e il discorso ideologico sono stati elaborati e ricevuti all'interno di un ambiente di intellettuali o artisti bianchi, bohémien diventati cosmopoliti, impegnati in relazioni sentimentali aperte, le cui esplorazioni nell'erotismo personale erano parzialmente inflesse dai discorsi colonialisti dell'orientalismo, del primitivismo e della *négrophilie*, dilaganti a New York e Parigi degli anni '20, spesso colorati da pregiudizi razziali allora inconsapevoli. Tali discorsi concettualizzavano il mondo arabo o l'africa-





nità come l'antitesi del razionalismo moderno, un territorio simbolico dal quale saccheggiare motivi iconografici o pratiche rituali attraverso cui nutrire idee semplicistiche di rinvigorismento umano e spirituale e di reversione dalla civiltà occidentale considerata inaridita dalla logica di profitto capitalista e dal perbenismo borghese.<sup>5</sup>

Non sfuggirà, tuttavia, che nonostante le intenzioni progressiste, le vicende che mi accingo a descrivere contengono coloriture misogine e razziste, in ultima analisi destinate ad un sogno di sovranità maschile e bianca, di borghesi che fustigavano la loro stessa borghesia. Nella loro appropriazione di rituali ancestrali, nella fantasia di immedesimazione nella logica simbolica dei non bianchi, nella categorizzazione dei non bianchi come paradigmi di umanità istintiva e primordiale, portatrice di un «sangue più forte», come scrisse Leiris,<sup>6</sup> in cui affondare le radici rinsecchite dell'Occidente, essi perpetravano una forma di immiserimento simbolico degli altri, ai fini di un progetto di autoaffermazione personale intensamente solipsistico, oppure di un progetto tanto utopico quanto ideologicamente violento. Scavando nell'ambiente intellettuale che ha aggregato Man Ray, Seabrook e i surrealisti di *Documents*, spero di districare questo insieme di investimenti simbolici 'disumani', pratiche e trasgressioni di tabù, che in ultima analisi assecondavano fantasmi psichici personali, oppure nutrivano discutibili apologie della violenza e della *sauvagerie*.

### 1. Primitivismo, negrofilia, animalità antiborghese

Nel libro d'esordio, *Adventures in Arabia* (1927) Seabrook aveva riferito aneddoti personali, informazioni storiche e descrizioni etnografiche tratte dai suoi soggiorni nel 1925 presso varie tribù, dal Libano al Kurdistan iracheno, tra cui – per ciò che ci riguarda qui – un capitolo sulle iniziazioni mistiche di una setta di Dervisci Rifa'i in Siria tramite pratiche di autolesionismo o estenuanti trazioni dei corpi tenuti sospesi da terra dai polsi. Nel 1929 *The Magic Island* (pubblicato a New York a gennaio), nel quale Seabrook descrisse la partecipazione a rituali voodoo estatici e sanguinosi ad Haiti, e riferì leggende di zombie e sacrifici umani, catapultò lo scrittore alla fama. A partire dal settembre 1929, egli era a Parigi, pronto a intraprendere un viaggio attraverso l'Africa Occidentale Francese, dalla Costa d'Avorio a Timbuctu, sulla traccia delle radici storiche del vodunismo, determinato a socializzare con comunità tribali, e persino a commettere antropofagia (il racconto è *Jungle Ways*, pubblicato nell'aprile 1931). I libri di Seabrook si distinguevano da molta narrativa esotista coeva perché egli, spinto da imparziale curiosità intellettuale, era ritenuto in grado di spogliarsi del suo ruolo di outsider bianco e adottare le abitudini dei suoi ospiti. Pertanto, lo scrittore riferì di essere stato accolto come un uomo bianco diventato nativo tra i Beduini, o haitiano, o come *Mogo-Dieman* ('L'uomo-nero-che-ha-una-faccia bianca') in Africa. Allo stesso tempo, mentre arricchiva il suo bagaglio di conoscenze etnografiche su rituali e norme sociali ritenuti primitivi o alieni alle proprie convinzioni personali (inclusa la poligamia maschile, la schiavitù, la subordinazione delle donne nei paesi arabi, o – al contrario – la loro libertà sessuale presso i Dogon), Seabrook ampliò il suo relativismo culturale, e contemporaneamente trasse spunti per i propri impulsi sado-feticistici. Sinceramente desideroso di immedesimarsi nell'ordine simbolico dell'altro non bianco, ma pur sempre avvalendosi di un distacco illuminista di esploratore in territori coloniali, i soggiorni in terre esotiche restarono, in ultima analisi, per Seabrook viaggi regressivi in tempi pre-moderni ma anche nella propria psiche, configurandosi come territori di colonizzazione mentale per le proprie gratificazioni erotiche. A Parigi o a New York, le



serie fotografiche e i 'gioielli' commissionati a Man Ray – discussi nelle prossime pagine – divennero occasioni per visualizzare tali sue fantasie, in collaborazione con partner più o meno consenzienti.

Man Ray notò che la stessa curiosità che aveva spinto Seabrook nell'altro geografico e temporale dei Drusi e dei Dervisci in Siria, o dei Gueré e Habbe in Africa, portava lo scrittore ad esplorare la propria ossessione per i rapporti sadomasochistici con le donne. Seabrook fece poco per nascondere. Una notte, verosimilmente nel 1929, chiese a Man Ray e Lee Miller di vegliare su una lavoratrice sessuale che lo scrittore teneva incatenata come un cane alla ringhiera del suo appartamento in un hotel di Montparnasse, mentre lui e Worthington cenavano fuori.<sup>7</sup> Worthington riferì che dopo essere tornati a Parigi da un'altra 'missione etnografica' a Timbuctu nel febbraio 1932 (in preparazione del libro *The White Monk of Timbuctoo*, uscito nel 1934) lo scrittore organizzò una festa nella loro suite d'albergo, dove mostrò ai propri incuranti ospiti – selezionati tra i membri del museo del Trocadero, tra cui Michel Leiris – una prostituta di Montparnasse incatenata dai polsi al balcone sopra (come i Dervisci), nuda dalla vita in su ma indossante una gonna di pelle che Seabrook aveva portato dall'Africa.<sup>8</sup>

Anche se nella propria autobiografia Man Ray professò una certa distanza dalla perversione di Seabrook, motivi di controllo sadomasochistico sui corpi femminili, o su sostituti feticistici, costellano la sua opera, trovando un iconico esempio nella celebre *Venus Restaurée* (1936), calco in gesso di una Venere classica mutila e serrata da un bondage. Seabrook trovò quindi in Man Ray un artista simpatico e prima di imbarcarsi per la Costa d'Avorio alla fine del 1929 gli commissionò un alto collare d'argento per Marjorie Worthington, che seguiva la linea del collo fino al mento costringendola a tenere la testa alta e ostacolando il suo movimento. Scrivendo da Timbuctu il 1° gennaio 1930, Seabrook assicurò a Man Ray che il colletto «*ha fatto furore* [in italiano nel testo originale] a N.Y. Faremo altra roba [*stuff*] la prossima estate».<sup>9</sup> Worthington indossava l'ornamento costrittivo, a casa e in alcune occasioni sociali, per dedizione a Seabrook che «aveva un certo piacere nel guardarla a tavola mangiare e bere con difficoltà».<sup>10</sup> Nel dicembre 1941, Man Ray scrisse a Worthington:

Alcuni conoscenti l'altro giorno hanno riportato una leggenda su di me che mi ero precipitato a Tolone dopo un telegramma di Willie per filmare le sue azioni in un castello abbandonato [Seabrook aveva acquistato il castello d'Evenos mezzo diroccato, *n.d.a.*] con tutte le deduzioni che ne derivavano, e potei solo rispondere che avrei voluto che fosse vero! Anche la storia: che ho progettato alcuni gioielli speciali per te, è conosciuta [...]. Una donna continua a mostrarmi la sua collezione orientale, chiedendo suggerimenti per trasformarla. Forse potrei fare qualcosa se ti avessi [...] per ispirarmi.<sup>11</sup>

Il tono complice e un po' flirtante suggerisce che Man Ray progettò il collare con una certa simpatia per Worthington e affinità con le azioni di Seabrook. Non è documentata la reazione di Worthington al dubbio umorismo di Man Ray, anche se sappiamo che lei acconsentì a indossare l'ornamento più per compiacere il compagno che per una propria gratificazione (nell'autobiografia, Worthington ha dichiarato di non avere empatia per «tutta la faccenda di catene e maschere di cuoio, e il resto delle fantasie che erano così importanti per lui».<sup>12</sup>

In effetti, Man Ray fece altre 'cose', anche se rimane incerto se fornì ulteriori oggetti al collare (Seabrook menzionò un braccialetto che Worthington indossava nel 1934, quando

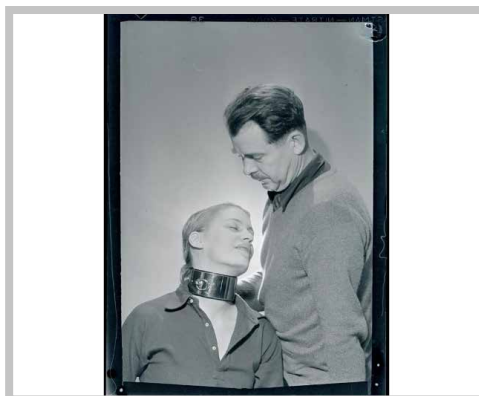
quest'ultima gli fece visita nell'ospedale psichiatrico dove lo scrittore stava curando il suo alcolismo).<sup>13</sup> Solo un collare è documentato nei sette ritratti che Man Ray ha eseguito di Worthington, ora al Centre Pompidou. Le placche verticali dell'ornamento si armonizzano con la sua figura snella e l'aspetto primitivistico e corazzato si scontra con l'abbigliamento morbido e la sobria femminilità di Worthington.

Nello stesso periodo, Lee Miller e Seabrook mimarono atteggiamenti sadomasochistici per un'altra serie fotografica di Man Ray. In tre immagini, Miller siede dietro una scrivania e un massiccio collare in metallo lucido (progettato da Man Ray?) appare come un insolito complemento alla camicetta poco appariscente. In altri tre scatti, Seabrook tiene con ammirazione una ciocca dei capelli di Miller o l'afferra per il **collare**. In questo *ensemble* esteticamente più studiato, Man Ray impostò le luci per creare doppie ombre o un effetto di retroilluminazione, che si irradia da dietro la testa di Miller, come per accentuare il suo magnetismo feticistico. Ex modella professionista e fotografa in prima persona, Miller era consapevole del potere dell'esaltazione visiva del suo corpo. Ebbe una relazione non monogama con Man Ray, sostenendo il principio del libero amore, rivelando così l'ipocrisia di tale dottrina bohemien, soprattutto costruita dal punto di vista maschile (con grande disappunto del geloso Man Ray).<sup>14</sup> Accanto a Seabrook, Miller non si è polarizzata nel cliché della preda, e in una foto guarda direttamente nell'obiettivo, mostrando i denti in un sorriso simile a un ringhio, che suggerisce la sua determinazione a concedersi all'interazione, in un gioco di ruoli possibilmente ribaltabili, piuttosto che limitarsi al ruolo di partner sottomessa.

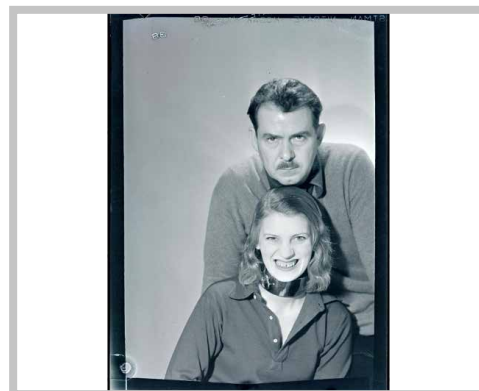
Nella primavera del 1930, molto probabilmente, mentre stava scrivendo *Jungle Ways*, Seabrook chiese a Man Ray di fissare su lastre fotografiche le proprie fantasie sadomasochiste (la serie reca il titolo esplicativo *Les fantaisies de M. Seabrook*). All'interno di un appartamento arredato, la stessa giovane donna appare soggetta a varie forme di tortura; le sue braccia sono tirate da un cavo dietro la schiena, e issate al punto che la persona è costretta a chinarsi e stare in punta di piedi. In altre immagini, la donna giace sul pavimento; le caviglie, le cosce, la vita, i polsi sono avvinti da cinghie di pelle attaccate a un collare con grandi borchie metalliche. Due dominatrici la affliggono. Una è a petto nudo ma indossa indumenti in pelle nera: maschera per gli occhi, bandana, gonna, guanti alti ai bicipiti e stivali al



Man Ray, *Marjorie Muir Worthington*, 1930 ca, negativo alla gelatina d'argento su vetro (immagine ottenuta per inversione tonale), cm 9 x 6, Musée National d'Art Moderne, Parigi. © Man Ray Trust / Adagp



Man Ray, *Lee Miller, William Seabrook*, ca 1929-32, negativo alla gelatina d'argento su supporto flessibile nitrato (immagine ottenuta per inversione tonale), 9 x 6 cm, Musée National d'Art Moderne, Parigi. © Man Ray Trust / Adagp



Man Ray, *Lee Miller au collier*, 1930 ca, stampa su carta alla gelatina d'argento, 8,5 x 5,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris. © Man Ray Trust / Adagp; credit photographique © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou

ginocchio, e colpisce la 'prigioniera' con una canna; in una diversa foto, la dominatrice tira i capelli dell'altra e le inserisce la mano guantata nella bocca; in un terzo scatto, le stringe il capezzolo con una pinza. Nelle vedute più ampie del set, la prigioniera è sul pavimento: le gambe e le braccia aperte da corde; la prima dominatrice tormenta un capezzolo, mentre un'altra, che indossa un abito da pirata o zingara, stimola con un cacciavite la vulva o il seno. Man Ray ha usato effetti di luce drammatici (una lampada sul pavimento proietta ombre imponenti delle modelle sulle pareti), e questa serie manca dell'atmosfera neutra di altre fotografie in studio. La prospettiva, guardando in basso sulla vittima, come in un angolo soggettivo che imita lo sguardo dominante, mostra un teatro d'azione disordinato che spiega la dinamica performativa della sessione, che si è avvalsa di accessori appartenenti alla cultura del potere, quotidiana o letteraria: manette, cinghie e fibbie, strumenti di ferramenta e vestiti, appaiono sparsi o accatastati in un angolo.



Man Ray, *Mise en scène fétichiste pour William Seabrook*, ca 1930, negativo alla gelatina d'argento su supporto flessibile nitrato (immagine ottenuta per inversione tonale), 11 x 8 cm, Musée National d'Art Moderne, Parigi. © Man Ray Trust / Adagp



Man Ray, *Mise en scène fétichiste pour William Seabrook*, ca 1930, negativo alla gelatina d'argento su supporto flessibile nitrato (immagine ottenuta per inversione tonale), 8 x 11 cm, Musée National d'Art Moderne, Parigi. © Man Ray Trust / Adagp

La messinscena fotografica di Man Ray e Seabrook – chiaramente più *tableaux vivants* che foto documentarie – condensava varie fonti culturali ed esperienze personali tratte dal serpeggiare di Seabrook nel mondo e nella propria mente. Il copione della prigioniera ha rianimato, e reso eroticamente più espliciti, i balli in costume organizzati da artisti nel Greenwich Village di New York negli anni '20, nei quali fantasie esotiche ed erotiche venivano velate sotto il pretesto di riferimenti letterari o storico-artistici. Sappiamo dalla sua autobiografia dal carattere confessionale, *No Hiding Place*, che Seabrook – travestito da corsaro barbaresco – aveva portato a una di quelle feste la prima partner di lunga data nelle sue interazioni sadomasochistiche consensuali: Deborah Luris (una benestante donna conosciuta nel Village intorno al 1922 e frequentata probabilmente fino al 1931) vestita da schiava, con le mani incatenate e agganciate da un guinzaglio all'am-

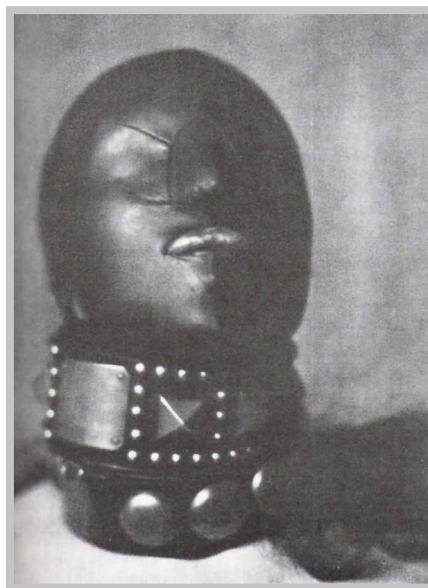
pia cintura d'argento intorno alla vita.<sup>15</sup> D'altra parte, le immagini di Man Ray si inseriscono nella scena parigina sotterranea dei 'bordelli di flagellazione' per clienti in cerca di gratificazione sadomasochistica, sex-shop, *maisons* di lingerie feticistica, fotografi amatoriali e professionisti specializzati in una varietà di soggetti – da 'artistici' a pornografici – con una inclinazione per le situazioni sadomasochiste.<sup>16</sup> Parigi era una città meno censoria degli Stati Uniti e «qui si potevano comprare i libri più scandalosamente pornografici proprio per strada». Seabrook era un cliente abituale delle librerie del Palais-Royal «che si rivolgevano esclusivamente a strane forme

di erotismo», e Worthington definì collettivamente la serie di donne a pagamento di cui Seabrook si avvalse come «*Lizzie in Chains*», dal personaggio in uno dei libri.<sup>17</sup>

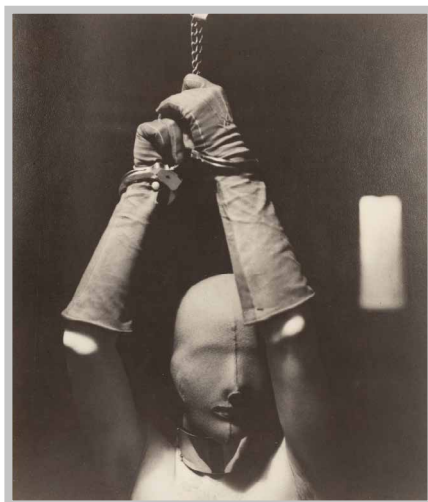


Ricapitolando fin qui, gli accessori feticistici e i collari canini/schiavistici abbinati ad abiti borghesi e le azioni messe in scena in un appartamento moderno insinuano nel mondo metropolitano parigino incongrui motivi di animalizzazione e primitivismo. Essi non si limitano a citazioni a livello iconografico e gusto decorativo; sono anche chiavi di accesso a tanto sincere quanto fallaci fantasie di regresso atavistico 'africano' e di dissoluzione del *cogito* razionalista in una forma di sfrenatezza 'mistica', perseguite con intellettualistica determinazione antiborghese. Tali atteggiamenti trovano voce in un articolo di Michel Leiris pubblicato da *Documents* nel 1930, stimolato dall'entusiasmo di un'intervista con Seabrook e dalla visione di un perturbante set di fotografie fornite dallo stesso scrittore americano, documentanti altre simili sessioni di costrizione sadomasochiste di una donna incappucciata (probabilmente Deborah Luris), che indossa tra l'altro uno dei collari di pelle già visti nella serie di foto già discusse sopra.

In 'Caput mortuum' Leiris riconobbe Seabrook come un fratello '*negrophile*', scettico nei confronti della civiltà occidentale, e desideroso di raggiungere «l'abolizione, con qualsiasi mezzo (misticismo, follia, avventura, poesia, erotismo...) di quella dualità insopportabile, stabilita [...] dalla nostra attuale moralità, tra corpo e anima, materia e spirito».<sup>18</sup> Leiris trasse spunto dalle foto di Deborah Luris coperta dalla calotta di pelle che lasciava solo una fessura per la bocca, per commentare sul bisogno dell'uomo di cancellare volti e identità per raggiungere l'altro totemico. Da lì, elaborò il concetto che esista una connessione tra feticismo erotico e religioso, entrambi basati sulla sostituzione sineddolica di oggetti al posto dell'essere umano. Leiris ammise che nei rapporti sessuali feticistici la partner (femminile), privata dell'intelligenza, non è più una creatura di Dio ed è svilita a una meccanica erotica semplice e universale. Sotto la maschera di pelle, l'amore viene così declassato a «un processo naturale e bestiale [...], lo sguardo – quella quintessenza dell'espressione umana – è per una volta accecato [...], la bocca ridotta al ruolo animale di una ferita». Eppure, tutti questi effetti depersonalizzanti causati dalla maschera scatenano la potenza essenziale dell'erotismo: «una via d'uscita da se stessi, per rompere i legami impostivi dalla moralità, dall'intelligenza e dai costumi, un modo per scongiurare le forze malvagie e sfidare Dio».<sup>19</sup> La cancellazione del volto umano in «una sorta di *cosa in sé* – oscura, allettante e misteriosa – un residuo supremo» coglie, continuava Leiris, un paradosso. Si tratta di un *caput mortuum*: la fase transitoria, nella terminologia alchemica.<sup>20</sup> Questo annientamento dell'umanità è anche un atto trasformativo e di sovranità del maschio – alimentato dall'erotismo della controparte femminile, vista come figura allo stesso tempo potente, demoniaca e tentatrice, come una sfinge o una sirena – contro la norma metafisica (borghese e cristiana) 'veramente' disumanizzante. Il misogino articolo di Leiris, che replicava topoi simbolisti di donne perversamente minacciose ed eccitanti, faceva eco al tema della glorificazione della 'bestialità'



William Seabrook, *Masque de cuir conçue par W. Seabrook*, da Michel Leiris, 'Le "Caput mortuum", ou la femme de l'alchimiste', *Documents*, vol. 2, 8, 1930, p. 21



William Seabrook, *Masque de cuir et collier*, ca 1929, da Michel Leiris, 'Le "Caput mortuum", ou la femme de l'alchimiste', *Documents*, vol. 2, 8, 1930, p. 24



umana sottostante la Civiltà occidentale, un motivo familiare ai lettori di *Documents* (la civiltà, sosteneva Leiris, è solo una «pellicola verdastra» di pratiche morali e costumi educati, che nasconde «la nostra orribile primitività»<sup>21</sup>).

Mentre le fotografie accesero le elucubrazioni di Leiris sul nesso tra eros e misticismo, il loro valore documentario fu rivelato solo dieci anni più tardi, dopo che Seabrook aveva attraversato ulteriori esperienze sadiche e fasi di alcolismo. In *Witchcraft* (1941) – il libro che riassume l'interesse dello scrittore per i fenomeni di magia e parapsicologia – Seabrook ammise che fin dal 1926 lui e Deborah Luris (nel libro ha lo pseudonimo Justine, forse tratto dalla fanciulla vittimizzata dai libertini di un romanzo di Sade) avevano unito alla gratificazione erotica e psichica, raggiunte attraverso pratiche di sadomasochismo, 'esperimenti' pseudoscientifici nei quali Luris si sottoponeva a livelli allucinatori di esaurimento fisico o privazione sensoriale. Le maschere di pelle viste nelle fotografie su *Documents* erano state inventate da Seabrook e Luris a New York, nel tentativo di ottenere l'ottundimento dei sensi e favorire esperienze extrasensoriali. Adattando la tecnica osservata presso i Dervisci in Siria, Luris, sotto la sorveglianza dello scrittore, si appendeva per i polsi al punto da rimanere in punta di piedi, o addirittura appesa, per diverse ore, fino a raggiungere il *melboos* (lo stato mistico) in cui l'io soggettivo si distaccava «dall'involucro sensoriale del corpo oggettivo»,<sup>22</sup> e la coscienza navigava in presunte piacevoli visioni mentali e persino stati di preveggenza. Alcune fotografie di primo piano di Justine attribuite a Man Ray (o forse a Jacques-André Boiffard) furono forse realizzate in occasione di una visita di Luris a Parigi nel 1930. La messa a fuoco sulle braccia guantate, ammanettate e issate, la testa nascosta sotto un passamontagna, e il collare lucido (già usato da Lee Miller), fa sbalzare la figura rispetto al fondo sfocato, come un inquietante essere umano trasformato in un manichino. Sebbene non sia certo se Man Ray abbia assistito a una delle sessioni di Seabrook o meno, l'immagine deve essere stata stimolante: potrebbe avere fatto riferimento ad essa in opere successive che ugualmente giocano con la de-umanizzazione associata a simili pratiche, in particolare *Domesticated Virgin* (1960) e *Undomesticated Virgin* (1964): piccoli manichini attaccati a catene in scatole di legno.



Man Ray (attribuito), *Gloved figure*, 1930 ca, stampa alla gelatina d'argento, 22,7 × 18,7 cm, J. Paul Getty Museum, © Man Ray Trust ARS-ADAGP

Le pratiche sadomasochiste di Seabrook, le fotografie, il collare disegnato da Man Ray ci portano in campi esperienziali dove gli opposti si incontrano e le categorie si confondono: costrizione fisica ed esaltazione psichica, dolore e trascendenza («una sorta di beatitudine in cui il corpo e l'anima sono entrambi esaltati», come Seabrook ha descritto i rituali Rifa'i),<sup>23</sup> animalizzazione ed emancipazione umana, pseudo-tribalismo e modernismo. Essi riflettono l'incessante oscillare di Seabrook attraverso i continenti e l'io, il nero e il bianco, l'Occidente e l'Oriente, l'osservazione razionale e l'iniziazione 'selvaggia'. Ma se i moderni capi feticistici

ci e gli oggetti etnici originali erano intercambiabili nel parco-giochi mentale di Seabrook, nel 1930 a Parigi, accanto a Man Ray, anche Leiris e altri surrealisti coltivarono un simile modernismo-primitivismo che legittimò godimento e misticismo, trasgressione morale e persino azione rivoluzionaria, e ambì a sovvertire nozioni di umanismo e disumanità, ponendo il marchese de



Sade come un faro filosofico. Ritengo che Sade possa essere considerato come la cerniera che collega i pannelli di un polittico formato da Man Ray, Seabrook e i surrealisti Paul Eluard e Georges Bataille.

## 2. Il valore d'uso di Sade

Nel 1930 *Justine* (1791), *Aline et Valcour* (1795) e *La Philosophie dans le boudoir* (1795) erano stati ristampati più volte. Nel 1909 Guillaume Apollinaire aveva dedicato a Sade suoi lavori accademici e portato alla luce scritti e documenti inediti.<sup>24</sup> Dal 1925 Maurice Heine, amico e vicino di casa di Man Ray, iniziò una serie di edizioni, o ristampe, delle opere di Sade, tra cui *Le 120 Giornate di Sodoma* (1931-35). Man Ray aveva familiarità con Sade da quando la sua prima moglie, Adon Lacroix, intorno al 1914 gli aveva fatto conoscere l'antologia di testi sadiani di Apollinaire, insieme ad altri autori della poesia decadente o dell'avanguardia francese.<sup>25</sup>

Al tempo della collaborazione con Seabrook, Man Ray pubblicò su *Le Surréalisme au service de la Révolution* due fotomontaggi in tributo al Divino Marchese. Il primo, *Hommage à D.A.F. de Sade* (2, ottobre 1930), mostrava la testa decapitata e bendata di una donna sotto una campana di vetro, posta su un mobile (Lee Miller reinterpretò lo stesso motivo in una propria fotografia lo stesso anno: *Head (Tanja Ramn) in Bell Jar*). Il secondo tributo, il già citato *Monument à D.A.F. de Sade* (5, maggio 1933), è una fotografia dei glutei di una modella, incorniciata all'interno di una croce cristiana rovesciata. L'iconografia sadiana culminò nel 1938 nell'ambizioso *Ritratto immaginario di D.A.F. de Sade*, un dipinto per il quale Man Ray si impegnò nella ricerca sulle fonti primarie, descrizioni del libertino da parte dei contemporanei, documenti di polizia e visite ai castelli in cui il marchese aveva vissuto. Il profilo dell'anziano Sade, costruito in blocchi di pietra, sorge contro la Bastiglia in fiamme sotto un cielo ardente e coglie l'eroica statura dell'uomo che «ha trascorso ventisette anni della sua vita in carcere per le sue convinzioni».<sup>26</sup>

Molti surrealisti, inclusi Robert Desnos e Paul Eluard (due stretti sodali di Man Ray), avevano fatto di Sade un emblema della liberazione spirituale ed economica. Essi concettualizzarono la violenza e la crudeltà sadiana come forze redentrici e catalizzatrici del rinnovamento umano e sociale, capaci di smascherare la vera depravazione dei costrutti sociali repressivi e la schiavitù occulta del lavoro capitalista e dell'alta finanza. In varie versioni dello stesso discorso, per oltre un decennio (l'ultima volta riformulato come 'La poésie surréaliste', una conferenza tenuta nel giugno 1936 alla *International Surrealist Exhibition* di Londra, che Man Ray ascoltò dal pubblico)<sup>27</sup> Eluard osannò il *malheur* (infelicità, dolore) come uno stimolo creativo sovversivo, in quanto sbriglia l'immaginazione contro la morale borghese ottundente e l'ordine capitalista. Il paradosso dell'umanità nella disumanità (un dualismo inerente anche al sadomasochismo) fu la chiave delle ruminazioni ideologicamente problematiche di Eluard, che fallì però nello spiegare la conciliabilità di tali opposti in modo eticamente accettabile. Eluard elaborò un paradossale discorso sui nessi tra violenza e odio/amore, e delirio (*délir*) e consapevolezza di sé. «Le porte dell'amore e dell'odio sono aperte e aprono il passaggio alla violenza. Disumana, essa metterà l'uomo in piedi [...]. L'uomo uscirà dai suoi rifugi [...] inebriato dalla forza del proprio delirio. Allora, non sarà un estraneo, né per se stesso, né per gli altri. Il surrealismo [...] lavora per portare alla luce la profonda coscienza dell'uomo [...] e per ridurre le differenze esistenti».<sup>28</sup> Quella di Eluard non era tanto un'esaltazione romantica del delirio, quanto il riconoscimento che il piacere e l'inconscio possono essere esperienze di eguaglianza



interpersonale, e così dispiegò una riscrittura umanistica dell'eredità di Sade sul terreno politico. Mentre la moralità cristiana genera frustrazione e infelicità (perché ingabbia la natura umana, idealizzando l'amore), Sade, umiliando i modelli della virtù, ha affrancato *la jouissance* e l'immaginazione. Esaltando la violenza e il delirio contro il conformismo e il moralismo, il libertino – sosteneva Eluard – «desiderava dare all'uomo civilizzato tutta la forza dei suoi istinti primitivi».<sup>29</sup>

Il delirante Sade di Eluard – il flagellatore della civiltà e l'incitatore dell'istinto primitivo – aveva un parallelo nella missione di Leiris e Bataille di scrostare l'impiallacciatura civilizzata del borghese. Nel loro progetto di primitivizzazione, i due intellettuali arruolarono anche l'opera di Seabrook. Fin da novembre 1929 (appena *The Magic Island* apparve in francese) Leiris aveva salutato entusiasticamente lo scrittore americano come «il primo uomo di razza bianca iniziato ai misteri del Voodoo [...] disgustato dal distinguere tra [...] misticismo ed erotismo. Ciò che vede soprattutto è l'intenso desiderio che ogni uomo debba rompere i suoi limiti, anche se ciò significa confondersi con animali, piante, minerali».<sup>30</sup> Leiris reiterò simili discorsi su stati di trance erotica conducenti a trascendere la demarcazione umana rispetto all'animale o all'inanimato, in una sorta di alterità totemica, nel successivo articolo 'Caput mortuum', già analizzato, entrando in risonanza col pensiero di Bataille su Sade.

In 'La valeur d'usage de D.A.F. de Sade' (1930) Bataille sostenne che i gruppi sociali si strutturano attraverso impulsi opposti di 'assimilazione' nell'ordine simbolico o di 'escrezione' da esso. Sade incarnava, per Bataille, il paradigma dell'eterologia, la scienza che concerne l'escrementale: ciò che resiste, al di là di ogni possibile recupero dialettico, a qualsiasi omogeneizzazione e integrazione nelle norme intellettuali, morali e socio-economiche. In opposizione allo status quo (lo sfruttamento di classe nell'economia) normalizzato dai discorsi della morale pubblica, l'eterologia ammette che la «ragion d'essere» umana richiede comportamenti rivoluzionari, antisociali e anti-economici di distruzione gratuita, di rapacità sessuale, di libertà amorale e dissolutezza. Violenza, torture, escrementi, algolagnia, trance estatiche, ogni forma di eccesso, pur totalmente indicibili e 'alterità' rispetto alle norme sociali, erano salutati come fattori di emancipazione in questa problematica «lettera aperta ai compagni» per molti aspetti oggi insopportabile. Dopo una fase rivoluzionaria guidata da sadici impulsi di godimento e dolore, Bataille immaginava una riorganizzazione proletaria mondiale in cui l'edificio economico socialista avrebbe contemperato anche l'istituzionalizzazione dell'economia di dissoluzione orgiastica. In questo quadro, Bataille incluse anche l'emancipazione dei neri dal colonialismo e dalla superstizione, ma riservando loro l'ambito dell'eterologia pratica, ossia le «formazioni che hanno come scopo l'estasi e la frenesia». Vagheggiando un'utopia rivoluzionaria basata sulla «collusione d'una teoria scientifica europea e della pratica nera», Bataille ricapitolava, quindi, stereotipi primitivisti di stampo coloniale, a beneficio della soggettività bianca.<sup>31</sup>

Seabrook, che aveva descritto il proprio battesimo voodoo, il bere sangue di animali sacrificali, partecipazioni a danze e musiche rituali inducenti trance, il desiderio di varcare la soglia dell'esperienza mistica, anticipò la connessione che Bataille fece tra ogni forma di eccesso e trasgressione di tabù (sussunti nel paradigma Sade) e il Sacro (nella sua ambivalenza etimologica di santo e proibito). Bataille fece ricorso alla distinzione sacro-profano contro la cultura europea moderna e positivista, disumanizzata dall'eliminazione del contatto quotidiano con l'interdetto sovra/sub-umano. Il tempo sacro – Bataille spiegò – è storicamente esistito quando i tabù venivano trasgrediti e si fomentavano espressioni di estasi, in stati limite, di 'sovranità', o esperienze interiori in cui si



ottiene la perdita di sé – controbilanciate dal tempo profano della razionalità e dell'utilitarismo.<sup>32</sup> Pratiche sacre impostate sull'eccesso e la dissipazione (come i sanguinolenti sacrifici umani degli aztechi, o i potlatch dei nativi americani della costa nord-occidentale) presentavano analogie strutturali con l'esorbitante negatività distruttiva incarnata da Sade; i «crimini continui commessi in pieno giorno per la mera soddisfazione di incubi divinizzati, fantasmi terrificanti, pasti cannibalici dei sacerdoti [...] flusso di sangue evocano [...] le accecanti dissolutezze descritte dall'illustre marchese de Sade», scrisse Bataille nel 1928.<sup>33</sup> Seabrook aveva sperimentato in prima persona trasgressioni del soggetto centrato nel *cogito*, attraverso sessioni sadomasochistiche o l'immersione in rituali animistici, entrambe percepite come vie per innalzare l'anima umana. Nel 1927, partecipando alle cerimonie del culto Lagba ad Haiti, Seabrook sentì che la partecipazione a sacrifici animali e a preghiere di posseduti agitava la propria anima. Il battesimo voodoo equivaleva a recuperare il fondamento emotivo della vita e il nucleo dionisiaco dell'umanità che storicamente aveva alimentato i saturnali greco-romani e ancora sopravviveva nelle danze frenetiche a ritmo di sassofoni di neri nei locali notturni urbani (un topos del discorso primitivista di allora). Seabrook aveva equiparato anche l'umano e l'animale su un substrato inter-specie, raggiungibile attraverso rituali religiosi: la «capra sacrificale [...] dai grandi occhi blu terrorizzati, quasi umani [...]. Quella capra era diventata qualcosa di inevitabilmente personale per me. Avevo concepito un interesse affettuoso per lei».<sup>34</sup> Lo scrittore credeva che tali cerimonie «rispondessero a un profondo bisogno dell'anima umana universale [...]. I codici di etica razionale e amore fraterno umano sono utili ma non toccano questa cosa profonda. Che la religione abbia i suoi sacrifici sanguinosi, sì, anche i sacrifici umani, se così le nostre anime possono essere tenute vive!». E queste ultime parole hanno una chiara nota batailliana. Nel far crollare le demarcazioni tra il mondo umano, animale e spirituale – in Arabia, Haiti, Africa, o nelle sedute sadomasochistiche con Deborah Luris a New York – Seabrook tentò di «spalancare la porta» (una metafora frequente nei suoi scritti) verso l'alterità che pertiene all'ordine del sacro.<sup>35</sup>

Seabrook dimostrò di non considerare nulla abietto; nella sua illimitata sete di 'appropriazione' intellettuale ha sondato fantasie psico-erotiche in sessioni che oggi definiremmo BDSM (bondage, dominazione, sado-masochismo), fasi autodistruttive di alcolismo, e persino l'antropofagia (assaggiando carne umana clandestinamente ricevuta dall'obitorio di Parigi), perseguendo la propria solipsistica affermazione soggettiva. Seabrook non era uno dei «codardi che temevano i loro gioiosi eccessi», per citare Bataille; la sua vita è costellata da esempi di 'eterologia empirica', per così dire, passando «da una speculazione basata su fatti astratti a una pratica [...] che raggiunge immediatamente l'eterogeneità concreta, per arrivare a trance estatiche».<sup>36</sup>

### 3. Epilogo

Le tenui articolazioni che per un periodo tra il 1929-30 tennero insieme in un polittico discorsivo vari investimenti simbolici – personali o collettivistici – in forme di sessualità 'perversa', utopie politiche, radicalismo antiborghese, cliché razziali, sotto il manto accomunante di Sade, si dissolsero presto. Dal punto di vista politico, né Seabrook (un repubblicano), né Man Ray (un anarchico politicamente disimpegnato) potevano facilmente simpatizzare con l'idea di rivoluzione violenta, proletaria, e ampiamente irrealizzabile di Bataille. Dopo il punto di tangenza nel 1930, le strade si separarono.



Seabrook e Man Ray rimasero fundamentalmente degli individualisti. Seabrook continuò le pratiche sadomasochiste per gratificazione personale e per interessi parascientifici rispetto alla potenzialità della mente. Nel 1942, nella sua autobiografia, si considerò un rinnegato sociale, in un gruppo con i «Napoleone, le Giovanna d'Arco, le Sante Teresa, gli Alessandro, i Blake, i Cristo, i Tolstoj, Dostoevskij [... ma anche] tutti gli anonimi delinquenti della coca, sadici, masochisti, omosessuali, ninfomani e lesbiche», tutti dissidenti destinati alle «fogne, alla gloria, alla morte e talvolta all'immortalità», cioè il finale aperto riservato ai non conformisti.<sup>37</sup>

In Man Ray fantasie di sessualità perversa, a volte blasfeme, rimasero soprattutto suggestioni iconografiche. L'artista si spinse fino ad autoritrarsi nudo mentre simulava un rapporto sessuale con uno dei suoi inanimati 'oggetti d'affezione' (1930): un busto classico simile a quello usato nella *Venus Restaurée*. L'interesse di Man Ray per Sade continuò tutta la vita come una fantasia soprattutto filosofica e libertaria. Egli predicava «con la sua [...] voce rauca e ovattata» su Sade, come «“la più grande mente del XVIII secolo; l'uomo che, più di ogni altro, creò la Rivoluzione Francese; il primo genio che propose la bellezza del male”», riferisce il pittore George Biddle, che visitò il fotografo a Hollywood nel 1940.<sup>38</sup> «Soprattutto lui [Man Ray] era un libertario [...] qualcosa di diverso dai cosiddetti liberali. Il suo 'eroe' [...] era il marchese de Sade», ci informa Henry Miller, riconoscendo «l'apparente identificazione di Man Ray con il vero spirito di Sade. Una libertà totale e assoluta: questi erano gli elementi su cui Man Ray insistette e con eloquenza nel descrivere la filosofia della vita di Sade. Libertà totale!».<sup>39</sup>

Bataille continuò l'esaltazione di Sade sotto la forma di una critica al capitalismo, elaborando le teorie dell'economia sacrificale, della dissipazione, vagheggiando di restaurare un tempo sacro di trasgressione dei tabù e dissoluzione delle soggettività individuali. Bataille proseguì in tale rotta negli anni del Collège de Sociologie, ne *La parte maledetta* (1949) e ne *L'Erotismo* (1957), dove affermò che l'erotismo religioso, fisico ed emotivo sono esperienze estreme in cui i confini dell'io individuale collassano e danno adito alla fusione comunitaria della sacralità.

<sup>1</sup> Antony Penrose all'autore, e-mail, 1° febbraio 2021.

<sup>2</sup> Per l'opera di Man Ray sulla 'perversione' in ambito surrealista e rispetto al dibattito francese sull'etica familiare e il genere cfr. A. LYFORD, *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley, University of California Press, 2007, pp. 115-164. Per le *entretiens* dei surrealisti sulla sessualità cfr. J. PIERRE (a cura di), *Ricerche sulla sessualità. Gennaio 1928-agosto 1932*, Milano, ES, 1991.

<sup>3</sup> J. MILEAF, 'Between You and Me: Man Ray's Object to be Destroyed', *Art Journal*, vol. 63, 1, primavera 2004, pp. 4-23.

<sup>4</sup> M. WORTHINGTON, *The Strange World of Willie Seabrook* [1966], San Francisco, Spurl, 2017, p. 185. Tutte le citazioni dirette presentate in questo articolo sono traduzioni dell'autore.

<sup>5</sup> Per un inquadramento, cfr. il fondamentale P. ARCHER-STRAW, *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1930s*, London, Thames & Hudson, 2000.

<sup>6</sup> M. LEIRIS, 'Civilisation', *Documents*, 4, 1929, p. 222.

<sup>7</sup> Cfr. W. SEABROOK, *Witchcraft: Its Power in the World To-day*, London, Harrap, 1941, p. 218; M. RAY, *Self Portrait*, Boston, Little, Brown and Co, 1963, p. 194.

<sup>8</sup> M. WORTHINGTON, *The Strange World of Willie Seabrook*, pp. 143-144.





- <sup>9</sup> William Seabrook a Man Ray, 1° gennaio 1930, citato in J. MILEAF, 'Between You and Me', p. 18.
- <sup>10</sup> M. RAY, *Self Portrait*, p. 193.
- <sup>11</sup> Man Ray a Marjorie Seabrook, 24 dicembre 1941, in Marjorie Worthington papers, Coll 152, Special Collections & University Archives, University of Oregon Libraries, box 3, folder 2.
- <sup>12</sup> M. WORTHINGTON, *The Strange World of Willie Seabrook*, p. 180.
- <sup>13</sup> W. SEABROOK, *Asylum*, New York, Harcourt, Brace, 1935, p. 205.
- <sup>14</sup> Cfr. A. PENROSE, *The Lives of Lee Miller*, London, Thames & Hudson, 1985, p. 23.
- <sup>15</sup> Cfr. W. SEABROOK, *No Hiding Place*, Philadelphia, Lippincott, 1942, p. 200.
- <sup>16</sup> Cfr. A. DUPOUY, *Capitale du plaisir: Paris entre deux guerres*, Paris, La Manufacture des Livres, 2019, pp. 100-111.
- <sup>17</sup> M. WORTHINGTON, *The Strange World of Willie Seabrook*, p. 180.
- <sup>18</sup> M. LEIRIS, 'Le "Caput mortuum" ou la femme de l'alchimiste', *Documents*, vol. 2, 8, 1930, p. 22.
- <sup>19</sup> Ivi, p. 25.
- <sup>20</sup> Ivi, p. 26.
- <sup>21</sup> M. LEIRIS, 'Civilisation', p. 221.
- <sup>22</sup> Cfr. W. SEABROOK, *Adventures in Arabia: Among the Bedouins, Druses, Whirling Dervishes & Yezidee Devil Worshipers*, New York, Harcourt, Brace, 1927, pp. 274-276 (sul *melboos*); W. SEABROOK, *Witchcraft*, p. 206.
- <sup>23</sup> W. SEABROOK, *Adventures in Arabia*, p. 283.
- <sup>24</sup> D.A.F. DE SADE, *L'œuvre du Marquis de Sade*, a cura di G. Apollinaire, Paris, Bibliothèque des curieux, 1909.
- <sup>25</sup> Cfr. N. BALDWIN, *Man Ray*, London, Hamish Hamilton, 1989, pp. 37, 212.
- <sup>26</sup> Man Ray ad Arturo Schwarz, non datato, in A. SCHWARZ, *Man Ray. Il rigore dell'immaginazione*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 196.
- <sup>27</sup> Cfr. P. ELUARD, 'D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire', in *La Révolution surréaliste*, II, 8, 1° dicembre 1926, pp. 8-9, poi ripreso nel 1930 come difesa del film di Luis Bruñuel *L'Age d'or*. Per la storia filologica del testo: P. ELUARD, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1968, tomo I, pp. 513-521, 1484-1497 (note).
- <sup>28</sup> P. ELUARD, 'L'évidence poétique' [24 giugno, 1936], in Id., *Œuvres complètes*, p. 519; cfr. anche P. ELUARD, 'L'Age d'or', tomo II, p. 1006.
- <sup>29</sup> P. ELUARD, 'L'évidence poétique', p. 517.
- <sup>30</sup> M. LEIRIS, 'L'île magique', in *Documents*, vol. 1, 6, novembre 1929, p. 334.
- <sup>31</sup> G. BATAILLE, 'La valeur d'usage de D.A.F. de Sade' [1930], in Id., *Œuvres complètes: 2 Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 69. Sull'influenza di Seabrook nel lavoro di Bataille, cfr. S. ZIEGER, 'The Case of William Seabrook: Documents, Haiti, and the Working Dead', *Modernism/modernity*, vol. 19, 4, novembre 2012, pp. 737-754 <<https://doi.org/10.1353/mod.2012.0085>> [accessed 30.03.2021].
- <sup>32</sup> L. TYTHACOTT, *Surrealism and the Exotic*, London, Routledge, 2003, pp. 221-222.
- <sup>33</sup> G. BATAILLE, 'Amérique disparue', *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts* [1928], citato in L. TYTHACOTT, *Surrealism and the Exotic*, p. 222.
- <sup>34</sup> W. SEABROOK, *The Magic Island* [1929], Mineola (NY), Dover, 2016, pp. 61 e (per la successiva citazione) 62.
- <sup>35</sup> W. SEABROOK, *Adventures in Arabia*, p. 283.
- <sup>36</sup> G. BATAILLE, 'La valeur d'usage de D.A.F. de Sade', pp. 68, 65.
- <sup>37</sup> W. SEABROOK, *No Hiding Place*, pp. 398-399.
- <sup>38</sup> G. BIDDLE, *Diario*, 1933-1942, 14 dicembre 1940, p. 114, in Archives of American Art, George Biddle's Papers <<https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/diary-transcript-14231>> [accessed 30.03.2021].
- <sup>39</sup> H. MILLER, 'Ricordo di Man Ray a Hollywood', in A. SCHWARZ, *Man Ray*, pp. 346-347.



ELEONORA LUCIANI

*«Io sono due volte io». Azione poetica, creazione scenica:  
un'indagine sul Teatro Valdoca*

This paper investigates some areas of the wide world of poetry, trying to trace them in the compositional dynamics of the Valdoca theatre.

The particular fortune and continuity with which this company manages scenic and poetic writing co-presence, seem to hide more than the right harmony between the two parts: the playwright Mariangela Gualtieri and the director Cesare Ronconi.

What we would like to suggest below is that the two authorial forces cooperate referring to a third element which makes the meeting possible: a common logic, the 'logic of poetry'

### 1. Introduzione

Ma io? Io? Io? Io?  
Io sono  
due volte io.

Questo infelice corpo doppio  
la mia disgrazia  
è il mio ornamento. Ora.<sup>1</sup>

Sono i versi di *A chi esita*, la terza parte di *Paesaggio con fratello rotto*, trilogia del 2005 firmata Teatro Valdoca; a pronunciarli, al centro del palco, un attore e un'attrice legati in un unico vestito di scena, simbolo di una figura insieme doppia e spezzata. L'immagine funziona bene anche se pensata come manifesto della compagnia, nota per la doppiezza che la caratterizza: il mondo plastico e pittorico della scena, diretto da Cesare Ronconi, e quello verbale (poi sonoro) dei testi poetici di Mariangela Gualtieri, autonomi nella collana einaudiana ma nati per e sul palco.

Molta letteratura critica<sup>2</sup> si è soffermata a lungo su questa spaccatura, che da sempre risulta fertile, ha indagato gli scarti e le potenzialità dell'incontro tra versi e scena, il sofferto passaggio dal silenzio degli esordi alla 'parola Valdoca', le tensioni e le sintonie possibili tra corpo e testo. Emanuela Dallagiovanna ha parlato in tal proposito di una «parola incarnata», e quindi della composizione degli spettacoli come di uno «scontro amoroso»,<sup>3</sup> suggerendo che la parola di questo teatro nasca combattendo con la scena e gli attori una guerra innamorata senza tregua, quella che alla fine, proprio esibendo le ferite che procura, garantisce ai lavori un carattere unitario.

È alla luce dei precedenti studi, e al loro fianco, che vogliamo pensare l'indiscussa unità di questi spettacoli come punto di partenza per nuove indagini, tentando una riflessione che proceda per riconoscimenti, somiglianze, e che rintracci una stessa logica a guida di tutte le autorialità gravitanti intorno al gruppo. Questa intuizione nasce nell'occasione per cui, osservando quelli che sono i segni materiali del suo teatro, emerge con forza qualcosa di 'terzo' nelle dinamiche spettacolo-attore, attore-regista, spettacolo-spetta-

tori: tali relazioni sembrano seguire le ragioni e i principi della poesia. La centralità del silenzio, i valori di premonizione e conoscenza del sé conferiti alla pratica scenica, la rete di possibili significati e significanti che si tesse a partire da richiami e ascolti interiori, sono motivi percorsi da molti teatri che nel caso Valdoca segnano invece un preciso marchio d'azione.

Era di Marco De Marinis l'idea che in Mariangela Gualtieri l'essere poeta fosse primario rispetto all'essere drammaturga e attrice.<sup>4</sup> Lo studioso non



*Paesaggio con fratello rotto* di Teatro Valdoca, © Rolando Paolo Guerzoni

voleva insistere su una gerarchia tra ruoli, ma suggerire la poesia come elemento fondante della scelta teatrale dell'autrice, riferendosi con stupore soprattutto a quando, con *Lo spazio della quiete* (1983) e *Le radici dell'amore* (1984), «faceva poesia anche quando creava con Cesare Ronconi spettacoli privi di parole».<sup>5</sup> Sulla stessa scia allora vogliamo chiederci qui se la compagnia tutta, ovvero, oltre ai due fondatori, quell'insieme di artisti che negli anni hanno transitato e abitato la casa Valdoca lasciando impronte e venendo a propria volta 'marchiati' (da Gabriella Rusticali a Muna Mussie, da Danio Manfredini a Chiara Bersani, da Silvia Calderoni e Leonardo Delogu a Elena Griggio e Silvia Curreli), sia stata influenzata e condizionata dal territorio poetico non unicamente in ragione della presenza di una sua rappresentante attiva che ne scrive i testi. Crediamo che parlare di teatro di poesia per questo gruppo non abbia a che fare neppure con una generale estetica, che pur ne caratterizza gli spettacoli, ma che si tratti piuttosto di tutta una serie di ideali e presupposti non semplicemente ricorrenti, ma strutturali, di immagini veicolate e logiche di insegnamento che determinano le intenzioni e le pratiche di lavoro.

Immaginare così l'apriori di questo teatro impone necessariamente, almeno in un primo momento, la rottura del legame della poesia con la parola scritta, ed è Gualtieri ad aprire il ponte per la nostra analisi più estesa:

Che succede alla parola, in questo percorso? Come dalla pagina va a sistemarsi nel moto ondoso della scena? Come si fa largo? È forse il sottile gioco fra i due emisferi: la parola in quanto significato muove il sinistro, ma in quanto suono e verticalità poetica, forse riguarda il destro. Ma i due emisferi possono lavorare insieme? Non è forse solo nel destro che risiedono quelle che Julian Jaynes chiama "voci allucinatorie" e che pare siano rimaste attive solo negli schizofrenici e nei poeti?<sup>6</sup>

Il risultato del sottile gioco tra i due emisferi sarebbe certo evidente e ben riuscito se volessimo cadere nella comune trappola di pensare il testo come appartenente alla sola sfera del significato e la scena a quella del suono. Sappiamo che i versi di Gualtieri, mai solo tessuto drammaturgico, determinano i lavori Valdoca sia da un punto di vista strettamente fonico-ritmico, essendo composti in comunione con le prove, sia da uno più generalmente registico-compositivo; sappiamo che nello stesso tempo però, dalla scena sono condizionati, e più che dall'andamento della penna sembrano guidati da quello della saliva e del respiro. L'intuizione della drammaturga però ci costringe invece a uno squilibrio rispetto alla polarità genericamente proposta, e spostando l'interesse immagina la



possibilità che la poesia, pur essendo testo dotato di significato, sia devota all'altro emisfero, il destro, l'unico che permette al poeta l'ascolto di «voci allucinatorie».

Ci sembra utile provare a ripercorrere allora, a grandi linee, i caratteri più generali del dire lirico, indagandolo come esperienza strettamente percettiva e legata al sentire, e successivamente tentare di individuare le tracce raccolte all'interno delle varie stanze dell'officina Valdoca. Le pagine che seguono saranno una prima ricognizione in questa direzione, utile se non altro a sottolineare più esplicitamente, corredandola di riflessioni e sostegni teorici, un'unità già chiara nell'evidenza degli spettacoli.

## 2. Poesia e poeti: coordinate per un ascolto teso

La breve mappatura che proponiamo riguardo il dire lirico sarà volutamente circoscritta ad alcune sue zone specifiche, in particolar modo quelle vicine al Teatro Valdoca. La parola poetica cui facciamo riferimento è carne: sia nel piacere fisico del suo suono, quando la si pronuncia e ascolta nel margine di una comunità, sia nello stretto rapporto che essa instaura con una vocazione, un richiamo, e quindi con un altro tipo di ascolto, quello interiore.

Se oggi pensare alla sua veste performativa significa far riferimento a un moderno ecosistema di intermedialità e ibridazione, è noto che anticamente la produzione di versi era parte integrante di numerose forme rituali. Volta ad accrescere in potenza quel momento in cui il singolo poteva riconoscersi come parte di una *communitas* e insieme di un ordine cosmico, la poesia era un sigillo tra il tempo umano e il tempo divino, tra il singolare e l'universale. Un dettaglio non di poco conto questo, che si situa alla radice del rapporto verticale che essa intrattiene con la realtà: non di semplice rappresentazione ma di svelamento, non volta a comunicare il visibile, bensì a rendere visibile. La poesia è sempre stata parola-azione, e in quanto tale – pur nella sua forma scritta – nasconde la costante richiesta di essere detta, qui però non vogliamo riferirci all'efficacia delle figure di suono se pronunciate, ma a una necessità specifica e più interna a tutta la poesia, ovvero quella di un corpo da abitare, e insieme di un ritorno, di un uditorio, uno spazio acustico in cui essere agita: la poesia chiede di essere detta, ma soprattutto di essere ascoltata.

Non sono poche le riflessioni riguardanti la percezione uditiva che hanno significativamente incrinato il solido primato della vista<sup>7</sup> e che quindi possono esserci utili nel considerare la poesia sotto un punto di vista diverso rispetto a quello dell'immagine/senso. È proprio pensando alle possibilità di scomposizione e ricomposizione tipiche del mondo fonico e sonoro che il filosofo Jean-Luc Nancy, nel suo *A l'écoute*,<sup>8</sup> spingeva per una rottura del legame tra dimensione acustica e significato, e insisteva sulla capacità del canale aurale di aprire tutto il corpo al senso. Un discorso che evidentemente imbocca la strada dell'ontologia, ma che è utile perché non ci suggerisce solo una diversa esperienza dell'udire, ma una diversa esperienza dell'essere al mondo. Si tratta della possibilità di avere una visione che passi attraverso il corpo senza dover prima sostare nel pensiero, la stessa cui ci sembra essere necessario dare rilevanza all'interno di un discorso che metta al centro poesia e poeti, in vista poi di accedere al teatro.

Facendo perno sulle intuizioni di Nancy, potremmo intanto avvicinare suono e poesia non solo riferendoci alla lettura ad alta voce o alla presenza di un corredo sonoro intorno alla scrittura, ma anche nei termini di una simile tensione verso il marginale e verso la ciclicità di un 'costante rinvio'. Con più chiarezza: come il suono, la poesia non ha un incedere che è solo rettilineo, per concordanze di significati disposte di seguito, ma è ca-



ratterizzata da un continuo infrangersi nel vuoto, sporgersi e tornare indietro, ripetersi e ramificarsi. Pensiamo a quanto spesso i versi ci sembrano iridescenti nel momento in cui incontriamo rinvii, ritornelli, ma soprattutto a quanto la poesia ci sembri più viva in punta di verso, al limite di quella che pare una spaccatura, nella tensione che ci rimanda 'a capo'. Milo De Angelis, poeta amico della Valdoca, voleva pensare così all'andatura tipicamente 'spezzata' della poesia:

Un andare a capo ancora più lontano dal senso [...], che fosse innalzabile da una specie di dettatura, la quale imponeva di spezzare una frase senza spiegazioni e di amare questa spaccatura in una visione totale della poesia.<sup>9</sup>

Con questo riferimento alla 'dettatura' di nuovo la poesia entra in contatto con una sorta di dimensione aurale, per cui chi la compone obbedisce a un «udito ineccepibile». È una lunga tradizione quella che vuole il poeta dotato di un 'sentire' più spiccato, simile a quello del bambino, dell'oracolo o del mistico, chi dunque è potenzialmente dotato di parola ma vicino a un precedente non propriamente linguistico. Nelle pagine dello *Ione*,<sup>10</sup> per bocca di Socrate, già Platone argomentava a tal proposito immaginando il poeta pervaso da una forza che nel momento della composizione lo rende una cavità vuota, risonante, in attesa del dettato della divinità.

Non è nostra intenzione fare di tuttata l'espressione poetica una tendenza al sentimentalismo elegiaco, che pur ne caratterizza più o meno direttamente tanta produzione. La questione del pre-linguaggio visto come accesso all'autentico sentimento dell'interiorità, ci è utile solo da sponda per una considerazione ben più semplice: la poesia è frequentatrice di uno stato aurorale. Dire che il poeta tende verso l'origine comprende se non altro quell'indeterminatezza del suo mandato, caratterizzato da un desiderio di osservare e ascoltare ciò che lo circonda con lo sbigottimento di una prima volta, con un sentimento libero alla ragione, più istintivo, e insieme la dichiarazione di un limite, l'incapacità di aderire totalmente alle cose che lo circondano. Da qui l'inaccessibilità, la separatezza da quell'origine sperata, che spesso conduce all'orizzonte tematico dell'indicibile, e insieme della nostalgia. Aver ricalcolato le sorti della poesia sulla base dell'ascolto però ci permette di aggiungere almeno un dato in più a questo generale sentimento di mancanza radicato nell'immagine del poeta.

Poco più su, seguendo Jean-Luc Nancy riguardo l'essere 'all'ascolto', abbiamo fatto riferimento alla possibilità che la poesia veicoli un senso che non abbia a che fare con la ragione ma con la natura sinestetica della percezione. Si tratta di un senso simile a un flusso continuo di vibrazioni che trapassano costantemente il corpo, «come fosse tutto intero (e senza organi), cassa o tubo di risonanza dell'oltre senso (la sua "anima" – come quando si parla di un tubo di cannone, o della cassa del violino che trasmette le vibrazioni tra la tavola superiore e il fondo)». <sup>11</sup> L'espropriazione del sé, la capacità di un sentire che si smargini dal pensiero radicandosi in tutto il corpo è certamente una prerogativa del poeta, ma contribuisce a definire la sua interiorità come un luogo cavo, vuoto, di acuta solitudine e smarrimento. È di nuovo Nancy che ci suggerisce un'immagine, mutuata da Antonin Artaud, giusta per un poeta in ascolto teso: «corpo senz'organi»,<sup>12</sup> un corpo che vibra in sé e fuori da sé, ma che diventa per questo «ferito, scavato in sé stesso, sottratto alla possibilità di raggiungere mai una qualche pienezza o identità assoluta». <sup>13</sup>

Il dire lirico cui abbiamo voluto far riferimento dentro la nostra mappa si situa all'interno di un orizzonte che richiama il sublime e un certo sentimento del tragico, e che per questo vive dentro una ferita. Questa slabbratura, costitutiva dell'umano, è possibile però





trasformarla in materia e ritmo stesso del poetare. Proprio 'il dire' permette all'essere di non disperdersi in un sentire travolgente e sconquassato, è spesso la parola, nella sua pesantezza, nelle sue forme ingombranti, che ricuce la ferita. In questo senso la poesia è anche ri-nominazione, fede nella parola in quanto rivelatrice della 'presenza' delle cose, e non di meno di sé stessi.

Così lasciava scritto Rainer Maria Rilke nella nona delle *Elegie Duinesi*, non a caso tra i primi versi che fanno comparsa in uno spettacolo Valdoca, *Ruvido Umano* (1986), e che in qualche modo ne determineranno le sorti:

Forse noi siamo qui per dire: casa  
ponte, fontana, porta, brocca, mandorlo, finestra,  
al più: colonna, torre. Ma per dire, comprendilo bene  
oh, per dirle le cose così, che a quel modo, esse stesse,  
nell'intimo,  
mai intendevano d'essere.<sup>14</sup>

### 3. Teatro Valdoca: logiche poetiche per una creazione scenica

*Ruvido umano*<sup>15</sup> oltre ai versi di Rilke comprendeva quelli di *Jukebox all'idrogeno*, di Allen Ginsberg, e sparse poesie dialettali del romagnolo Nino Pedretti; ma soprattutto, in alcuni inserti, l'inedita prima comparsa della penna di Mariangela Gualtieri. Pur non essendo il primo spettacolo Valdoca con la presenza della poesia segna di certo una svolta radicale, o meglio, è a più livelli il simbolo di uno smantellamento. Non si trattò solo della scoperta di un linguaggio con il quale vestire una scena ancora perlopiù muta, né della volontà di comunicare più direttamente certi significati, piuttosto fu la necessità della compagnia di scavare dentro il suo impianto alla ricerca di qualcosa di già attivo da portare alla luce: la logica della poesia. Spieghiamo meglio.

Mariangela Gualtieri racconta che durante le prove di questo spettacolo, ancora attrice, ha individuato nella lettura delle *Elegie Duinesi* la possibilità di un suo moto di scrittura: «Io credo di essere nata lì, come poeta, di essere nata prima come poeta che legge e poi come poeta che scrive».<sup>16</sup> Non stupisce la scoperta della vocazione all'interno dell'esercizio attoriale, in particolar modo vocale, anzi, ancor meglio inquadra la natura fluida dei testi, che sembrano procedere secondo un triplo ritmo scrittoriale: quello della penna, quello della voce, e quello dell'ascolto. Ciò che per ora ci limiteremo a considerare però è che l'impronta ideologica di quel Rilke – solo uno dei tanti a condizionare l'assetto scenico e drammaturgico della Valdoca – ha aiutato l'intera compagnia nella ricerca della sua fisionomia.

Nel loro essere carichi di invocazioni, richiami, preghiere, appelli declinati al presente o all'infinito, fin dal principio i versi di Gualtieri procederanno sì in vista di una sicura efficacia teatrale, ma soprattutto dichiareranno uno status. L'abitante Valdoca è eroe-idioti, asino, mendicante, ebete, ma, come l'uomo cantato nelle *Elegie Duinesi*, si fa scudo dell'unica arma che possiede, quella del dire, del chiamare per nome, dell'invocare, del pronunciare ad alta voce. Gli spettacoli Valdoca faranno sempre riferimento a una specie di scollamento: le figure proposte, mai del tutto personaggi, sono escluse dall'armonia del creato, che si mostra a loro con un marchio di bellezza e insieme di 'terribilità', è 'l'Aperto', quello che solo l'animale vede «con tutti gli occhi».<sup>17</sup> In questo senso la sofferenza profes-

sata ha radici in un generale sentimento 'del mancare' connaturato nel ruolo dell'uomo sulla terra, ma la parola scelta non è mai quella del quotidiano, ormai usurata, attinge invece dall'unico campo di forze in cui torna a esser freccia,<sup>18</sup> la poesia. È infatti come un singolare poeta che, stretto dentro un sentimento di forte nostalgia, chi abita il mondo<sup>19</sup> edificato dal Valdoca si affida ai versi per rispondere alla separatezza dall'origine.

L'immagine di un corpo spezzato che cerca l'unità ascoltando, guardando, pronunciando ad alta voce, diventa a più livelli il collante di tutto il tessuto compositivo della compagnia: non solo dentro le tematiche e i contenuti ideologici veicolati dagli spettacoli, ma fin dentro la scrittura drammaturgica, la pratica attoriale e registica.

Un buon riferimento è quello di Giorgia Bongiorno, che ha notato come il verso di Gualtieri sia caratterizzato da «una distorsione morfosintattica diffusa che sonda i risvolti della lingua, la tende o la frammenta, ne apre le funzioni principali, facendole perdere l'equilibrio e adattandola all'energia della pronuncia».<sup>20</sup> Si tratta di una sintassi spesso disarticolata, che manipola e inverte i nessi di concordanza e coniugazione, un fatto che poi agisce direttamente sia sulla pronuncia che sull'ascolto dei versi, provocando la sensazione di una forte stonatura.

Questo italiano inventato, fatto di strafalcioni, è particolarmente evidente nella figura del Macellaio in *Fango che diventa luce*, primo capitolo della già citata trilogia *Paesaggio con fratello rotto*.



*Paesaggio con fratello rotto* di Teatro Valdoca, © Rolando Paolo Guerzoni

Lo spettacolo, tra esortazioni, interrogazioni e preghiere, trattava dell'uomo e dell'inevitabilità del male, e insieme della sua altra faccia, la pietà, il divino luminoso nascosto al suo interno. Al centro del palco tre attrici indossavano enormi teste d'animale (d'orso, di giraffa e d'agnello), i corpi erano segnati da pitture bianche e rosse, e si muovevano dinoccolate con alti tacchi vicino a un altare, più simile a un grande banco da macelleria. Piangono, urlano, si dimenano, cadono a terra con duri tonfi mentre l'Oracolo, una figura con le palpebre chiuse e due occhi dipinti, lamenta «la spaccatura micidiale tra noi e l'anima del mondo».<sup>21</sup> Il Macellaio era il boia sulla scena, ma allo stesso tempo la vittima: professava la violenza e il dolore di una figura «separata dal vero e dal cielo».<sup>22</sup> Queste le parole affidategli:

MACELLAIO:

che  
vegnisse  
sbrancasse  
acciocasse  
vegnisse come lui pare, ci pare, vegnisse, scassasse,  
come ci piace e pare  
e io andare male, non dire non fare non ci tirare  
non salvo animale, ci inficco pugnale  
e scasso sconquasso, ci spegno cuore, ci tronco  
respiro, bestia te mangiare, io te sanguinare,  
bestiaccia animale sbrindello randello spacco



che ti vengnisse a salvare tuo bello Signore  
che si facci vedere, che mi vengnisse  
a cercare, da suo firmamento scalare qui giù,  
piombare su tavolaccio, fermare mio braccio  
fare suo lavoro di creatore,  
no mancare e mancare,  
no silenziare per lungo sì tempo,  
no buttare qua giù, arruffare e sparire.<sup>23</sup>

Si tratta di errori in vetrina, ferite scoperte, palesi deviazioni e storture di un linguaggio che non regge il peso del reale, incide la lingua fino al punto più interno, dritto verso il suo significato lo apre, ma rendendolo ben più ampio rispetto a quello concessogli dalla forma corretta. Affiancate dal gesto zoppo, dalle urla straziate, le parole certo dipingono l'orrore di una scena di martirio, ma basta guardarle in controluce perché si intraveda una supplica di pietà: il macellaio è il male, la stortura, ma è dall'interno di un'orrenda ferita che chiede redenzione.

L'uomo, ci dicono gli spettacoli Valdoca, è separato dal mondo che lo circonda e da cui proviene: la necessità di indicare quel punto di rottura, e insieme quella di pronunciare una preghiera di ricongiungimento, percorrerà come un filo tutta la produzione Valdoca. Può essere esemplificativo tra gli altri *Predica ai pesci* (2001), che metteva in scena un doppio monologo: da un lato la richiesta di chi cerca contatto, di chi si innamora del mondo, di chi dice agli alberi «Sono dei vostri. Ci separa soltanto un fiato infantile»; e dall'altro la risposta, con voce tonante e farfugliata, del mondo: «Tu non sei dei nostri».<sup>24</sup>

Se i versi di Mariangela Gualtieri per il Teatro Valdoca si eserciteranno a veicolare un vuoto, una ferita, dichiarandone l'appartenenza sia nei contenuti che nella forma, il sentimento del mancare non risparmia certo la recitazione. Torniamo di nuovo a *Ruvido Ummano*.

Anche per Cesare Ronconi lo spettacolo del 1986 fu uno smantellamento: «venivamo da spettacoli rarefatti e senza parole; *Ruvido umano* era il modo di buttare fuori le parole di quei lavori».<sup>25</sup> La regia riscopriva così, nella possibilità di un dialogo dei corpi con l'allora inesplorato territorio della voce, il suo ruolo di guida e, diremo più avanti, la sua aderenza alla 'logica della poesia'.

Il Teatro Valdoca scelse i versi per il forte bisogno di una scrittura oracolare, sragionata, decise di volerli piegati, deviati fin dentro la loro forma, e la stessa violazione fu quella che richiese a chi li portava in scena. Esercitare gli attori in vista dell'avvento della parola poetica significava in primo luogo fare i conti con la sua richiesta di un corpo nudo, spogliato del proprio io, un luogo di vibrazioni, sudore, muscoli in tensione, ma soprattutto un luogo che si facesse 'cassa di risonanza'. Fu di nuovo nei termini di una spaccatura che si risolse lo «scontro amoroso»<sup>26</sup> tra poesia e corpo nella pratica Valdoca, che sempre esibirà nei suoi spettacoli una voce non naturale, impedita, bloccata, manipolata fino allo stremo. Sulla scena di *Ruvido Ummano* Gabriella Rusticali pronunciava i versi di Allen Ginsberg con la gola rovesciata all'indietro, tesa fino al pericolo del soffocamento; Pierre Reanux, in piedi su una sedia, recitava le *Elegie Duinesi* con la bocca piena impastata di pane. Più tardi, tra i tanti, sarà quel già citato Oracolo di *Paesaggio con fratello rotto* a dire la sua supplica al genere umano con un elastico teso che gli attraversa la bocca.

Proprio come nelle pratiche ascetiche, lavorare con la voce significava lavorare per rimozione, toccare un punto di rottura attraverso l'esaurimento delle forze (fondamentali la corsa, l'urlo, lo sfiancamento fisico e mentale). Dellagiovanna ha parlato della pratica del regista sul

corpo degli attori come di un «*levare* michelangiotesco, opposto alla fabbricazione di immagini, piuttosto in attesa di una sola visione». <sup>27</sup> Sono spinti all'abbandono del pensiero, a seguire la strada dettata dalla materia corporale, dell'istinto, quella tipica dell'animale e del bambino, che ben conoscono, pur dentro l'inconsapevolezza degli 'stolti', l'unità concessa dall'origine, la stessa verso cui tende il poeta. Dice Ronconi:

L'attore non dice il testo, accoglie dentro di sé una voce molto più antica di lui. È come passasse dentro di lui un fulmine. L'attore fa da parafulmine per un testo pre-scritto, che di colpo viene e si sedimenta in lui [...]. L'attore, allora, diventa risuonatore perfetto: solo lui può parlare, può catturare quel fulmine, in quel momento, sulla scena. <sup>28</sup>

Riferirsi a chi è sul palco come a un «risuonatore perfetto» ci conferma, ancora, l'assonanza dell'assetto di questa compagnia con la natura auricolare e risonante del poeta: nelle sue scelte ideologiche, nei contenuti e nella pratica.

Nella dialettica corpo-voce lo sragionamento e l'abbandono richiesto non si limitano alle prove o al lavoro dell'attore su sé stesso, pur determinanti, ma si rivelano anche nell'evidenza delle scelte di regia. *Canto di ferro*, parte centrale di *Paesaggio con fratello rotto*, insisteva ancora sulla doppiezza del male, sfidandolo a colpi di vulnerabilità e leggerezza. Due figure sulla scena: la Ragazza-Uccello, con grandi ali dal piumaggio verde scuro, e la Geisha, tutta dipinta di bianco e con tacchi altissimi: se l'una al microfono diceva il verso, ecco che l'altra la seguiva con il solo moto delle labbra, quasi a riscrivere ciò che le veniva suggerito dalle parole della compagna: gesto, voce e scrittura si fondevano, miscelevano, e ripetevano nuovamente. L'uso del microfono ricorre in tutti gli spettacoli Valdoca, gli fa da contrappunto l'altra presenza distintiva: la voce nuda del coro che si alterna alle presenze singole. Ciò che è ancor più caratteristico però dei lavori della compagnia è questo doppiaggio praticato in scena, per cui una figura muove le labbra e un'altra, presente o assente, fa risuonare la sua voce dentro un microfono. È così in *Predica ai pesci*, in *Nei leoni e nei lupi* (1997), in *Chioma* (2000), in *Caino* (2011), si tratta di figure che attraverso queste modalità di recitazione veicolano di volta in volta significati stratificati e diversi, ma richiamano tutte quell'appartenenza alla dimensione oracolare della poesia. Era stato Milo De Angelis a sostenere quanto questo elemento richiamasse la disciplina della mantica: <sup>29</sup> l'attore è parlato da una voce che non gli appartiene, che gli è lontana, in definitiva egli non dice, è abitato da un dire più antico, che 'in lui è più vecchio di lui'.

Torniamo al già citato *A chi esita*:

Ma io? Io? Io? Io?  
Io sono  
due volte io.

Questo infelice corpo doppio  
la mia disgrazia  
è il mio ornamento. Ora.

[...]  
tutto lo vedo assai somigliante,  
somigliante a qualcosa  
che non mi spiego.

C'è qualcosa in me  
più vecchio di me. <sup>30</sup>



Ogni elemento collabora a rendere le figure in scena i testimoni di un divino scollamento: quel «corpo doppio» allora, che teneva insieme due attori dentro un unico vestito, che pareva smembrarsi e insieme tendere all'unità, a chiare lettere ci riconduce alla fine a quell'immagine del 'corpo senz'organi' che seguendo i suggerimenti di Jean Luc Nancy e di Artaud abbiamo voluto per il poeta. Tale è lo spirito comune a tutte le figure proposte dal Valdoca: ugualmente ferite, casse di risonanza per un antico dettato, martoriate fino alla deformazione da un sentire smarginato, eppure veggenti.

È chiaro che quello che pare impegnato nell'obiettivo del dire sia non di meno un esercizio all'essere: l'indagine vocale, oltre che comune training, allenamento all'extra-quotidiano, è uno strumento di scoperta personale, e oltre che espettorazione, fuoriuscita, è anche svelamento di un luogo interiore, di nuova cassa di risonanza, anima. Ancora però, in questa scoperta del sé che l'attore Valdoca tenta attraverso la voce, è la dimensione aurale che ci sembra giocare un ruolo fondamentale, il 'sentirsi' e insieme il 'sentirsi sentire'. In quanto contemporaneo all'evento sonoro, l'ascolto ha a che fare con la presenza: un corpo esiste anche nel momento in cui teniamo gli occhi chiusi, la voce, invece, esiste solo nel momento in cui la si ascolta. Lo spiega meglio Nancy quando dice che il sonoro, al contrario del visivo, «*arriva: comporta un attacco*».<sup>31</sup> Per questo, continua:



Giuramenti di Teatro Valdoca, © Ana Shametaj

Forse sotto questa luce va visto un neonato col suo primo grido, come se fosse egli stesso – il suo essere o la sua soggettività – l'espansione improvvisa di una camera d'eco, di una navata dove riecheggia, al contempo, ciò che lo strappa e ciò che lo chiama, mettendo in vibrazione una colonna d'aria, di carne, che suona alle proprie imboccature: corpo e anima di *qualcuno* nuovo, singolare. Uno che viene a sé, sentendosi rivolgere la parola proprio come *si* sente gridare (rispondere all'altro? chiamarlo?), o cantare, sempre ogni volta – in ogni parola, nel grido o nel canto – esclamandosi: come ha fatto venendo al mondo.<sup>32</sup>

Lavorando la voce allora l'attore nasce nuovamente, si scopre di nuovo nella sua unicità, o meglio si scopre esistere in una nuova dimensione, quella che lo rende unico e insieme molteplice, abitato da una pluralità di voci.

Associare la pratica di Valdoca a quella di una ri-nascita non è cosa nuova, seguendo un percorso diverso Valentina Valentini si è proposta di analizzare la loro produzione attraverso la prospettiva del paradigma rituale, pensando il processo performativo come «processo transizionale, come esperienza iniziatica».<sup>33</sup> Non è necessario aggiungere che, in ogni caso, riconoscere nella liminalità e nello svelamento l'assetto simbolico e spettacolare della compagnia la avvicina alla poesia, che abbiamo detto essere zona di passaggio tra il dentro e il fuori di sé, ma soprattutto tensione verso l'origine, recupero di un proprio io primario.

Pensiamo al fatto che l'abitante Valdoca è sempre segnato dalla cerimonia del trucco, «ultima soglia prima di andare in scena, la più intima, [che] cancella il carattere individuale e rende visibile il *daimon* di ognuno. È un rituale di morte e rinascita».<sup>34</sup>





*Giuramenti* di Teatro Valdoca, © Maurizio Bertoni

In *Giuramenti* (2017) gli attori prima vengono ricoperti d'argilla, a simbolo di un passaggio dal molteplice all'unitario per cui il singolo diviene cifra dell'umano, e solo successivamente Ronconi interviene, passando su mani, bocca e occhi gli stessi colori puri che accompagnano il Teatro Valdoca dal suo esordio: rosso, bianco, nero. La pratica del regista di marchiare l'attore come nei termini di un battesimo, sommata poi a quella cattura della voce come un primo vagito, non può che ricordarci quella della ri-nominazione che prima abbiamo voluto caratteristica della poesia: scoprire le cose come viste per la prima volta, e così nominarle.

Nell'antica raccolta indiana dei *Rgveda*, tradizione di grande ispirazione per la compagnia, l'atto del nominare è strettamente legato alla composizione poetica.

35 Più che l'imposizione del nome si tratta di una sua ri-scoperta: solo con un'attenta ricerca il poeta può rintracciare, dentro il suono e la forma del nome, la 'parola vera', nascosta, appartenente a un mondo e a un tempo precedente. Allo stesso modo si può parlare degli spettacoli Valdoca, nei quali il regista è colui che si mette in cerca di un Io che esiste primariamente dentro l'attore, di nuovo 'una voce in lui che è più vecchia di lui': nominarlo, o meglio, marcarlo, è la cerimonia che gli permette di dar forma a qualcosa di già suo.

Dire quindi che la poesia condiziona un insieme di metodi, accorgimenti, 'disposizioni del sentire' dell'intera tribù Valdoca significa riferirsi, tra le altre cose, a ciò che porta il regista stesso a parlare del suo magistero quotidiano come della «ricezione in cuffia di un segnale»,<sup>36</sup> e quindi a inserirsi in quel movimento circolare di ascolto e risonanza che determina lo spazio della poesia. Ronconi ha sempre parlato della sua pratica registica come di una fedele rinuncia alla progettualità, e dunque al racconto, alla razionalità, al procedere per legami di causa-effetto. Al contrario preferisce una composizione istintiva, data dallo stupore di una professata ignoranza, dall'accoglienza del vuoto di un non sapere. Così ne parla Gualtieri, a sigillo di una stretta identità tra il mandato del suo regista e quello del poeta:

Il vuoto verso cui gli attori vengono spinti, dentro di loro, è lo stesso vuoto perseguito dalla regia, in tutte le sue scelte. È lo stesso vuoto dentro cui il regista guida se stesso, passo dopo passo, accogliendo la possibilità di andare a perdersi, e anzi perseguendola, perché lo smarrimento colloca in un grande aperto e non si sa, non si sa proprio che cosa, in quello slargo, apparirà, che cosa verrà consegnato dentro quel palmo che è riuscito per intero a svuotarsi, a snudarsi. [...] la poesia nasce da quelle stesse leggi che presidono il fare del mio regista: da quel vuoto, da quella attenzione plenaria, da quell'essere stranieri dentro la propria lingua, da quella rinuncia al dominio degli eventi, da quella consegna alle forze, da quella attesa impavida.<sup>37</sup>

#### 4. Il Poeta Valdoca

La poesia è una forma di conoscenza legata allo svelamento. Non alla fondazione di un linguaggio, ma allo svelamento di un mondo precedente. La poesia rivela qualcosa che già c'era prima di noi.<sup>38</sup>



Oltre a trovare una felice assonanza con il verso ormai più volte incontrato «c'è qualcosa in me/ più vecchio di me», la riflessione qui riportata di Milo De Angelis riguardo lo svelamento ci ricorda quanto la poesia sia sensibilmente vicina al teatro. Per entrambe le arti il silenzio e l'attesa precedono l'irrompere improvviso di un suono o di un'immagine in un preciso e tagliente momento che schiude la visione. Poesia e teatro condividono in questo senso lo stesso tempo, il *kairos*, il punto esatto in cui il segmento del tempo umano attraversa il tempo circolare della divinità: è l'istante, l'unico frangente in cui si rivela possibile che «una sola immagine possa contenere un tale vigore, una tale attesa, un tale spaesamento da irradiarsi fuori di sé e diventare un mondo».<sup>39</sup>

La consapevolezza di Gualtieri e Ronconi è sempre stata che il teatro, come la poesia, è lo spazio che lega il singolare con l'universale, e in questo senso ha il compito di raccontare ciò che esiste nel mezzo di queste due entità; per questo motivo gli spettacoli aderiscono ai propri intenti ogni volta come se fossero gli unici per un teatro possibile, o, dice di loro Ferdinando Taviani, per un teatro «necessario».<sup>40</sup> La comune difficoltà, del poeta come del teatro, è sempre la consegna di questo svelamento, così ne parla Mariangela Gualtieri in merito alla pratica che dalla parola scritta porta a quella detta:

Dalla pratica dell'attenzione alla apparente fissità dello spettacolo compiuto, c'è uno strappo che toglie il sonno, un dispiacere e disagio che trovano pace solo nella consegna all'attore, il quale riabitando per maestria lo stato da cui sono venute le azioni che compie e le parole che pronuncia, dà riposo al torrente in piena da cui tutto è nato, e lo consolida nella geometria energica di una fonte a cui attingere per togliersi la sete. E ancora, di fronte allo spettatore, che rimpioinando in quella stessa attenzione ricrea da capo tutto, secondo il motto del poeta: "chi legge le mie parole le sta inventando".<sup>41</sup>

Il nodo della questione allora, quello che probabilmente concede al Teatro Valdoca una posizione diversa rispetto ai teatri di poesia, è proprio quel suo piantare le radici all'interno di una mancanza, dentro la consapevolezza di un limite. Preparato in ogni sua componente nella stessa fucina della poesia, non ha certo l'ardire di consegnare un prodotto finito, «arriva sul ciglio di un baratro, si affaccia ad una ringhiera molto sbalzata e tu come spettatore senti quello che c'è sotto».<sup>42</sup> Per Valdoca superare questo limite significa più semplicemente abitarlo, come la poesia di Gualtieri abita la mancanza e la rottura, ma nello stesso tempo concepirlo come il segno di una provenienza più antica. Il motto «chi legge le mie parole le sta inventando» è, sotto un'altra forma, lo stesso verso per cui «c'è qualcosa in me più vecchio di me», e lo stesso per cui «io sono due volte io».

Alla luce di queste considerazioni, pur non ritenendole inadeguate, le espressioni 'teatro di poesia' e 'poesia scenica' non ci sembrano del tutto sufficienti ad abbracciare ogni intento della compagnia a cui ci siamo riferiti. Il caso Valdoca, nella sua singolarità, potrebbe concedere l'opportunità di ripensare queste definizioni a partire da nuovi interrogativi. Qui ci limitiamo ad aggiungere a margine una considerazione, più simile a una riflessione che a un cavillo strettamente terminologico. Se risulta oramai abusata l'idea che avvicina una compagnia teatrale a un corpo umano, nel suo essere unico ma allo stesso tempo composto di numerose e fondamentali più piccole parti, crediamo sia possibile concederle nuova vitalità se applicata al caso Valdoca. Tenendo in considerazione gli elementi trattati, e disposti ad accoglierne di nuovi, ci sembra giusto dire che il regista di questo teatro, la sua drammaturga, gli attori, i danzatori, gli acrobati, la sua serie di spettacoli, i suoi laboratori, tutti collaborano insieme alla creazione di un grande corpo,



ma si tratta di un corpo che professa non solo doppiezza, ma una frattura di fondo. È un 'corpo senz'organi': rotto, spezzato, scavato al suo interno, ma l'unico che può farsi eco di un sentire più alto. Non è sufficiente dire che 'utilizza' la poesia, o che ne propone l'effetto: esso è, in fin dei conti, un poeta.

<sup>1</sup> TEATRO VALDOCA, *Paesaggio con fratello rotto*, Roma, Luca Sossella editore, 2007, p. 79.

<sup>2</sup> Per un approfondimento sul Teatro Valdoca rimando a tutti gli studi e alle interviste che citerò di seguito, imprescindibili tra i molti sono la monografia a cura di E. DALLAGIOVANNA, *Teatro Valdoca*, Catanzaro, Rubbettino, 2003 e gli scritti nel già citato *Paesaggio con Fratello rotto*. Altri fondamentali ma non citati sono: V. VALENTINI (a cura di), *Nessuno ma tornano*, Rende (CS), Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, 1995; V. VALENTINI, 'Punctum e studium', in ID., *Sue Dimore*, Roma, Catalogo Palazzo delle Esposizioni, 1996; M. VALENTINO, 'L'affresco lirico di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi', *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, VII, n. 14, novembre 2017. Per lo specifico di Mariangela Gualtieri tra gli altri segnalo con particolare attenzione: G. BONGIORNO, 'Una luce «senza ristoro d'ombra». La poesia di Mariangela Gualtieri', *Italies, Littérature - Civilisation - Société, Poeti d'oggi/Poètes italiens d'aujourd'hui*, n. 13, 2009, p. 445; M. GUALTIERI, 'Caro ba', qui il sudario non ce l'hanno cavato', in F. LOI, D. RONDONI (a cura di), *Il Pensiero dominante - Poesia Italiana 1970-2000*, Milano, Garzanti, 2001; M. GUALTIERI, 'Una parola sul modello del silenzio', *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, X, n. 2, dicembre 2003; M. GUALTIERI, 'Quando il labbro mi sanguinava di linguaggio', *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, n. 9, ottobre 2007; M. GUALTIERI, 'Lettera su ciò che non scriverò', *Culture Teatrali*, n. 20, 2010.

<sup>3</sup> E. DALLAGIOVANNA (a cura di), *Teatro Valdoca*, p. 123.

<sup>4</sup> M. DE MARINIS, 'Intorno al Teatro della Valdoca: parole, regia, destini', *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, X, n. 2, Dicembre 2003, p. 5.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> M. GUALTIERI, 'Quel baratro tra scritto e orale', in V. VALENTINI (a cura di), *Drammaturgie Sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 147.

<sup>7</sup> Per un affondo sull'ascolto nello specifico dell'ambito teatrale rimandiamo a D. LEGGE, 'Forme del silenzio, tracce del suono. Appunti per un ascolto teatrale', *Arabeschi*, n. 14, luglio-dicembre 2019, <<http://www.arabeschi.it/forme-del-silenzio-tracce-suono-appunti-per-un-ascolto-teatrale/>> [accessed 28 marzo 2021].

<sup>8</sup> J. L. NANCY, *All'Ascolto* [2002], trad. it. di E. Lisciani Petrini, Milano, Raffaello Cortina editore, 2004.

<sup>9</sup> M. DE ANGELIS, 'Andare a capo. (Autobiografia)', in ID., *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 16-17.

<sup>10</sup> Cfr. G. REALE (a cura di), Platone, *Ione*, Milano, Bompiani, 2001.

<sup>11</sup> J.L. NANCY, *All'Ascolto*, p. 49.

<sup>12</sup> L'espressione 'corpo senza organi' è presente per la prima volta in una performance radiofonica di Antonin Artaud, *Per farla finita con il giudizio di Dio*, nel 1947. È poi di uso ricorrente nel pensiero filosofico di Gilles Deleuze e Félix Guattari. Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* [1972], trad.it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 2002; G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], trad. it. di G. Passerone, Salerno, Orthotes, 2017.

<sup>13</sup> E. LISCIANI PETRINI, *Noi: diapason-soggetti*, introduzione a J.L. NANCY, *All'Ascolto*, p. XXV.

<sup>14</sup> R.M. RILKE, 'Nona Elegia', in ID., *Poesie*, Novara, Edipem, 1973.

<sup>15</sup> Prima nazionale: Modena, Teatro San Gimignano, dicembre 1986.

<sup>16</sup> M. GUALTIERI, 'Un rito di guarigione', in E. DALLAGIOVANNA (a cura di), *Teatro Valdoca*, p. 98.

<sup>17</sup> R.M. RILKE, 'Ottava Elegia', in ID., *Poesie*, Novara, Edipem, 1973.

<sup>18</sup> Cfr. B. BARBARA, 'Le parole sono frecce, intervista a Mariangela Gualtieri', in V. VALENTINI (a cura di), *Vedute*, Palermo, Sellerio, 1992.

<sup>19</sup> È Valentina Valentini a parlare dell'edificazione di un *oikos* a proposito degli spettacoli Valdoca, cfr. V. VALENTINI, 'Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca', *Arabeschi*, n. 11, gennaio-giugno 2018, <<http://www.arabeschi.it/gli-spettacoli-rito-di-teatro-valdoca/>> [accessed 28 marzo 2021].



- <sup>20</sup>G. BONGIORNO, 'Una luce «senza ristoro d'ombra». La poesia di Mariangela Gualtieri', p. 445.
- <sup>21</sup>TEATRO VALDOCA, *Paesaggio con fratello rotto*, p. 23.
- <sup>22</sup>Ivi, p. 35.
- <sup>23</sup>Ivi, p. 23.
- <sup>24</sup>M. GUALTIERI, *Fuoco centrale*, Torino, Einaudi, p. 109.
- <sup>25</sup>C. RONCONI in E. DALLAGIOVANNA, 'Un perfetto salto mortale, Conversazione con Cesare Ronconi', in ID., *Teatro Valdoca*, p. 55.
- <sup>26</sup>E. DALLAGIOVANNA, 'Figure di grazia', in ID., *Teatro Valdoca*, p. 123.
- <sup>27</sup>Ivi, p. 114.
- <sup>28</sup>C. RONCONI in E. DALLAGIOVANNA, 'Un perfetto salto mortale, Conversazione con Cesare Ronconi', p. 54.
- <sup>29</sup>Ivi, p. 27.
- <sup>30</sup>TEATRO VALDOCA, *Paesaggio con fratello rotto*, pp. 79-81.
- <sup>31</sup>J.L. NANCY, *All'Ascolto*, p. 24.
- <sup>32</sup>Ivi, pp. 28-29.
- <sup>33</sup>V. VALENTINI, 'Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca'.
- <sup>34</sup>M. GUALTIERI in TEATRO VALDOCA, *Album dei Giuramenti*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 45.
- <sup>35</sup>Cfr. N. DI VITA, 'Appunti per una preistoria del bilinguismo', in *Giardino di studi filosofici*, Macerata, Quodlibet, <<https://www.quodlibet.it/toc/541>> [accessed 28 marzo 2021]; S. D'INTINO, 'La parole révélée et l'expérience poétique. Mythe et théorie de la parole dans les hymnes du R̥gveda', *EPHE, Section des sciences religieuses. Annuaire*, t. 112, Paris, 2003-2004.
- <sup>36</sup>Cfr. C. RONCONI in E. DALLAGIOVANNA, 'Un perfetto salto mortale, Conversazione con Cesare Ronconi', p. 23.
- <sup>37</sup>M. GUALTIERI, 'Grande aperto', in TEATRO VALDOCA, *Paesaggio con fratello rotto*, pp. 92-94.
- <sup>38</sup>M. DE ANGELIS, 'Che cos'è la poesia?', in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2017, p. 407.
- <sup>39</sup>Ivi, p. 415.
- <sup>40</sup>F. TAVIANI in TEATRO VALDOCA, *Paesaggio con fratello rotto*, p. 135.
- <sup>41</sup>M. GUALTIERI, *Nei leoni e nei lupi*, Porretta Terme (BO), I Quaderni del Battello Ebbro, 1997, pp. 5-6.
- <sup>42</sup>C. RONCONI in E. DALLAGIOVANNA, 'Un perfetto salto mortale, Conversazione con Cesare Ronconi', p. 56.



MASSIMO MAIORINO

*Collezionisti di sguardi.  
Osservazioni su Berger, Bonnefoy e Debray*

John Berger (1926-2017), Yves Bonnefoy (1923-2016) and Regis Debray (1940) belong to a constellation of authors – writers, poets, philosophers – who have analyzed art and its double (the images) with undisciplined expertise, drawing the anatomy of the eye and its insatiable projection on the world, the gaze. The analysis of some of their fundamental writings, which move along the edges of art history and art criticism, reveals an extraordinary theoretical and poetic path that offers an exemplary model of visual culture, using words and images. Berger, Bonnefoy and Debray – assumed as paradigms of our reflection – have shown a common attention to visual space since the Seventies of the Twentieth Century by examining with continuity and depth of analysis the relationship between writings and painting, images and art. Following Berger's visual narratives, Bonnefoy's poetic observations, together with Debray's heretical reflection, this essay aims to analyze the questions and ideas, hypotheses and suggestions that emerged in their writings which, while 'giving up' to build 'closed' methodological systems, they offer an unavoidable and articulated narration of seeing, a particular history of the gaze between art history and everyday life.

e tutto sarebbe visibilmente legato se con un solo sguardo si scoprisse nella sua totalità la traccia lasciata dal filo di Arianna capace di condurre il pensiero nel proprio labirinto  
Georges Bataille, *L'anus solaire*, 1931

### 1. Posizioni

Una linea sottile e sinuosa attraversa il Novecento, supera geografie e accademie, scorre lungo i bordi della storia dell'arte senza mai penetrarvi, e disegna un itinerario leggero che stringe parole e immagini seguendo la forza degli occhi e le angolazioni dello sguardo, la coscienza visiva e l'inconscio ottico. Una linea che si propaga nell'eco della voce di poeti e di trafficanti clandestini della parola che muovono un'affascinante indagine sul potere misterioso delle immagini socchiudendo gli occhi o guardando in piena luce, ma sempre da una postazione defilata, fuori centro, che legge i messaggi visivi come una nutriente esperienza tra il visibile e l'invisibile. Di questa costellazione che sfilava sotto il segno della poesia e della critica, della parola e del silenzio, sono figure esemplari John Berger, Yves Bonnefoy e Regis Debray, che in luoghi e tempi diversi sono entrati e usciti dallo spazio dell'arte attraverso la *sliding door* delle immagini e hanno scelto l'accecante prospettiva del 'guardare sul guardare' come «pericoloso supplemento», ha osservato W.J.T. Mitchell delineando la zona grigia dei *visual studies*, «alla storia dell'arte ed all'estetica».<sup>1</sup> Poeti e scrittori, ma innanzitutto acuti lettori delle pieghe e delle curvature della visione, non riconducibili ad una categoria e ad uno statuto disciplinare – sebbene l'area della cultura visuale, spesso in-consapevolmente attraversata *ante litteram*, ne accolga le oscillazioni epistemologiche e le traiettorie concettuali – Berger, Bonnefoy e Debray hanno con indisciplinata perizia frequentato l'arte e il suo doppio (le immagini), disegnando una luminosa anatomia dell'occhio e della sua vorace proiezione sul mondo, lo sguardo. Di questa figurazione che coinvolge occhio e sguardo, termini di un'impossibile endiade





all'origine di una feconda schisi – «L'occhio e lo sguardo, questa è per noi la schisi in cui si manifesta la pulsione a livello del campo scopico»<sup>2</sup> ha ricordato Lacan, annotando che l'occhio è l'oggetto del desiderio e non della visione –, Berger, Bonnefoy e Debray ne hanno fatto un motivo ricorrente che scandisce la loro parabola intellettuale e segna, seppur con intermittenze e discontinuità, alcuni passaggi cruciali della loro riflessione. Un'interpretazione effetto di una particolare posizione che accomuna questi tre autori, che è quella del poeta il cui sguardo è costantemente impegnato a calibrare il rapporto tra regime di visibilità e regime di enunciazione, come più chiaramente mostrano Berger e Bonnefoy, ma è anche quella del *philosophe critique* che cerca di 'mettere in forma', di ordinare i gradi del visibile e offrirne una lettura analitica, come avviene nel discorso sullo sguardo imbastito da Debray.

Così le polisemantiche narrazioni visive di Berger, le iridescenti osservazioni poetiche di Bonnefoy, insieme con la riflessione eretica del 'guerrigliero-filosofo' Debray, costituiscono un'affascinante costellazione teorica per analizzare le trame dello sguardo, per tratteggiare attraverso frammenti e dettagli – davanti ai quali, come incomparabilmente ha sostenuto Daniel Arasse,<sup>3</sup> lo sguardo soccombe – un'articolata e plurale cartografia del vedere fra la storia dell'arte e la quotidianità. Berger, Bonnefoy e Debray – ed è uno degli aspetti più caratterizzante della loro riflessione – sono portatori di una preziosa 'parzialità', di uno sguardo *autre* che manifesta in maniera sottile l'insofferenza per le costrizioni e i limiti imposti da «le corset de la cronologie»,<sup>4</sup> come di recente ha ricordato Thierry Dufrêne. Nelle loro scritture prende forma una proposta che è con e contro la storia dell'arte, di cui trasgredisce le norme e *abbatte gli steccati* – così titola l'introduzione di Tom Overton<sup>5</sup> all'edizione italiana di *Paesaggi* di Berger –, tradendone la linearità e la teleologia: «Mai più una singola storia sarà raccontata come se fosse l'unica»,<sup>6</sup> annoterà, in anticipo sulla vulgata post-moderna, lo scrittore inglese nel romanzo *G.* (1972). Al suo posto una non-storia «piena di rumore e di furore» che interroga le onde dello sguardo (collettivo), ne rintraccia le metamorfosi e i suoi punti di rottura, come chiarirà in un'ideale staffetta Debray, esattamente due decenni dopo: «La storia dell'arte deve qui farsi da parte dinanzi alla storia di ciò che l'ha resa possibile: lo sguardo che noi posiamo sulle cose che rappresentano altre cose».<sup>7</sup> A farsi avanti nella riflessione di questo *terzetto* d'autori è una diversa temporalità portatrice anche di una rinnovata spazialità che trova nel museo una suggestiva metafora, con le 'prospettive' offerte dall'incrocio dei corridoi e dal succedersi delle stanze che diventano altrettante occasioni per «dislocare a vari livelli la [propria] soggettività».<sup>8</sup> Così il dispositivo museale, la collezione come scrittura 'aperta' – luogo ideale di proliferazione e germinazione delle immagini – diviene, nei discorsi di Berger, Bonnefoy e Debray, il laboratorio di verifica dove sondare la profondità ed i meccanismi dello sguardo. E, infatti, proprio da queste 'campagne' d'osservazione dentro e fuori il museo, tra l'opera e la vita, traggono origine le cangianti 'collezioni di sguardi' che scandiscono le loro ricerche, sfavillanti 'gallerie' che isolando ed unendo singoli frammenti creano uno spazio fluido e combinatorio di *cut-up* visivi.

*Le regard*, o come titola l'edizione francese dello splendido volume di Berger *Au regard du regard* (1995), è questo il punto d'incrocio, l'ossessivo tema collezionato dall'autore inglese che mette a punto la sua personalissima esperienza di 'visioni' perennemente in bilico tra arte e vita. Attraverso la frequentazione ininterrotta, per oltre mezzo secolo dell'arte e delle immagini, degli artisti e delle loro esistenze, la sua riflessione assume la 'leggerezza' del racconto vincolato soltanto alla franchezza dello sguardo: «quelli di Berger sono racconti che hanno l'irriverenza del gesto poetico e la crudeltà della testi-



monianza, sono i documenti mai ingenui di un'interrogazione che *riguarda*, innanzitutto l'autore dell'opera e, insieme, l'autore dello scritto che la *riguarda*.<sup>9</sup> Un itinerario quello dello *storyteller* inglese – questo l'appellativo che preferisce – che sin dal *A Painter of Our Time* (tradotto in italiano da Luciano Bianciardi nel 1961 come *Ritratto di un pittore*) coglie nel territorio magico della pittura la riserva dove allenare lo sguardo, una capacità peraltro rafforzata dalla sua stessa pratica del medium pittorico e quindi da una spiccata confidenza con le manie e gli spettri che punteggiano l'universo delle arti visive.

A farsi largo gradualmente, nel nostro orizzonte di analisi, è l'ossessione data dall'impossibilità di vedere totalmente il nostro vedere, che è portatrice di un'insolvibile e intrinseca dualità che la rende al contempo origine e fine della percezione, soggetto e oggetto della conoscenza. Con un movimento minimo lo sguardo riesce a cogliere immagini e forme, profili e volti, ma con un'unica esclusione rappresentata proprio del possessore di questo sguardo, «poiché ognuno rispetto a se stesso, in quello spazio di trionfante trasparenza, occupa un punto oscuro, un luogo opaco; permane in una condizione d'invisibilità, sconosciuto a se medesimo». <sup>10</sup> Quest'aura che fascia i confini del viso, la sola percezione che noi siamo in grado d'avvertire del nostro sguardo, è per Bonnefoy l'emblema di un delicato gioco di sdoppiamento tra lo 'sguardo' che è anche 'riguardo', ovvero attenzione e rispetto, cura e premura, di ciò che viene guardato – «ce que je regarde / ce qui me regarde, ciò che guardo e ciò che mi riguarda, mi tocca, mi modifica e mi determina»<sup>11</sup> –, e dunque è una forza che istituisce e proietta, 'posiziona' e relaziona, l'individuo nello spazio; per il poeta francese lo sguardo istituisce l'essere, gli occhi moltiplicano e diversificano le apparenze. Ma soprattutto nella nozione di 'riguardo' si cela ancora un altro significato, un movimento inesauribile di colloquio tra sé e l'altro da sé, tra la propria alterità, sé stessi, e qualcun'altro a cui ci si rivolge, pur senza sapere chi è; un movimento di specchiamento espresso dall'essere ri-guardati, di fatto come ha ricordato ancora Lacan:

Quello che si tratta di circoscrivere è [...] la preesistenza di uno sguardo - io non vedo che da un punto ma, nella mia esistenza, sono guardato da ogni parte. [...] Questo sguardo che io incontro [...] è, non già uno sguardo visto, ma uno sguardo da me immaginato nel campo dell'Altro.<sup>12</sup>

Temi e questioni che per Bonnefoy seguono i rivoli di una parola luminosa che cresce nel movimento dello sguardo, il bisogno di scrivere del poeta francese si riflette in una profonda adesione ad un'antica civiltà delle immagini lungamente sognata, visitata e immaginata, tale da fargli osservare:

Che altro fu quella notte di un'estate lontana in cui, scendendo dal treno, posando il piede per la prima volta sul suolo italiano, vidi innalzarsi dietro alcune case verso il cielo, velato da vaghi bagliori, il campanile di Santa Maria Novella? [...] Immagini che lasciano intravedere l'in-sé di ciò che è, ma come una notte, e senza giorno immaginabile di là.<sup>13</sup>

Una domanda che scava bene in profondità fino a risalire a *L'entroterra* – questo il titolo italiano di un saggio scritto da Bonnefoy nel 2003, dove le parole sono quasi dipinte –, al luogo sorgivo delle immagini, a quella frangia dell'immaginario dove lo

spazio della scrittura, nell'*Arrière-pays*, è raddoppiato da uno spazio mitico che, in un modo non esattamente collocabile, ha i suoi confini più lontani nelle sabbie dell'Asia



centrale o dei cortili o dei terreni incolti nei sobborghi che l'Estremo Occidente abbandona ai vetri infranti, ai rottami arrugginiti nell'erba.<sup>14</sup>

Dal canto suo Debray attraversa le morfologie del visibile e ricerca la genesi delle nostre credenze visive avventurandosi nel tentativo 'impossibile' e pericoloso di ri-costruire una storia dello sguardo in Occidente.<sup>15</sup> Un compito teorico rischioso, annota lo stesso Debray, altrettanto arduo e 'improbabile', ma orientato sul rovescio e l'inversione di quello compiuto da Georges Bataille che in *Histoire de l'œil* segue le avventure dell'occhio-oggetto «di immagine in immagine» e attraverso le sue reincarnazioni «contrappone l'immaginazione romanzesca [che] è *probabile* [...] all'immaginazione poetica che è invece *improbabile*».<sup>16</sup> Probabile e improbabile, immagine e immaginazione, visibile e invisibile, diventano i nodi di un discorso che non scioglie mai i suoi fili e si perde nel luogo stesso là dove trova origine, nel labirinto inespugnabile dell'occhio e dello sguardo.

Per il filosofo francese si tratta di ricercare nelle immagini – tra esse alcune chiamate 'opere d'arte' – il senso generato dallo sguardo con la convinzione che se

le immagini fanno agire e reagire, [...] se le nostre immagini ci hanno in pugno, se esse per natura sono in potenza altro che una semplice percezione, la loro forza – aura, prestigio o irraggiamento – cambia con il tempo. Noi vorremmo interrogare questo potere, rintracciare le sue metamorfosi ed i suoi punti di rottura.<sup>17</sup>

Interrogando questo «potere», Berger, Bonnefoy, Debray – assunti come paradigmi della nostra riflessione –, aprono vie e suggeriscono itinerari che confluiscono, percorrendo strade differenti, nel risvolto dello sguardo. Sfilano davanti ai nostri occhi 'collezioni' e ipotesi, di cui proveremo a mettere a fuoco alcuni nodi critici, scandite da dolci digressioni e voraci disseminazioni che rinunciano a costruire sistemi chiusi che, come ricordava Baudelaire, «costringono ad una continua abiura»<sup>18</sup> e si contentano di cercare ospitalità nel doppio fondo delle immagini.

## 2. «Il vedere viene prima delle parole»

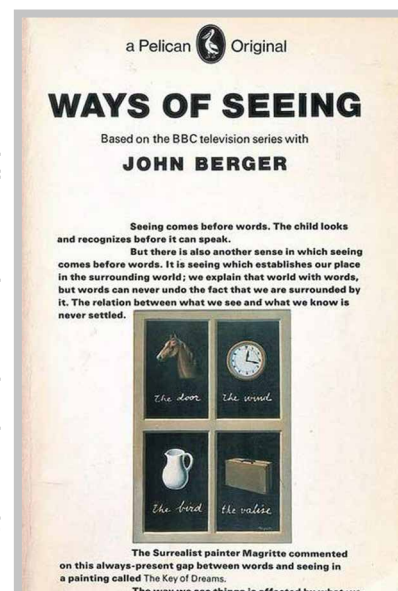
*Io dall'alto aguzzo lo sguardo*  
Walt Whitman, *Song of Myself*, 1855

Ha ricordato recentemente Overton che, in occasione delle celebrazioni per il quarantesimo anniversario della pubblicazione di *Questioni di sguardi* (1972), a Londra fu realizzato il progetto *Ridisegnare le mappe*, che provava a seguire la variegata eredità generata dal volume di Berger; tuttavia ogni tentativo di cartografare il pensiero e l'opera dello scrittore inglese s'imbatte nella «coerente mutevolezza della sua visione del mondo e [...] si finisce per sentirsi allegramente impotenti, stupiti dall'imprendibilità o dell'irriducibilità del suo discorso».<sup>19</sup>

Una 'visione' e un 'discorso' che trova nel saggio visivo-televisivo del 1972 – prim'ancora che un volume fu una serie televisiva realizzata per la BBC – un decisivo punto d'irraggiamento sin dall'*incipit*:

Il vedere viene prima delle parole. [...] È il vedere che determina il nostro posto all'interno del mondo che ci circonda; quel mondo può

La copertina della prima edizione inglese di *Ways of Seeing* di John Berger, Penguin Books, 1972



essere spiegato a parole, ma le parole non possono annullare il fatto che ne siamo circondati. Il rapporto tra ciò che vediamo e ciò che sappiamo non è mai definito una volta per tutte.<sup>20</sup>



Fotogramma della serie televisiva *Ways of Seeing* trasmessa dalla BBC nel 1972

Su questo ineludibile scarto tra parole e visione si consuma l'intera parabola di Berger che si nutre del perpetuo slittamento di significato determinato dall'esercizio dello sguardo perché la «nostra visione è costantemente attiva e costantemente mobile. E, costantemente, costringe le cose a girarle attorno, costituendo ciò che ci circonda nella nostra individualità».<sup>21</sup> Di quest'atto di scelta – guardiamo solo ciò che sappiamo –, le immagini sono la prova flagrante perché 'rappresentano' una selezione, un 'ritaglio', come evidenzia l'immagine iniziale della serie televisiva *Ways of Seeing* con Berger che si avvicina ad una riproduzione del dipinto di Botticelli *Venere e Marte* con un coltello, osserva per un istante il quadro e subito dopo inizia a *ritagliare* un brano dell'immagine incorniciata. Dunque le immagini incorporano un modo di vedere, d'altronde lo stesso Berger annota nell'omonimo saggio che se le immagini in origine furono prodotte per evocare ciò che era assente, più tardi divennero specchio dello sguardo ancor più che emblema del soggetto raffigurato. Così il volume *Questioni di sguardi*, costituito da sette riflessioni che alternano parole e immagini, è una bussola di navigazione che attraverso l'accostamento di dipinti, pubblicità, fotografie, restituisce i processi di soggettivazione e le funzioni sociali, le ossessioni e le convenzioni, dello sguardo. Tecniche (la pittura ad olio) e generi (il nudo), opere originali e riproduzioni, che diventano esse stesse punto di riferimento per altre immagini, sono nel discorso bergeriano anzitutto categorie della visibilità, tessere di un montaggio verbo-visivo che funziona da attivatore del suo universo poetico. Una strategia che trova riscontro esemplare in un attualissimo passaggio, dove lo scrittore inglese annota:

Qualche volta, in camera da letto o in soggiorno, adulti e bambini hanno dei pannelli su cui affiggono pezzi di carta diversi: lettere istantanee, riproduzioni di dipinti, ritagli di giornale, disegni originali, cartoline. In ciascun pannello tutte le immagini appartengono allo stesso linguaggio e, entro tale *cornice*, tutte più o meno si equivalgono, poiché sono state scelte in modo altamente personale per accompagnare l'esperienza di chi abita la stanza. Sarebbe logico che questi pannelli sostituissero i musei.<sup>22</sup>



Pannelli di warburghiana memoria scossi dal vento situazionista, piccoli universi privati in 'camere tutte per sé', ma anche affascinanti collezioni di sguardi, in quale altro modo chiamare questi musei domestici? In questo spazio 'domestico' che ribalta e incornicia, la pittura – pur nell'in-differenza dello sguardo – ha un ruolo particolare perché, scrive Berger in un testo dal titolo felicissimo *Presentarsi all'appuntamento. Narrare per immagini* (2010),

L'immagine dipinta consegna al qui e ora quel che rappresenta. Va a prendere il mondo e lo porta a casa. [...] Turner esce dalla burrasca con un dipinto. Valica le Alpi e riporta un'immagine della terrificante grandiosità della natura. Ecco cosa intendevo, dicendo che la pittura va a prendere il mondo e lo porta a casa.<sup>23</sup>

La pittura e le immagini, la stanza e il museo, ma su tutto lo sguardo che si appropria, risemantizza e costruisce, 'portando a casa' lunghe sequenze o micro-dettagli di significato, da ciò nasce anche la tensione cinematografica che attraversa la ricerca bergeriana e le felici collaborazioni con registi come Mike Dibbe, Tim Neat, Alain Tanner.<sup>24</sup>

Coniugando Marx e Benjamin, Antal e Baxandall, operando dunque una sintesi tra le istanze marxiste legate alla fruizione e alla riproduzione dell'opera e le questioni poste da una storia sociale dell'arte impegnata nella perlustrazione delle traiettorie economiche e incardinata sull'identificazione di un *period eye*,<sup>25</sup> lo scrittore inglese reinterpreta con sentita militanza lo statuto delle immagini e con esse dell'arte di cui rifiuta la narrazione canonica e accademica di certa critica, come annota sin dal 1959 in un famoso testo *Il critico ideale ed il critico combattente* suggerendo un 'differente livello' di lettura:

Dopo aver reagito a un'opera d'arte [...] quel che portiamo via con noi – al livello più profondo – è il ricordo del modo di osservare il mondo dell'artista. La rappresentazione di un evento riconoscibile ci dà la possibilità di collegare il modo di guardare dell'artista al nostro. Le forme che egli usa sono i mezzi con cui esprime il suo modo di vedere. [...] Tuttavia per quale ragione il modo di osservare il mondo di un artista dovrebbe avere per noi un qualche significato? Come mai ci dà piacere? A mio avviso perché aumenta la consapevolezza delle nostre stesse potenzialità. Un modo di guardare il mondo implica tuttavia una certa relazione con il mondo, e ogni relazione implica un'azione.<sup>26</sup>

Un esercizio che per Berger riguarda un arco visivo sterminato come mostra la vertiginosa lista confluita nel volume *Ritratti* (2015) che parte dai 'pittori' della grotta di Chauvet e arriva all'artista siriana Randa Mdah, passando per l'attivazione di affascinanti cortocircuiti verbo-visivi in forma di dialogo ed epistole, saggio e poesia, che mettono a reagire «Kavafis con Caravaggio "pittore dei bassifondi", Brecht con Bruegel, Dostoevskij con Holbein, Yeats con Picasso, Hikmet con Muñoz».<sup>27</sup> Contro ogni steccato lo sguardo è calamitato da un orizzonte mobile che contempla le matematiche visive di Piero della Francesca, le cui figure guardano «il mondo come attraverso due fessure»,<sup>28</sup> e le «sottigliezze pellicolari»<sup>29</sup> di Mark Rothko, la visione che «avanza di luce in luce come la figura che cammina sulle pietre di un guado»<sup>30</sup> di Matthias Grünewald e le figure di Alberto Giacometti, incessante motore della sua riflessione. Scriverà, attivando un seducente doppio gioco che parte non a caso da uno straordinario ritratto in movimento 'catturato' da Cartier-Bresson nove mesi prima della morte dell'artista svizzero,



Se la guardate, la figura vi guarda a sua volta. Capita anche con il ritratto più banale. Ciò che adesso è diverso è il modo in cui diventate coscienti del percorso del vostro sguardo e del suo: lo stretto corridoio del guardare tra voi – non diverso, forse, dal percorso di una preghiera, se mai una cosa simile può essere visualizzata. Fuori dal corridoio nulla conta. Esiste un solo modo per raggiungerla: stare immobili e guardare fisso.<sup>31</sup>

Guardare e restare immobili, scrive Berger, perché tutto «sgorga dagli occhi», come la *Veduta di Delft* di Johannes Vermeer che condusse Proust-Bergotte fino alla morte, pur di poter riguardare quel «piccolo lembo di muro giallo».<sup>32</sup>

### 3. Lo sguardo e gli occhi

*Io? Inseguo un'immagine, nient'altro*

Gérard De Nerval, *Les Filles du feu*, 1854

Da un'osservazione di Marcel Proust, posta ad esergo del saggio che apre *Osservazioni sullo sguardo* (2002) – «l'unico vero viaggio [...] sarebbe [...] avere altri occhi»<sup>33</sup> scrive l'autore della *Recherche* –, prende avvio anche la riflessione di Bonnefoy, un lungo viaggio orientato dalla stella delle immagini, dalla frequenza e dall'intensità della luce da esse emanata: «Pittore, / La stella dei tuoi quadri è quella che s'aggiunge / All'infinito che popola invano i mondi. / Guida le cose al loro vero luogo, / Avvolge la loro schiena di luce»,<sup>34</sup> sono i versi di *Dedham, vista da Langham* pubblicati nella raccolta *Quel che fu senza luce* (1987).

Dal dolce abbandono alle immagini, motivo germinante dell'intero percorso del poeta francese, prende forma il bisogno di scrivere che genera segni e parole nell'incrocio degli sguardi. Un'attrazione che lascia intravedere, come per Berger, nella figura del pittore un emblema splendente al quale riconoscere per i rischiosi azzardi una totale ammirazione, di cui la poesia di Bonnefoy dona ancora una mirabile espressione: «Pittore, / da quando ti ho conosciuto ho avuto fiducia in te, / Perché per quanto tu sogni i tuoi occhi sono aperti / E rischi il tuo pensiero nell'immagine / Come s'immerge la mano nell'acqua, tu prendi il frutto / Del colore, della forma frantumati, / Lo posi reale tra le cose dette».<sup>35</sup> Una riflessione che rilancia nitida ai nostri occhi la cultura visiva che alimenta il tragitto intellettuale del poeta francese che abita, come pochi altri, lo spazio della poesia novecentesca nel segno delle immagini evocate, ricordate e sognate. Di questo progetto 'visibile', esposto sin dagli anni di frequentazione del gruppo surrealista parigino, sono prova le raccolte poetiche e le riflessioni critiche, i saggi teorici e gli scritti d'occasione, di cui è disseminata l'eterogenea opera bonnefoyana, ma al pari lo è la psicogeografia che compone il suo prisma visivo profondamente influenzato dagli 'incontri' in Italia con Piero della Francesca e Tintoretto, Palladio e Caravaggio, fino a risalire al Novecento.<sup>36</sup> Incontri, immersioni visive, la cui vibrazione



La copertina della prima edizione francese di *Remarques sur le regard*. Picasso, Giacometti, Morandi di Yves Bonnefoy, Calmann-Lévy, 2002



si fa strada a diversi livelli di coscienza, la sua scossa attraversa le parole con le quali prendiamo coscienza del mondo, ed è in questo modo, differito ma profondo, che entra in contatto con la poesia: delle nuove immagini, dei ritmi mutati, e prima o poi degli scritti che ne porteranno il segno.<sup>37</sup>

Del resto anche recentemente, in uno dei suoi ultimi scritti, Bonnefoy ha ricordato: «Sin dall'infanzia, le immagini dipinte mi hanno colpito; e nei primi tempi mi impressionava più il loro modo di significare, il loro statuto di immagine, che non il loro soggetto».<sup>38</sup> Un pensiero che ricongiunge il mondo delle immagini all'universo dell'infanzia e ne annuncia una delle qualità supreme che è quella di costituire un passaggio verso un 'altrove' che comunque sarebbe ancora in questo mondo qui, ma che manifesta anche una precisa presa di distanza dalle strettoie iconografiche e iconologiche della storia dell'arte ufficiale. Infatti, il poeta francese, al pari di Berger, puntualizzerà più volte di non essere interessato alla critica, come mero esercizio ermeneutico, né alla storia, come costruzione cronologica, ma di voler penetrare mediante l'osservazione in «ciò che è in intimo rapporto con la finitudine», di volere in estrema sintesi «guardare con gli occhi di Vermeer».<sup>39</sup> Un atteggiamento sostenuto da un'incessante frequentazione con le opere, da un ostinato attraversamento degli spazi museali, dal Louvre – *le grand espace* di moltiplicazione e turbinio del visibile –, alla National Gallery di Londra, fonte inesauribile «di tante ore di vero sguardo».<sup>40</sup>

Ritornando al punto di partenza, Bonnefoy offre un'articolata analisi di questo approccio metodologico in *Osservazioni sullo sguardo*, in particolare nel significativo saggio iniziale dall'esplicito titolo *Lo sguardo e gli occhi*, dove avverte innanzitutto che «siamo esseri parlanti, il che condiziona gli occhi, li sottomette, per quanto siano organi del corpo, agli imperativi del linguaggio».<sup>41</sup> La pronuncia di un 'asservimento' degli occhi al linguaggio è il sintomo di un processo che per Bonnefoy riduce l'avventura umana a forme di astrazione, di sterile concettualizzazione – «l'approccio concettuale al mondo non può pensare il fatto, invece decisivo, che una cosa o un essere *siano, qui* oppure no, nello spazio della nostra vita, con in sé tutto ciò che ne fa realtà particolari, individuali»<sup>42</sup> – di cui l'arte, la «grande arte» che mantiene viva la presenza di ciò che 'è', rappresenta la guarigione, proprio come la poesia segna la trasgressione del linguaggio. Ma seguendo il discorso del poeta francese si verifica una più profonda e irreparabile scissione che è quella tra gli occhi, che «sono ciò che può percepire aspetti nell'apparenza sensibile [...] sono ciò che può isolare questi aspetti, approfondirne e differenziarne la qualità specifica proprio dove essi si situano, vale a dire alla superficie delle cose, e possono servire quindi alla causa del pensiero concettuale», e lo sguardo che è «ciò che accettando, amando, già fa *essere*. È lui a creare, non l'universo come è costruito dalle scienze, ma il luogo in cui gli esseri esistono in quanto esseri e hanno tra loro rapporti in quanto esseri».<sup>43</sup> Se gli occhi designano percezione, lo sguardo istituisce presenze, una 'verità' che per Bonnefoy attraversa carsicamente tutto l'immaginario visivo occidentale, di cui l'arte rappresenta la più luminosa rivelazione. Lo sguardo ci spinge oltre i segni, verso i loro referenti che sono le nostre vite, questo il messaggio di Bonnefoy che individua nel Novecento il punto di massima estensione di questa dialettica del visibile, che sebbene ha determinato il «successo» degli occhi «se si ha in mente il fascino esercitato dai segni come oblio e negazione dell'essere», tuttavia «si scopre in fretta che i principali artisti della nostra epoca sono coloro che lo hanno subito, ma conservando sempre viva la memoria di quella che ho chiamato *presenza*».<sup>44</sup> Di questo fronte, che dello sguardo conserva memoria come rivelatore di presenza, è sostenitore l'autore francese che riconosce in artisti come Giacometti, Picasso e Morandi, alcuni dei vertici assoluti. In particolare, Giacometti – figura altrettanto cruciale del pantheon bergeriano – è stato nel cuore del XX secolo il grande innovatore dello sguardo capace, secondo Bonnefoy, con un'opera magnetica come



*L'objet invisible* (1934), di sondare la presenza sul confine labile tra visibile e invisibile, prima di decidere di voler realizzare esclusivamente ritratti «ma abbandonando gli aspetti percepiti dagli occhi, ricentrando, restringendo i tratti del volto sullo sguardo che viene dal modello, con una specie di aura con la quale circonda la testa». <sup>45</sup> Questo atto è quindi ormai

la convinzione che ciò cui mira l'artista non dev'essere la *figura* degli esseri ma il loro *volto* e in esso il loro *sguardo* che esprime il rapporto della persona con se stessa nella sua stessa relazione con il suo universo, che de-reifica il mondo, che è la fonte che fa sì che vi sia della presenza sulla terra. <sup>46</sup>

Ritrovarsi 'dalla parte dello sguardo' significa così per Bonnefoy provare a guardare con gli occhi di Proust-Bergotte che guarda con gli occhi di Vermeer, vuol dire guardare «con gli occhi di un altro, di cento altri», <sup>47</sup> al fine di afferrare una presenza in quella 'specie di aura'.

#### 4. Anatomia dello sguardo: vita e morte delle immagini

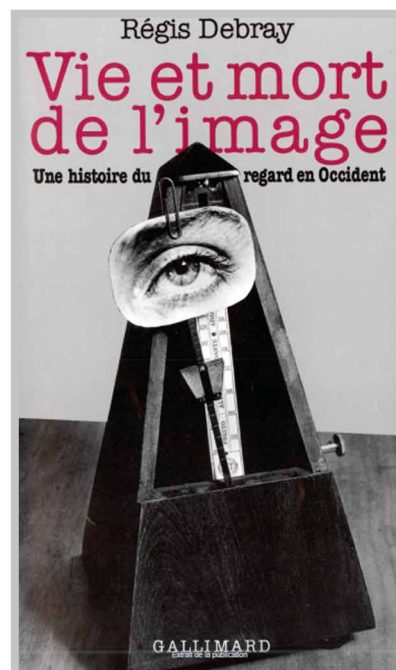
Forse la prima regola che devo pormi è questa: attenermi a ciò che vedo

Italo Calvino, *Palomar*, 1983

Stazione esemplare anche per la riflessione di Debray, il flash di Proust-Bergotte nello specchio di Vermeer è testimonianza di una confessione d'impotenza, l'impossibilità di «trasmettere "in diretta" uno stato sensibile del mondo», <sup>48</sup> di cui la morte di Bergotte è prova suprema. Della pittura di Vermeer l'*alter ego* di Proust ne muore, di fronte alla *Veduta di Delft* sfilava in pochi secondi «sotto la palpebra del dolce cantore dai capelli bianchi, la sua intera vita, l'inutilità del suo lavoro personale, e forse anche la patetica inettitudine delle parole a restituire un cielo, l'acqua, il silenzio». <sup>49</sup> Vita e morte s'incrociano davanti al dipinto del pittore olandese congelando in una sequenza memorabile un esito scontato, sì perché per il filosofo francese «resta il fatto che la capacità espressiva e trasmissiva dell'immagine passa per altre vie che per quella di una lingua (naturale o artificiale). Mostrare non sarà mai dire». <sup>50</sup> Una 'resa' incondizionata allo sguardo – «il vedere viene prima delle parole», aveva ammonito Berger –, non proprio, ma il riscontro di una polarità, quella tra vita e morte, che trova origine per Debray nel cuore stesso delle immagini, nella loro capacità di aprire varchi tra il visibile e l'invisibile.

Un potere che il linguaggio può aspirare a 'sviluppare' proprio come un negativo, allora per l'autore di *Vita e morte dell'immagine* (1992) il visibile si compie nel leggibile:

Precisiamo. Un'immagine è un segno che presenta questa particolarità: essa può e deve essere interpretata, ma non può essere letta. Di ogni immagine si può e si deve parlare; ma l'immagine stessa non lo può fare. [...] Il linguaggio parlato dall'immagi-



La copertina della prima edizione francese di *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident* di Régis Debray, Gallimard, 1992



ne ventriloqua è quello di chi la guarda. E ogni epoca in Occidente ha avuto il proprio modo di leggere le immagini [...] Queste “letture” ci dicono di più sull’epoca considerata che non sui quadri. Sono tanto sintomi quanto analisi.<sup>51</sup>

Indiscutibilmente, volendo seguire l’affascinata metafora ‘fotografica’ suggerita da Debray, se le immagini sono il ‘negativo’ della visione e il linguaggio la ‘camera oscura’ che ne sviluppa le forme e i significati, lo sguardo – di questo triangolo che si viene ad istituire – è il vertice assoluto perché assicura trasmissione, costituisce raccordi e genera significati. In modo ancora più chiaro, nel magmatico volume del 1992, possiamo leggere:

Si sarà compreso che non c’è da un lato l’immagine, materiale unico, inerte e stabile, e dall’altra lo sguardo, come un raggio di sole mobile che verrebbe ad animare la pagina di un grande libro aperto. Guardare non è ricevere, ma ordinare il visibile, organizzare l’esperienza. L’immagine trae il suo senso dallo sguardo.<sup>52</sup>

Dinanzi a questo complesso processo di svelamento dei meccanismi dello sguardo che ordina e organizza, proietta ancor prima di ricevere, Debray coglie le onde gravitazionali dell’inconscio ottico occidentale che con le sue infinite stratificazioni estetiche e politiche, religiose e sociali, richiede un’accurata analisi ermeneutica che interpreta i codici invisibili del visibile. Questa difficile via che ripercorre la genealogia dello sguardo d’Occidente assume il nome di medialogia, una disciplina che nelle intenzioni di Debray incrocia la storia dell’arte, la storia delle tecniche e quella delle religioni, schiudendo un orizzonte che, ha annotato Elio Franzini,

non ha alcuna velleità “edificante”: non vi è un discorso sui destini tragici o sulle magnifiche sorti della vita, e della morte, delle immagini. Si può invece afferrare il disegno dei percorsi con cui lo sguardo occidentale [...] ha saputo delineare quelle forme simboliche, quelle figure visibili che hanno la capacità di alludere a un’oscurità in cui tuttavia ci si apre al possibile, ad un possibile che è nella forma e nei suoi processi costruttivi ma che mai si esaurisce in una visione regolamentata o categorizzata.<sup>53</sup>

Sapere non costituito, segnato da evanescenze e da irregolarità, la prospettiva mediologica consente a Debray di individuare tre tappe nel personale disegno della storia dello sguardo occidentale: lo sguardo magico, lo sguardo estetico e lo sguardo economico che hanno reciprocamente suscitato l’idolo, l’arte e il visivo. Una ‘visione’ che produce un’organizzazione del mondo dalla connotazione potentemente ideologica – di fatto all’autore di *Rivoluzione nella rivoluzione?* (1967) non sfugge di evidenziare come «tutti i grandi sommovimenti popolari nella storia dell’Occidente – dalle Crociate alla Rivoluzione – si presentano come deflagrazioni iconografiche. Rivoluzioni dell’immagine ed attraverso l’immagine»<sup>54</sup> –, ma anche uno schema che trova nel passaggio sull’arte il centro d’irradiazione. Da straordinario anatomista dello sguardo, l’autore francese entra nel corpo delle immagini, ne designa gli inscindibili nodi con la morte e con il sacro, ne ritrova le radici nella magia e nella religione, ne tratteggia le oscillazioni tra l’aldilà e l’aldiquà, per poi ritrovarsi di fronte alla «bisillabica adescatrice»,<sup>55</sup> ‘l’arte’, come al cospetto di una «parola-schermo»<sup>56</sup> ineludibile, un laboratorio dove verificare un ribaltamento epocale. I nomi sui quali punta sono Giotto e Masaccio, Paolo Uccello e Piero della Francesca: con loro si è prodotto un ‘rovesciamento’ capitale per il nostro percorso, se «l’idolo fino a quel momento “trasmetteva” verso il suo spettatore, era lui ad avere l’iniziativa. L’uomo beneficiava delle sue virtù, a certe condizioni, ma non era la sorgente. Era visto non vedente. [...] L’era dell’arte mette un soggetto dietro lo sguardo: l’uomo».<sup>57</sup> Ecco che ritorna, sotto la costellazione dell’arte, il



motivo dello sguardo e del soggetto, del guardare e dell'essere ri-guardati, si ripresenta l'ombra inquieta e 'morente' di Bergotte. Un aspetto che passa necessariamente per il museo, come d'altronde già segnalato anche da Berger e Bonnefoy, perché se «l'arte nasce funeraria, e rinasce appena morta, sotto il pungolo della morte stessa»<sup>58</sup> è nel dispositivo museale che trova domicilio, si trasforma in 'spazio discorsivo' permettendo allo sguardo di interiorizzare la norma; in questo 'ripostiglio' avviene l'estetizzazione delle immagini che comincia con le collezioni private degli umanisti nel XV secolo, passa per la nascita del Museo pubblico e finisce, secondo Debray, con il XX secolo. Così la riflessione sullo sguardo assume anche per il filosofo francese il valore di un ripensamento delle metodologie e delle cronologie della storia dell'arte e con essa dell'arte che sogna possa essere «immortale (per un individuo); morta (nella storia occidentale delle forme)», precisando però che «la morte dell'arte non è quella dell'immagine (che ci sarà finché ci saranno uomini che fanno che dovranno morire)».<sup>59</sup> Un'eclissi che prefigura ancora una volta un rapporto privilegiato delle immagini con la finitudine dell'essere e apre all'«era del visivo»<sup>60</sup> che annuncia, per Debray, un ulteriore ribaltamento dello sguardo che diventa 'visione senza sguardo'. Nel tempo della videosfera, in cui «l'immaginario infografico tende a soppiantare il regime analogico dell'immaginario ottico»<sup>61</sup> ha appuntato Paul Virilio, Debray avverte i tragici sintomi di un accecamento – *Fenomenologia del terrore: Lo sguardo cieco dell'Occidente* (2018) è uno dei suoi saggi più recenti che ruota ancora sul divenire inesauribile dello sguardo occidentale –, di un *Angle mort*, come efficacemente titola l'edizione francese del volume, dello sguardo. Nel regime visivo prodotto dalla videocrazia<sup>62</sup> – così la chiama il filosofo francese – «quel che ci fa vedere il mondo è anche quel che ci acceca», ma in questa condizione di sgomento, che trasforma in Meduse pietrificanti noi stessi, si aprirà un'altra via allo sguardo che ridarà «gioco agli invisibili spazi dell'interiorità – tramite la poesia, la scommessa, la letteratura, la scrittura, l'ipotesi o il sogno».<sup>63</sup>

<sup>1</sup> W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale* [2008], trad. it. di M. Cometa, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 46.

<sup>2</sup> J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* [1964], trad. it. di A. Saccetti, Torino, Einaudi, 2003, p. 72.

<sup>3</sup> Cfr. D. ARASSE, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino* [1992], trad. it. di A. Pino, Milano, Il Saggiatore, 2007.

<sup>4</sup> T. DUFRÈNE, 'Pour en finir avec le corset de la chronologie: vers une histoire de l'art élargie qui rapproche les temps et les œuvres', in J.H. MARTIN (a cura di), *Théâtre du Monde*, catalogo della mostra (Parigi, La Maison Rouge, 19 ottobre 2013-12 gennaio 2014), Paris, Fage Editions, 2013, pp. 30-37.

<sup>5</sup> Cfr. J. BERGER, *Paesaggi* [2016], trad. it. di M. Nadotti, a cura di T. Overton, Milano, Il Saggiatore, 2018.

<sup>6</sup> J. BERGER, *G.* [1972], trad. it. M. Nadotti, Milano, Neri Pozza, 2012.

<sup>7</sup> R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo occidentale* [1992], trad. it. di A. Pinotti, Milano, Editrice Il Castoro, 2001, p. 16.

<sup>8</sup> A. BONNEFOY, *Il grande spazio* [2008], trad. it. di F. Paoli, Bergamo, Moretti&Vitali Editori, 2008, p. 9.

<sup>9</sup> S. ZULIANI, 'John Berger, la redenzione del guardare', *Alfabeta2* (27 gennaio 2019) [accessed 7 february 2021].

<sup>10</sup> A. BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Bari, Laterza, 1997, p. 6.

<sup>11</sup> R. DONATI, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 8.

<sup>12</sup> J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, pp. 71-83.

<sup>13</sup> Y. BONNEFOY, 'Postfazione', in ID., *Seguendo un fuoco. Poesie scelte 1953-2001*, trad. it. di F. Scotto, Milano, Crocetti Editore, 2003, p. 237.

<sup>14</sup> Y. BONNEFOY, *L'entroterra* [2003], trad. it. di G. Caramore, Roma, Donzelli Editore, 2004, p. 6.

<sup>15</sup> Su questo tema si cfr. almeno il recente volume di M. COUSINS, *Storia dello sguardo* [2017], trad. it. di B. A. D'Onofrio, Milano, Il Saggiatore, 2018 e il fondamentale saggio di H. BELTING, *I canoni dello sguardo. Sto-*





- ria della cultura visiva tra Oriente e Occidente [2008], trad. it di M. Gregorio, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- <sup>16</sup>R. BARTHES, 'La metafora dell'occhio' [1963], in ID., *Saggi critici*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 2002, pp. 237-238.
- <sup>17</sup>R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo occidentale*, p. 16.
- <sup>18</sup>C. BAUDELAIRE, 'Esposizione universale - 1855 - Belle arti' [1855], in ID., *Scritti sull'arte*, trad. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1981, p. 185.
- <sup>19</sup>M. NADOTTI, 'L'ospitalità del pensiero', in J. BERGER, *Paesaggi*, p. 304. Sulla figura dello scrittore inglese si cfr. almeno M. NADOTTI (a cura di), *John Berger*, Milano, Marcos y Marcos, 2012 e la più recente sezione monografica 'Incontro con John Berger', *Arabeschi*, 13, gennaio-giugno 2019 [accessed 7 february 2021].
- <sup>20</sup>J. BERGER, *Questioni di sguardi* [1972], trad. it. di M. Nadotti, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 9.
- <sup>21</sup>Ivi, p. 11.
- <sup>22</sup>Ivi, p. 32.
- <sup>23</sup>J. BERGER, *Presentarsi all'appuntamento. Narrare le immagini* [1991], trad. it. di M. Nardotti, Milano, Scheiwiller, 2010, p. 19.
- <sup>24</sup>Sulle 'frequentazioni' cinematografiche di Berger si cfr. almeno D. BROTTO, 'L'invenzione dello sguardo. Il lavoro di John Berger per il cinema', *Arabeschi*, 13, gennaio-giugno 2019, pp. 17-30 [accessed 7 february 2021].
- <sup>25</sup>Cfr. M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* [1972], trad. it. di M. P. e P. Dragone, Torino, Einaudi, 2001.
- <sup>26</sup>J. BERGER, 'Il critico ideale ed il critico combattente' [1959], ora in ID., *Paesaggi*, pp. 127-128.
- <sup>27</sup>S. ZULIANI, 'John Berger, la redenzione del guardare'.
- <sup>28</sup>J. BERGER, *Ritratti* [2015], trad. it. di M. Nardotti, a cura di T. Overton, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 45.
- <sup>29</sup>Ivi, p. 435.
- <sup>30</sup>Ivi, p. 85.
- <sup>31</sup>J. BERGER, *Sul guardare* [1980], trad. it. di M. Nardotti, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 200.
- <sup>32</sup>M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera* [1923], trad. it. di G. Raboni, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1992, p. 587.
- <sup>33</sup>Ivi, p. 666.
- <sup>34</sup>Y. BONNEFOY, *Quel che fu senza luce* [1987], ora in ID., *Seguendo un fuoco. Poesie scelte 1953-2001*, p. 167.
- <sup>35</sup>Ivi, p. 165.
- <sup>36</sup>In Italia un'ampia selezione degli scritti d'arte del poeta francese è confluita nel volume Y. BONNEFOY, *Lo sguardo per iscritto: saggi sull'arte del Novecento*, a cura di J. Sarno e con una postfazione di S. Agosti, Firenze, Le Lettere, 2000.
- <sup>37</sup>Y. BONNEFOY, *Postfazione*, p. 238
- <sup>38</sup>Y. BONNEFOY, *Intervista di Daniel Biergez con Yves Bonnefoy*, in ID., *Il grande spazio*, p. 97.
- <sup>39</sup>Ivi, p. 116.
- <sup>40</sup>Ivi, p. 100.
- <sup>41</sup>Y. BONNEFOY, *Osservazioni sullo sguardo. Picasso, Giacometti, Morandi* [2002], trad. it. di M. Guerra, Roma, Donzelli, 2003, p. 3.
- <sup>42</sup>Ivi, p. 5.
- <sup>43</sup>Ivi, pp. 10-11.
- <sup>44</sup>Ivi, p. 15.
- <sup>45</sup>Ivi, p. 19.
- <sup>46</sup>Y. BONNEFOY, *Luoghi e destini dell'immagine. Un Corso di poetica al Collège de France 1981-1993* [1999], trad. it. a cura di F. Scotto, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019, p. 87.
- <sup>47</sup>M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. La Prigioniera*, p. 666.
- <sup>48</sup>R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo occidentale*, Ivi, p. 43.
- <sup>49</sup>Ivi, p. 42.
- <sup>50</sup>Ivi, p. 50.
- <sup>51</sup>*Ibidem*.
- <sup>52</sup>Ivi, p. 39.
- <sup>53</sup>E. FRANZINI, 'Introduzione all'edizione italiana', in Ivi, p. 10.
- <sup>54</sup>R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo occidentale*, p. 76.
- <sup>55</sup>Ivi, p. 125.
- <sup>56</sup>*Ibidem*.
- <sup>57</sup>Ivi, p. 190.



<sup>58</sup>Ivi, p. 22.

<sup>59</sup>Ivi, p. 136. Sulla 'sopravvivenza' delle immagini, in prospettiva antropologica, si cfr. anche H. BELTING, *Antropologia delle immagini* [2001], trad. it. di S. Incardona, Roma, Carocci Editore, 2013 e della vastissima bibliografia di Georges Didi-Huberman, si veda almeno, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [2001], trad. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

<sup>60</sup>R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo occidentale*, p. 170.

<sup>61</sup>P. VIRILIO, *L'arte dell'accecamento* [2005], trad. it. di R. Prezzo, Milano, Raffaele Cortina Editore, 2007, p. 82.

<sup>62</sup>Sul rapporto tra mediologia e ideologia si cfr. anche R. DEBRAY, *Lo stato seduttore. Le rivoluzioni mediologiche del potere* [1993], trad. it. di M. Minucci e L. Negarville, Roma, Editori Riuniti, 1997.

<sup>63</sup>R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo occidentale*, pp. 296-302.



## VINCENZO SANSONE

*Dal teatro di strada al teatrino video-oleografico. Giacomo Verde contastorie*

Giacomo Verde is a narrator, activist and techno-artist. In particular, he works as a narrator within the field of theatre performance, using low-tech in his tales to encourage an ethical and political debate on their use. In no case, however, he becomes a 'techno freak' but maintains the traits of a theatre performer to create artistic actions that significantly affect the social context in which he acts. The aim of this essay is to conduct an analysis of his performative methodology, considering some of his significant creations, to observe that in the time elapsed from the first works to the last ones Verde is the same storyteller who in the seventies performed on the streets with his voice and his gestures, a performance modality that uses technologies as a further medium to give life to the theatre tale.

*1. Introduzione*

Il 2 maggio 2020 ci lasciava, a seguito di una lunga malattia, Giacomo Verde, narratore, attivista e tecno-artista. L'anno precedente aveva presentato la sua ultima toccante creazione, *Il piccolo diario dei malanni*, ultimo tele-racconto a trent'anni esatti dal primo, *Hansel e Gretel TV*, del 1989, ma dai risvolti più intimi e biografici dei precedenti, un testamento artistico e umano che ripercorre la sua vita con sogni, paure, desideri e aspettative.

Dai primi lavori sino agli ultimi, si può cogliere il suo obiettivo artistico, fin da subito messo a fuoco e portato avanti con tenacia: Verde opera come narratore all'interno del campo della performance teatrale, usando nelle sue narrazioni tecnologie *low tech*, per aprire un discorso etico e politico sul loro impiego. In nessun caso però Verde diventa uno 'smanettone tecnologico' ma mantiene i caratteri del performer teatrale per creare azioni artistiche che incidano significativamente nel tessuto sociale in cui opera.<sup>1</sup>

Nelle prossime pagine si condurrà un'analisi sulla sua metodologia performativa, prendendo ad esempio alcune sue creazioni, per osservare quanto Verde, nel tempo trascorso dalle prime operazioni sino alle ultime, sia in fondo rimasto il contastorie che negli anni Settanta si esibiva per le strade con la sua voce e la sua gestualità, una modalità performativa che accoglie le tecnologie come ulteriore strumento per dar vita al racconto teatrale.

*2. Un attore narratore: alcune premesse teoriche*

Giacomo Verde non ama definirsi attore e soprattutto non ama esserlo nella maniera 'tradizionale' di concepire l'attore. A tal proposito, in occasione della performance *Storie Mandaliche*, scrive: «Ultimamente ho assistito a diverse 'narrazioni' [...]. Bene... di tutte queste narrazioni quelle che funzionano di più [...] sono quelle meno teatrali, oppure i momenti meno 'costruiti' degli spettacoli teatrali».<sup>2</sup> Non è, dunque, un attore secondo i dettami accademici. Per esempio, non utilizza un testo scritto o meglio lo utilizza in maniera libera:

È stata interessante anche una piccola chiacchierata che ho fatto con Massimo Schuster mentre cercava di 'fare memoria' del testo riscritto del Mahabarata... e certe parole non c'era verso di farle entrare... certe frasi così buone sulla carta che non



giravano nella sua testa... E poi quando l'ho visto raccontare ho notato che in effetti era più incisivo quando esitava, come quando si cercano le parole giuste per dire, o quando usava un ritmo (il vecchio trucco dei contastorie siciliani)... quando era meno teatrale.<sup>3</sup>

Verde è, dunque, più propenso a utilizzare il testo come canovaccio per poi improvvisare ed essere più 'incisivo' nell'incertezza che si crea con l'improvvisazione. Non si pone però contro la tecnica dell'attore tradizionale ma semplicemente non reputa che sia quella adatta a ciò che vuole fare sulla scena: «Come spesso dico: raccontare non è recitare. Spesso gli attori non sono buoni narratori. Io confido nel fatto di NON voler fare l'attore. Non ho mai voluto farlo e meno che mai dopo averne apprese le tecniche da attori importanti».<sup>4</sup>

In cosa consiste però il raccontare di Verde, la sua essenza di contastorie? Se rifiuta gli stilemi dell'attore tradizionale, si è comunque formato, in parte, nel mondo teatrale.<sup>5</sup> Come afferma Sandra Lischi: «La dimensione performativa è forse il suo tratto distintivo stabile in una produzione ricchissima e diversificata che va dal teatro, appunto, al web, dal videofonino alla scenografia elettronica, dal documentario di denuncia alla video-pittura alla installazione».<sup>6</sup>

Tale dimensione performativa sembra affondare in diverse esperienze che esulano dalla figura dell'attore accademico collegandosi a esperienze performative del passato: l'attore della Commedia dell'Arte, le tecniche narrative dei contastorie, gli spettacoli di lanterna magica.

L'attore della Commedia dell'Arte basa il suo mestiere sul canovaccio e su una raccolta di lazzi, su strutture preparate sulle quali improvvisa. Come afferma a tal proposito Fernando Mastropasqua:

Gruppi di pezzenti in maschera attraversano le strade impervie e malsicure d'Europa, improvvisando sui palchi delle fiere spettacoli comici [...]. Qualche straccio, un tavolato, una sporca tendina, costumi rubati al lavoro nei campi, maschere-volto dimezzate. Le parole erano quelle dell'uso comune, spesso in dialetto, dette all'improvviso.<sup>7</sup>

Peculiarità di questa forma spettacolare è la maschera come carattere che diventa seconda anima dell'attore e la maschera come oggetto da indossare, per assumere sempre quei tratti di riconoscibilità, per cancellare il volto dell'attore e far emergere la sua seconda anima. La maschera-carattere fa a meno del testo scritto e recitato a memoria, piuttosto lavora su consuetudini condivise con gli spettatori, sulle quali può attuare variazioni dettate dall'improvvisazione durante la messa in scena:

Il rifiuto del testo scritto derivava dalla condizione di umanità dispersa e angariata. [...] La maschera parla con l'immediatezza della vita, dove non si agisce su copione. [...] La capacità di recitare a braccio era dovuta all'utilizzo di moduli prefissati, di tirate mandate a memoria, materiali raccolti in zibaldoni, che erano intercambiabili. Lo spettacolo era composto di quadri che si fissavano in moduli a se stanti, al fine di poter essere utilizzati in qualunque occasione, in una forma prefissata o con varianti. Il modulo si determinava in base al lazzo che lo animava.<sup>8</sup>

Verde opera secondo questa consuetudine, su un testo-canovaccio e su materiali rielaborati di volta in volta a partire dal modulo fondante la narrazione, scontrandosi, quando inevitabile, con l'eventuale fissità di un testo drammaturgico; Verde è maschera e per tale ragione fa a meno della recitazione e può parlare con l'immediatezza della vita.



Il secondo elemento a cui può essere ricondotta la maniera di raccontare di Giacomo Verde è lo stile dei 'contastorie', diversi dai 'cantastorie' come fa notare Antonino Buttitta, perché «essi non cantano ma recitano, oppure narrano con una particolare cadenza».<sup>9</sup> Così Giuseppe Pitrè descrive i tratti del contastorie:

Il racconto di Rinaldo dev'esser recitato sempre a un modo, con le medesime pause, con la medesima cantilena, con una declamazione spesso concitata, più spesso affannosa, intenzionalmente oratoria; talora lenta, alcuna volta mutata d'improvviso in discorso familiare e rapido. Testa, braccia, gambe, tutto deve prender parte al racconto: la mimica essendo parte essenziale del lavoro del narratore. Sopra una specie di predella, [...] il contastorie coi movimenti degli occhi, della bocca, delle braccia, de' piedi conduce i suoi personaggi, li presenta, li fa parlare come ragion vuole.<sup>10</sup>

Da questa descrizione emerge un dato importante che è peculiarità di Verde: il racconto non è sostenuto e basato solo sulla voce ma su tutto il corpo, che diventa lo strumento per una sorta di rituale che segue uno schema stabilito e condiviso piuttosto che un copione scritto e declamato. Inoltre, come si vedrà, i personaggi delle fiabe di Verde seguono alla perfezione questo modello, prendono vita perché acquisiscono la vita che gli infonde tramite voce e gesti.

Questa forma di narrazione si lega sin da subito in Verde con una presenza tecnologica che accompagna le sue creazioni, determinando la stessa drammaturgia che viene costruita proprio in relazione a quelle specifiche tecnologie. Le sue tecnologie però non strizzano l'occhio alle sperimentazioni più innovative e costose ma si basano su un profilo low tech. Come afferma Anna Maria Monteverdi:

Le sue 'oper'azioni' sono da sempre variazioni sulla necessità di un uso politico e di una riappropriazione-diffusione capillare dei mezzi tecnologici [...]. La medesima tensione politica sottende tutte le creazioni di Verde: è una 'attitudine hacker' che se non si esprime direttamente nei contenuti, si materializza nell'elaborazione di dispositivi *low tech* che esemplificano un uso dei media elettronici creativo ma a basso costo e alternativo a quello proposto dal mercato. [...] Verde parla di una tecnonarrazione che possa rivitalizzare l'antica arte della narrazione orale con i nuovi strumenti comunicativi e faccia sentire lo spettatore *necessario* alla rappresentazione.<sup>11</sup>

Verde, dunque, utilizza le tecnologie *low tech* anche per dimostrare le loro alte potenzialità narrative, diversamente da come si possa pensare, creando un perfetto equilibrio tra narrazione e dispositivo tecnologico. Tale equilibrio può rintracciarsi in una storica tecnologia, la lanterna magica, considerata antenato del cinematografo sebbene nella sua fruizione presentasse tutti i caratteri di una narrazione di stampo teatrale.

La lanterna magica è un dispositivo provvisto di sistema ottico e fonte luminosa, che proietta immagini dipinte su vetro su una superficie bianca. Nel corso dei secoli è utilizzato per fini scientifici, didattici e spettacolari, dando vita, in quest'ultimo caso, a uno spettacolo basato sulla proiezione di immagini e su un racconto creato dal lanternista, da colui che manovra il dispositivo, che viaggia portandolo in giro.

La studiosa Pesenti Campagnoni analizza la lanterna magica in relazione a un altro dispositivo ottico, la camera oscura, considerandoli come oppositivi nelle funzioni. Questa opposizione è rintracciata dalla studiosa anche nelle diverse forme spettacolari cui i due dispositivi hanno dato vita. Infatti, mentre la camera oscura serve a rappresentare la realtà circostante, la lanterna magica crea una realtà artificiale attraverso la proiezione di immagini spettacolari,<sup>12</sup> crea un racconto di finzione simile a quello teatrale.





Determinante per gli spettacoli di lanterna magica è la figura del lanternista, che non è solo il tecnico che aziona la macchina e cambia i vetri per le proiezioni ma ricopre la funzione d'imbonitore: è un narratore che manipola metaforicamente le immagini, dando loro senso attraverso i suoi racconti.

Giacomo Verde, nelle sue narrazioni teatrali, è un lanternista-imbonitore, poiché non solo impiega delle macchine in scena ma con quelle macchine costruisce dei racconti che permettono agli elementi prodotti dalle macchine stesse, di assumere senso solo in relazione alle sue azioni performative e alle sue parole. L'esempio perfetto, in cui si può intravedere Giacomo Verde contastorie-lanternista è il tele-racconto, una delle sue prime invenzioni tecno-performative.

### 3. Dal teatro di strada al tele-racconto. La narrazione incontra la tecnologia

Nel 1989 Verde realizza il primo tele-racconto, *Hansel e Gretel Tv*, una nuova forma di racconto teatrale che utilizza una nuova procedura tecnologica. Per Verde però il tele-racconto è una tappa naturale di un percorso che inizia come narratore puro nelle strade: «Quando a metà anni Settanta ho deciso di fare il contastorie e il teatro di strada ero mosso dall'esigenza di lavorare a diretto contatto con il pubblico, fuori dalle istituzioni teatrali, e alla ricerca di una cultura viva e popolare. Cercavo le radici del fare teatro». <sup>13</sup> Si dedica, dunque, per un certo periodo al teatro di strada. Per esempio, insieme a Sandro Berti, attore e musicista, dà vita a I Contastorie del T.I.C.. Con questa denominazione, i due prendono parte al Festival di Santarcangelo (1979), realizzando azioni di strada, tra cui *La storia del prigioniero triste*, intervento in cui alcuni caratteri della Commedia dell'Arte e le tecniche del contastorie si manifestano alla perfezione. La storia raccontata, infatti, si basa su un canovaccio dello stesso Verde e, seppur abbia un inizio e una fine più o meno fissati, è sviluppata di volta in volta in relazione agli spettatori, ricorrendo a delle scene 'pronte' che subiscono una continua reinvenzione attraverso il loro innesto con canti e altri materiali della tradizione popolare. Ben presto il percorso fin qui tracciato spinge Verde a una riflessione:

Dopo un po' mi sono accorto che gli strumenti e gli argomenti della cultura popolare (i contastorie, i saltimbanchi, le fiabe e i burattini) erano utili quasi solamente alla mia sopravvivenza. Infatti li usavo per sopravvivere in una 'zona franca' che mi permetteva di esprimere la mia differenza dai modelli culturali dominanti ma non di incontrare una cultura popolare vivente, e nemmeno di fare emancipazione culturale. <sup>14</sup>

Prende, dunque, coscienza che quanto sta facendo rappresenta più una sua esigenza ma non riesce a creare un nuovo modo di fare teatro. La cultura che sta per emergere è quella delle nuove tecnologie e dei linguaggi del video, cultura alla quale Verde inizia ad aderire, fondendola con il teatro di strada.

Una delle prime creazioni che usa la tecnologia video è *Cattivo tempo* (1983) ispirato al fumetto *La notte del caimano* di Loustal. Sulla scena due televisori fan vedere in video i pensieri dei personaggi mentre delle diapositive mostrano in retroproiezione le tavole del fumetto. Lo spettacolo però non consegue gli esiti sperati, perché la tecnologia utilizzata si rivela un ostacolo per il non perfetto funzionamento.

Così Verde ritorna nella strada ma non abbandonando il contatto con le tecnologie. Inizia l'esperienza dello Zampognaro Galattico, personaggio ispirato ai fumetti per il suo



aspetto fisico, che con la zampogna e uno zaino provvisto di casse acustiche e batteria elettronica va in giro, nelle scuole, per le strade, nei locali per dar vita a un numero mai uguale a se stesso seppur basato, anche in questo caso, su una sorta di canovaccio. Sono anni di sperimentazione che lo vedono coinvolto in diversi progetti in cui l'uso del video diventa fondamentale. Nel 1987 partecipa al festival di video-teatro organizzato a Narni da Carlo Infante con l'intervento *Colt.V.azione*, realizzato insieme al gruppo di Gabrio Zappelli, una sorta di happening in cui in un palazzo popolare di Narni si distrugge un televisore, spargendone i semi che daranno vita a nuove piante televisive. Sarà però nel 1989 che il legame tra Verde contastorie di strada si intersecherà definitivamente con le nuove tecnologie, con quella procedura da lui stesso inventata che è il tele-racconto, un racconto che utilizza i linguaggi e i mezzi televisivi per costruire un racconto teatrale spesso svolto 'all'improvviso'. Così Verde lo descrive:

Una telecamera riprende piccole storie di 'oggetti', animate da un narratore in tempo reale e ben visibile dagli spettatori. Un televisore le ritrasmette in diretta, come se fosse una potente lente di ingrandimento, ingigantendo le piccole azioni fino a dargli un senso estetico e narrativo altrimenti non percepibile. Si racconta una storia o una fiaba. Una storia televisiva che cancella la presunta freddezza del mezzo per inoltrarsi nello spazio ideale del racconto. Così nasce il Tele-racconto.<sup>15</sup>

Il primo tele-racconto è Hansel e Gretel TV, sviluppato nell'ambito del progetto Molti Hansel e Molte Gretel di Giallo Mare Minimal Teatro, che parte dalla nota fiaba sviluppata attraverso un inedito connubio tra gesti del performer, racconti del narratore, oggetti quotidiani e tecnologie video. In questo esperimento è perfettamente visibile la similitudine con i racconti della lanterna magica. Verde non è più solo il contastorie che costruisce la storia in relazione a un canovaccio e agli spettatori ma questi due aspetti si legano all'uso di un monitor collegato a una videocamera che instaura un rapporto con il narratore e con gli stessi spettatori. La tecnologia, in questo caso, diventa il terzo elemento che permette la costruzione del racconto.

La scena è semplice. Un monitor televisivo che funge anche da tavolino-supporto per gli oggetti e una telecamera puntata sul tavolino per riprenderli in macro. Verde, il narratore, sta dietro il monitor, utilizza quegli oggetti in combinazione con le sue mani che, ripresi dalla telecamera, sono trasmessi in tempo reale e ingranditi sul monitor. Così mezza noce diventa la strega cattiva, un cracker con su raffigurata una casetta diventa la casa di pan di zenzero da sgranocchiare, le dita rugose di Verde diventano gli alberi della foresta e una mentina diventa la luna. Gli oggetti non rappresentano nulla di ciò che vorrebbero raffigurare. È solo il connubio tra narrazione e tecnologia che permette, metaforicamente, la trasformazione di oggetti quotidiani in elementi della narrazione, proprio come i vetrini della lanterna magica che si animavano grazie al racconto dell'imbonitore. Il tele-racconto è, dunque, una moderna forma di lanterna magica, facilmente trasportabile, destinata a piccoli gruppi di spettatori, perché prevede quasi una riunione attorno al dispositivo stesso. L'anima è di sicuro il racconto. Verde si cala dentro i personaggi, altera la sua voce per interpretare i bambini o la strega in maniera volutamente esagerata e caratteristica, raccontando in maniera ritmata e scandita la storia, secondo le tecniche del contastorie.

Il tele-racconto rappresenta per Verde un modo di reinventare il linguaggio televisivo, liberandolo da ciò che aveva rappresentato fino a quel momento. Come, infatti, afferma:

Giacomo Verde, *Hansel e Gretel TV* (1989),  
Archivio Giacomo Verde



L'immagine della cosa non è la cosa, ma è l'immagine della cosa e questo scarto fra realtà e sua rappresentazione non deve essere visto in luce negativa, bensì sotto forma di potenziale creativo, che ci permetta di illustrare e concretizzare il nostro immaginario attraverso una modalità di cui fino a quel momento siamo stati sprovvisti, che è appunto quella televisiva. Il problema sta nel fatto che nel sistema televisivo e dei media in generale, si tende ad utilizzare le immagini televisive come rappresentazione del reale e non dell'immaginario. Il tele-racconto fa vedere l'oggetto nella sua realtà, come si trasforma filtrato dalla telecamera attraverso un racconto.<sup>16</sup>

Con il meccanismo del tele-racconto, dunque, come afferma Balzola, «si crea una sfasatura percettiva e un'amplificazione espressiva dei dettagli reali, usando e svelando nello stesso tempo l'artificio tecnologico del video».<sup>17</sup>

Il tele-racconto è un altro modo di Verde di intervenire sulla televisione che si coniuga alla distruzione fisica del monitor TV come si è visto per il caso *Colt.Vazione* e che diventerà parte delle azioni di Giacomo in quegli interventi riuniti sotto il titolo *A mettere mano-azione installativa di riciclaggio TV* in cui si distruggono i televisori, insieme agli spettatori, per riutilizzare i pezzi in altre situazioni.

Due modi che Verde adotta per intaccare l'intoccabilità del televisore, per liberare il pubblico dalla passività di fruizione e tramutarlo in spettatori attivi, non più massa indistinta ma entità distinguibili, attraverso un'azione fisica da una parte e attraverso il coinvolgimento narrativo e immaginifico dall'altra. Due modi di agire contro il medium televisivo non per distruggerlo ma per liberarlo, che ripropone quelle prime sperimentazioni che Nam June Paik aveva condotto a partire dalla leggendaria *Exposition of Music-Electronic Television* (1963), considerata come evento di nascita della video arte. In quella mostra Paik distorceva il segnale della televisione trasmesso in tempo reale per alterarlo e 'attaccare' il televisore in quanto status symbol. Verde, con il tele-racconto, non altera un contenuto televisivo ma lo cancella totalmente, ricostruendolo da zero e ricostruendo il rapporto tra la televisione e lo spettatore, che diventa soggetto attivo nella costruzione finale del rapporto. Come, infatti, afferma Monteverdi, gli oggetti ripresi in macro non assumono senso per sé stessi ma devono essere associati «alla disponibilità immaginativa del pubblico ad ascoltare il 'tele-raccontatore'», poiché solo se lo spettatore si dimostrava disponibile a liberare la propria immaginazione quegli oggetti «si trasfiguravano fino a diventare tutto quello che la storia aveva necessità di raccontare».<sup>18</sup>

Il meccanismo narrativo del tele-racconto diventa ben presto una metodologia utilizzata anche da altri artisti. Tra questi l'esperienza di Giallo Mare Minimal Teatro, di FIAT Teatro Settimo e del Teatro della Piccioniaia.<sup>19</sup> In molti casi, Verde diventa regista di tele-racconti interpretati da altri, in altri casi la tecnica diventa una vera invenzione cui vari gruppi fanno ricorso indipendentemente dal coinvolgimento in prima persona dell'inventore.

La sua invenzione, dunque, non è un caso fortuito o un episodio limitato alla singola esperienza ma diventa un nuovo metodo di narrazione teatrale dai tratti riconoscibili e dalle specifiche tecniche ben delineate. A proposito del tele-racconto nel 1990 Antonio Attisani scrive:

Il teleracconto è apparso al crocevia tra un imprevisto e il disgusto per il teatro. L'imprevisto è costituito dalla richiesta a Giacomo Verde di un video sulla favola di Hansel e Gretel. [...] C'era troppo poco tempo e non gli veniva un'idea risolutiva. Così ha preparato in pochi giorni una versione della favola nella quale il racconto a viva voce era arricchito da un monitor nel quale si condensavano le immagini create da Verde stesso.<sup>20</sup>



Attisani riconosce già, a un anno circa dal primo tele-racconto, le sue potenzialità, sottolineando non solo i pregi ma anche il suo diffondersi come modalità di racconto teatrale narrativo. Allo stesso tempo, evidenzia anche un atteggiamento del teatro dominante che nega il suo status 'teatrale' ma sottolinea altresì che tale negazione proviene anche da chi lo sostiene.<sup>21</sup> È questa una delle ragioni che porta Verde a definire il suo agire artistico con arte ultrascenica e non con teatro:

Nei primi anni '90 avevo deciso di smettere di fare teatro e avevo notato che esistevano tante esperienze di artisti legati al teatro che non venivano considerate 'teatro'. Anche il tele-racconto in quegli anni non era considerato tale [...]. Come si doveva considerare? Avevo allora scritto un documento [...] in cui la definivo arte ultrascenica. La comunicazione artistica presentata voleva andare oltre la scena, mettere in campo tutti i media, superare la presentazione frontale della rappresentazione e la forma tradizionale di teatro.<sup>22</sup>

Dopo sei tele-racconti, il tele-racconto inizia a mutare e, in qualche caso, la narrazione fatta attraverso la parola viene meno. Nel 1992 Verde crea RI-: immagini d'eco, un racconto senza voce, realizzato mediante il connubio di immagini e musica, una sorta di metaracconto, un viaggio dentro lo schermo televisivo, poiché le immagini raccontano l'essenza delle immagini stesse. Infatti, la telecamera riprende un piccolo schermo televisivo che trasmette le immagini catturate in tempo reale da quella stessa telecamera. Questa esperienza rappresenta il passaggio naturale a una nuova invenzione di Verde, quella del video-fondale:

Ho, poi, continuato a realizzare immagini live come video-fondali per i reading di poesia di Lello Voce. La tecnica era quella utilizzata per il *tele-racconto* (del 1989): la ripresa in macro di oggetti, disegni o mani che entrano in scena, nella videoproiezione, seguendo il ritmo del reading e il significato del testo, usando pochissimi effetti speciali tra quelli incorporati nella videocamera. Io sono sempre in vista, sul palco, in modo che gli spettatori possano vedere come nascono le immagini e fare il confronto tra la percezione teatrale, reale, dell'azione e il risultato ottenuto nello schermo. Questa è una costante che ho sempre mantenuto nella creazione di video-fondali: rivelare e non nascondere la macchina e il suo funzionamento.<sup>23</sup>

Negli anni Novanta, dunque, sembra che Verde abbia abbandonato il suo essere contastorie. A prevalere è la tecnologia sebbene non venga meno l'aspetto performativo. Manca la parola ma Verde narra per immagini e non si nasconde alla vista degli spettatori, sta sul palcoscenico per mostrare come si realizzano le immagini dei fondali. L'atto di costruzione dell'immagine, dunque, diventa pienamente elemento della narrazione per demitizzare il ruolo dell'immagine nella società e darle un nuovo senso. Giacomo Verde contastorie è dunque scomparso per lasciar spazio esclusivamente al visual artist?

#### 4. Dal tele-racconto al tecno-teatro: il cyber-narratore di *Storie Mandaliche*

Nel 1998 comincia l'avventura di *Storie Mandaliche*, il primo spettacolo italiano interattivo e ipertestuale, che per Verde segna il passaggio al tecno-racconto ma di nuovo in qualità di contastorie. Si tratta di un progetto che si allontana dal concetto di produzione di uno spettacolo teatrale e si sviluppa secondo un processo di work in progress, di labo-



ratori che passo dopo passo aggiungono pezzi. *Storie Mandaliche* rappresenta appieno il significato di tecno-teatro, una nuova forma teatrale in cui la fase di sviluppo e progettazione non è la tappa per arrivare al confezionamento del prodotto finale ma è lo spettacolo stesso, un progetto in cui i nuovi linguaggi alterano l'iter canonico di produzione a partire da un testo teatrale e dove il testo perde la sua fissità e diventa fluido all'interno di un procedimento di creazione senza gerarchie tra gli elementi.

Dopo la telecamera che riprende oggetti e li trasmette in tempo reale, il contastorie compie una sorta di upgrade tecnologico e diventa cyber-narratore, poiché si avvale di video-fondali, che adesso sono anche interattivi, per raccontare sette storie collegate dalla natura ipertestuale della scrittura.

Per il progetto si crea un gruppo giovane che diventa una vera associazione, Zone-Gemma, laboratorio teatrale nomade di cultura biotecnologica. L'estro creativo di Verde, infatti, riesce a coinvolgere nel progetto Andrea Balzola, per lo sviluppo di una nuova forma di drammaturgia definita dallo stesso autore 'multimediale' e di natura ipertestuale, Massimo Cittadini, *computer artist* che si occupa del Mandala System, Anna Maria Monteverdi, studiosa e critica, incaricata di tenere un diario di lavoro ma anche di fornire *feedback* creativi. Al gruppo si aggiungerà il compositore Maurizio Lupone, che curerà la parte sonora.

Le storie raccontate sono accomunate da una tematica comune: il Mandala. Come si può leggere nella pagina di Zone Gemma,

il termine 'Mandala' significa in sanscrito 'cerchio magico' o 'mistico' ed è, secondo Jung, il simbolo della meta del Sé come totalità psichica. Le rappresentazioni a forma mandalica sono archetipi universali e sorgono nell'attività onirica e immaginaria per lo più in situazioni caratterizzate da disorientamenti e perplessità, stati d'animo tipici di questo periodo segnato anche da mutazioni tecnologiche che mettono continuamente in discussione il senso della propria identità. Le 'Storie Mandaliche' che raccontiamo parlano appunto di questo: di esseri e sentimenti in trasformazione.<sup>24</sup>

Nasce così la prima versione di *Storie Mandaliche* a cui ne seguiranno altre due. La differenza principale che si rintraccia tra le tre versioni risiede nelle tecnologie e nell'assetto spaziale della messa in scena ma si avrà modo di vedere che la differente tecnologia influenza anche la narrazione e il ruolo del narratore.

L'ipertesto drammaturgico rappresenta il punto di partenza per comprendere i diversi tipi di narrazione che si incontrano nel progetto. In campo informatico, l'ipertesto è un testo che perde la sequenzialità della narrazione e acquista una modularità nella sua composizione. I vari elementi dell'ipertesto sono collegati da link secondo uno schema a rete in cui il lettore è libero di creare il proprio percorso di fruizione. L'andamento drammaturgico di *Storie Mandaliche* segue questa modalità di scrittura e di messa in scena. È, infatti, lo spettatore a decidere il punto di partenza che, dunque, non è prestabilito come in una narrazione sequenziale. Da questo punto di partenza è poi il narratore Verde che decide il percorso da attraversare nella rete ipertestuale del racconto in relazione alle reazioni degli spettatori, così come accadeva nei suoi spettacoli di contastorie.

Il testo, seppur scritto nella sua natura ipertestuale e adattato per la scena, si scontra con le tecniche narrative di Verde, con quel metodo che utilizza un canovaccio, una traccia della trama, su cui costruire il racconto. Ciò di cui c'è bisogno è un punto di incontro tra la narrazione scritta e la narrazione da 'performare'. Si sono già citate le parole di Verde, -scritte proprio in occasione di *Storie Mandaliche*, sul non voler essere un attore e allora





qual è la soluzione? Continuare a essere un contastorie, seppur si dispieghi un complesso apparato tecnologico e un racconto scritto ma comunque ipertestuale, il che garantisce una libertà che un testo drammaturgico tradizionale non consente. Scrive, infatti, Verde:

Confido nel fatto di riuscire a trovare delle motivazioni 'sincere e urgenti' che vengano oltre e nascono prima del fare 'un bel tecno-spettacolo'. Confido nel fatto di non riuscire ad avere una buona memoria del testo: il che mi mette in una condizione di rischio molto vitale. Penso che saranno solo le parole davvero necessarie che mi rimarranno in testa e 'nel corpo'.<sup>25</sup>

E a distanza di anni Andrea Balzola ricorda quelle difficoltà dettate da diverse motivazioni che si concatenavano:

Il passaggio dal testo scritto alla sua messinscena teatrale e multimediale naturalmente non fu semplice né tantomeno lineare, per trovare la forma finale del copione lavorai a lungo insieme a Giacomo, con molteplici riscritture e assestamenti. Di fatto il rapporto di Giacomo con la parola era molto diverso dal mio, quasi opposto, lui partiva dall'immagine e dalla performance dal vivo, aveva spesso usato testi nei suoi progetti artistici e performativi, ma sempre in chiave di spunto e canovaccio libero e frammentario su cui improvvisare. Il confronto con una struttura definita e complessa del testo drammaturgico lo metteva in difficoltà, sia sul piano della memorizzazione non essendo lui un attore professionista ma un performer, sia sul piano della libertà d'improvvisazione, ed anch'io mi ritrovavo su un territorio nuovo, atipico per il teatro, di continua rimessa in discussione delle modalità espressive, di una ricerca avventurosa per creare un intreccio dei linguaggi multimediali, dove la parola poteva guidare il percorso ma non doveva prevaricare sull'immagine, sul suono, sulle modalità affabulatorie di Giacomo.<sup>26</sup>

Fino a quel momento, Balzola aveva collaborato con personaggi come Luca Ronconi, Marisa Fabbri in veste di drammaturgo. Anche per lui quel metodo di scrittura ipertestuale è qualcosa di nuovo. La novità della scrittura deve poi incontrarsi con le modalità narrative 'libere' di Verde e soprattutto con i video-fondali, che non devono essere un ornamento scenografico ma elemento drammaturgico di natura visiva, per cui la parola scritta deve essere uno degli elementi e non l'elemento che domina e ordina gli altri. Tutte le prospettive del teatro tradizionale vengono meno. Com'è ordinata, dunque, la scena? Nella prima versione,

la narrazione teatrale ha come unico elemento scenografico una piramide di legno a tronco rovesciato, come la montagna sacra della tradizione induista, intorno al quale il narratore agisce e racconta ripreso dalla telecamera posizionata a terra e con il pubblico seduto nel perimetro mandalico. [...] Lo spettatore teatrale, collocato dentro il cerchio, entra dentro la narrazione, nel crocevia di tutte le storie con le immagini e i suoni in continua trasformazione grazie al programma informatico Mandala System.<sup>27</sup>

Il Mandala System, sviluppato in Canada dal Vivid Group e gestito per *Storie Mandaliche* da Massimo Cittadini, è il sistema che permette al narratore di agire in relazione ai video-fondali interattivi, congiungendo le riprese di oggetti reali con oggetti digitali generati al computer. È collegato al software MAX/MSP che consente anche l'interattività della componente audio ed è, inoltre, adattato al racconto ipertestuale di Balzola e alle necessità narrative di Verde. Come racconta Monteverdi:

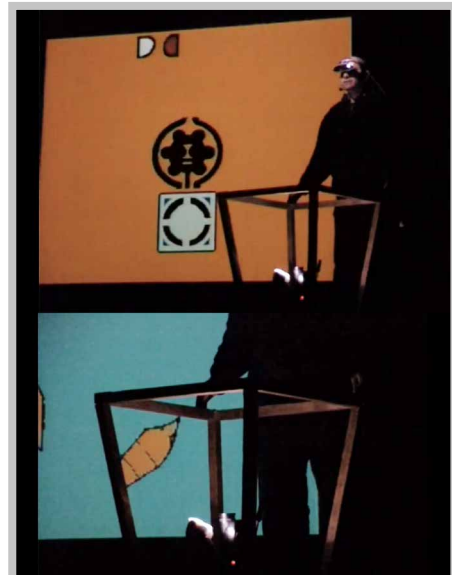
Massimo Cittadini lavora con un Amiga 3000 (sistema operativo ufficialmente 'morto' nel 1993), l'unico in grado di gestire la scheda hardware. I personaggi, a causa della bassa risoluzione del sistema, erano astratti e disegnati in maniera molto primaria (diventando quasi vere forme 'archetipiche!'); ma questo limite è diventato il punto di forza e la caratteristica della prima versione di *Storie Mandaliche*: i personaggi erano connotati da pochissimi elementi e colori senza sfumature.<sup>28</sup>

Il racconto del cyber-narratore, dunque, si lega a delle immagini proiettate alle sue spalle che rispondono ai suoi gesti, modificandosi e generando anche suoni in tempo reale secondo l'andamento della narrazione gestita da Verde. Come spiega Monteverdi,

la videocamera riprende in diretta il corpo o la mano del narratore che viene digitalizzata in tempo reale e la sagoma della figura ripresa, appare sovrapposta alle immagini e agli oggetti generati, invece, dal computer. Se la mano o il corpo ripreso dalla telecamera 'tocca' (virtualmente) qualcuno degli oggetti, crea eventi di tipo visivo e sonoro, generando in diretta situazioni in continua trasformazione trasmesse nello schermo o nei quattro monitor angolari.<sup>29</sup>

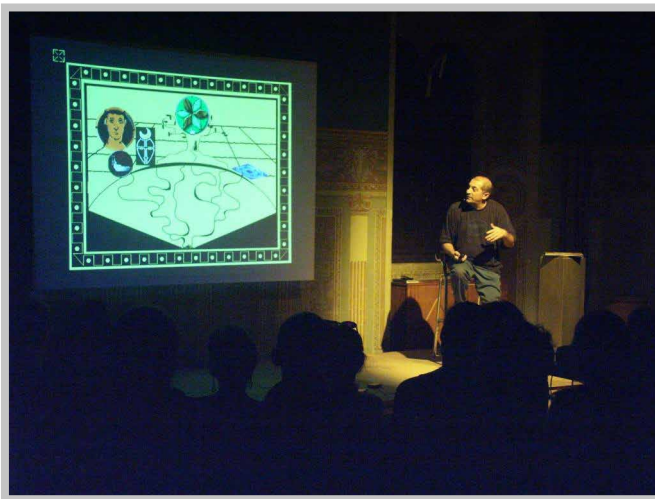
Come funziona, invece, il ruolo di narratore in questa prima versione? L'assetto con il Mandala System ha i suoi pro e i suoi contro in relazione alle tecniche di narrazione di Verde. Per far sì che i suoi gesti siano tracciati dalla videocamera e possano quindi interagire e fondersi con i fondali in questa realtà virtuale 2D, Verde può compiere delle azioni limitate, perché non può allontanarsi troppo dalla piramide, penail non funzionamento del sistema interattivo. Alla limitata possibilità di movimenti nello spazio, fa da contraltare una libertà, nella parola, seppur non totale come nel teatro di strada e nel tele-racconto, che è permessa dalla drammaturgia ipertestuale, che essendo comunque scritta è diversa dal canovaccio e per tale ragione più rigida. Il piano in cui Verde è totalmente libero è quello visivo, poiché il narratore manipola a proprio piacimento, e in relazione alla storia che sta raccontando, le immagini dei video-fondali, essi stessi parte di questa grande costruzione drammaturgica. Il narratore diventa, dunque, secondo la stessa definizione di Verde, cyber contastorie proprio in relazione alla possibilità di manipolare in tempo reale le immagini in video proiezione.

La seconda versione di *Storie Mandaliche* abbandona il Mandala System, passando alla tecnologia Flash MX per le animazioni dei video-fondali. Il Mandala System inizia a stare stretto a causa della continua metamorfosi della dimensione narrativa ma anche per la gestione della componente grafica e sonora. La nuova tecnologia permette la facile implementazione dei materiali visivi. Per lo sviluppo della nuova componente grafica il gruppo coinvolge Lucia Paolini. Il lavoro parte dalla dimensione visiva della prima versione che è elaborata e arricchita anche dalla creazione di nuovi materiali visivi. Viene meno però il livello di interattività intesa in senso stretto. I video-fondali, infatti, non reagiscono più ai gesti del narratore. Ciò che fa Verde è gestire e richiamare, attraverso click del mouse, i vari elementi grafici in relazione alle diverse storie che sta raccontando. Il passaggio alla nuova tecnologia modifica tutti gli aspetti narrativi.



Giacomo Verde in *Storie Mandaliche* (1998), Archivio Giacomo Verde

Il sistema, non utilizzando più tecnologie di *motion tracking* per catturare i gesti del narratore e modificare di conseguenza l'aspetto visivo, libera Verde dalla limitata possibilità di muoversi sulla scena. Se con il Mandala System doveva rimanere nell'intorno della piramide per interagire con la videocamera, adesso può occupare liberamente lo spazio scenico dopo aver richiamato l'immagine visiva che gli occorre. Nella prima versione, dunque, la performance da narratore dipendeva dal sistema tecnologico. In questa versione, invece, è il narratore ad avere totalmente in pugno il controllo della tecnologia. Le animazioni in Flash, dunque, agevolavano la sua narrazione. Deve solo andare avanti e indietro con un click, seguendo l'andamento della storia. Rispettando, quindi, nei limiti del possibile la grafica, Verde è più libero. Non può accadere niente che lui non possa controllare e per questo motivo può giocare liberamente con gli spettatori. Questo aspetto condiziona anche il rapporto che intrattiene con la drammaturgia di Balzola. La maggior libertà sulla scena, lo porta quasi spontaneamente a trattare in modo altrettanto libero il testo drammaturgico. Verde recupera in toto il suo status di contastorie e questo aspetto rischia di trasformare la drammaturgia in un canovaccio. Nelle prime prove con il nuovo sistema, infatti, si allontana molto dal testo nella sua versione scritta e quindi si apre un bivio: difendere la scrittura dell'autore ma limitando la natura di Verde contastorie o permettere al contastorie di creare un proprio ipertesto sempre diverso sull'ipertesto scritto. La soluzione è una mediazione tra le due strade, per preservare la 'spontaneità' della performance di Verde senza intaccare il testo di Balzola. La parola scritta e la parola 'contata', infatti, assumono più importanza che nella prima versione, perché adesso i video-fondali assumono realmente un senso solo in relazione a come la parola li gestisce, mentre prima l'interattività poteva donare loro una autonomia narrativa. Per realizzare la versione stabile, Verde è protagonista di una tournée domestica di *Storie Mandaliche*, una versione priva di qualsiasi supporto tecnologico, in cui recupera l'anima del contastorie e testa l'efficacia del testo in relazione alle sue azioni performative. È forse qui che riesce a trovare la mediazione tra l'autorialità del testo e la propria libertà espressiva.



Giacomo Verde in *Storie Mandaliche 2.0* (2003), foto R. Buratta, Archivio Giacomo Verde

La versione 3.0 di *Storie Mandaliche* cambia fundamentally nell'assetto scenico. La versione 2.0 era costruita secondo una visione frontale della scena mentre la 3.0 è a pianta centrale con quattro schermi che circondano spettatori e narratore che continua a gestire le animazioni proiettate. Il suono, inoltre, è spazializzato, il che contribuisce a creare una immersione dello spettatore dentro la scena ancora più profonda. Verde, in questa occasione, è al centro della scena, su una piattaforma circolare e mobile da cui dà vita alla narrazione che sostanzialmente segue l'assetto già impiegato per la versione

precedente.

Ciò che ha reso possibile un'operazione come *Storie Mandaliche* è stato il passaggio dalla narrazione alla 'tekno-narrazione', che rende ancora più forte il legame che si instaura tra chi racconta e chi ascolta proprio per il tramite di nuovi strumenti comunicativi.<sup>30</sup>



## 5. Dal teatrino video-olografico al 'tele-racconto'

Nel 2016 Verde crea lo spettacolo *L'albero della felicità*, tratto dalla fiaba polacca *Il melo incantato* e prodotto da Aldes. Torna, dunque, alle fiabe e per raccontarle impiega le nuove tecnologie. Il monitor e la videocamera del 1989 diventano video-ologrammi. Anche in questo caso continua a essere fedele al suo credo tecno-artistico, la tecnologia *low tech*, per dimostrare che non è la tecnologia più innovativa a rendere lo spettacolo interessante.

La tecnica olografica di Verde, infatti, affonda nei trucchi degli spettacoli dell'Ottocento piuttosto che nei contemporanei sviluppi delle costose e articolate tecniche olografiche. In particolare, riprende la tecnica del *Pepper's Ghost* messa in pratica nel XIX secolo da John Pepper, che si basa su un trucco del XVI secolo di Giovanni Battista della Porta, trasformandolo in una tecnica teatrale illusoria per produrre l'apparizione di fantasmi in scena, attori reali dalle parvenze fantasmatiche. Nel sottopalco del teatro si crea una stanza nascosta dove sta l'attore. La sua sagoma, quando deve apparire come fantasma, è illuminata da una forte luce. Sopra la stanza, nella parte visibile del palco, è posta una lastra di vetro inclinata e non visibile al pubblico. La lastra riflette l'attore illuminato, provocando l'effetto fantasmatico della sagoma.

Gli ologrammi de *L'albero della felicità* si ispirano a questo espediente. Verde utilizza una scatola nera con un monitor rivolto verso l'alto (il corrispondente dell'attore del *Pepper's Ghost*) collegato a un computer che trasmette le immagini in 3D dei personaggi della fiaba. Sulla scatola vi è uno schermo trasparente inclinato che riflette le immagini in 3D trasmesse dal monitor sottostante, dando vita all'apparizione dei personaggi. Come afferma Monteverdi:

Le figure generate con il programma di computer graphic Daz 3D Studio sembrano prelevate dalle illustrazioni delle fiabe antiche, mescolate ai personaggi dei videogame creati per questo teatrino olografico. Sempre fedele all'artigianalità del manufatto tecnologico, Verde studia la possibilità di far apparire 'magicamente' i personaggi evocati dalla storia, esattamente di fronte allo spettatore quasi con una loro corporeità palpabile, senza supporto di proiezione come fondale.<sup>31</sup>

Dietro la lastra trasparente Verde, come un alchimista, sembra evocare dal nulla i personaggi della fiaba con cui dialoga a tu per tu o ai quali dà la voce, ne replica i movimenti, entra in simbiosi con loro, il suo volto è parte del racconto stesso. Dietro alle immagini 3D torna a essere nuovamente il contastorie di strada. Della fiaba non ha un testo fissato da decantare ma conosce le dinamiche e le elabora ogni volta in tempo reale, in simbiosi con i personaggi 3D, che sono utilizzati in maniera diametralmente opposta dall'impiego comune. Non sono personaggi di un lungometraggio 3D ma pezzi di una narrazione teatrale, di un teatro di figura in cui le figure sono digitali ma la narrazione rimane di stampo teatrale. Solo l'interazione in tempo reale col loro burattinaio può darlorola vita. Chiusa la scatola, rimosso il vetro trasparente, rimangono solo dei caratteri in 3D muti su uno sfondo nero.

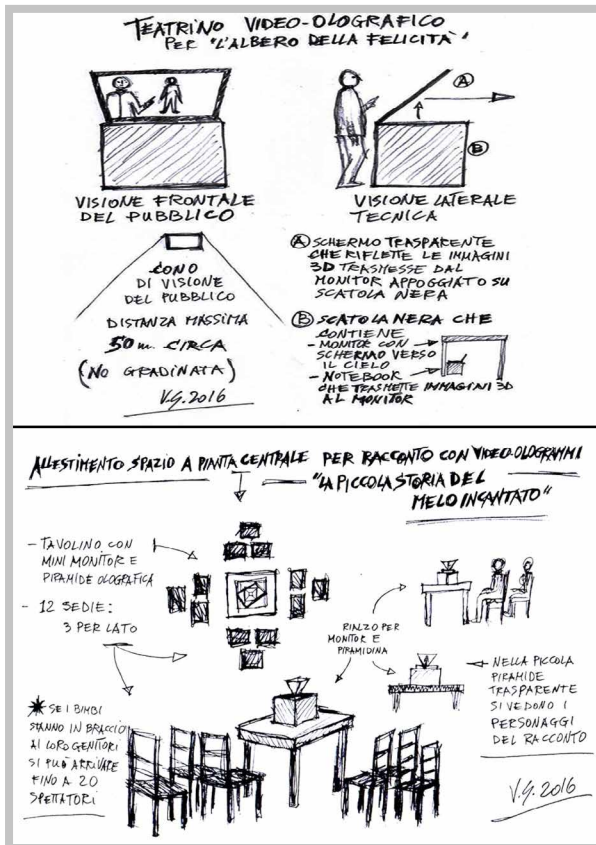
De *L'albero della felicità* esistono anche due versioni ridotte, intitolate *La piccola storia del melo incantato*, che cambiano nella durata (la narrazione si riduce) e subiscono anche una miniaturizzazione e modifica della scena. A modificarsi però è nuovamente la narrazione, il come Verde gestisce la storia in relazione al diverso contesto scenico. La scatola nera, infatti, scompare e lo spettacolo prende vita attorno a un tavolo, assumendo una



conformazione a pianta centrale. Sul tavolo vi è sempre un piccolo monitor rivolto verso l'alto che trasmette le animazioni 3D che questa volta prendono vita, sotto forma di video-ologrammi, dentro una piccola piramide capovolta e trasparente. Ritorna dunque uno degli elementi scenici e tecnici di Verde, la piramide presente in *Storie Mandaliche*.



Giacomo Verde, *L'albero della felicità* (2016), Archivio Giacomo Verde



Giacomo Verde, bozzetto de *L'albero della felicità* e bozzetto de *La piccola storia del melo incantato* (2016), Archivio Giacomo Verde

ne. Questa è la scena de *Il piccolo diario dei malanni*. La storia però non è più quella di una fiaba ma la realtà, quella fatta di cadute e risalite, di acciacchi, di momenti belli e brutti, di quella malattia, grave, tumore alla prostata, che lo affliggerà. Il racconto però è lontano da ogni retorica del dolore e del pietismo e diventa parte di quella modalità affabulatoria e sorniona che caratterizza Verde. Già l'inizio fa capire agli spettatori che il tono della performance è lontano da quello che ci si potrebbe aspettare: un'agenda, 'brandizzata' dal nome di una casa farmaceutica, regalatagli dal fratello, informatore medico. Cosa fare con quell'agenda? Scrivere un diario tramite appunti e disegni, chiedere agli amici dei ma-

Delle due versioni una è da teatro di strada, progettata per un massimo di sessanta spettatori disposti ai quattro lati del tavolo e una è più intima, una versione da salotto, da teatro da camera, dove il monitor diventa un tablet, la piramide si rimpicciolisce e si possono ospitare tre spettatori per ogni lato del tavolo. Il teatro, dunque, si fa tascabile e trasportabile e anche la casa di un amico diventa per Verde l'occasione per sperimentare i suoi racconti, verificare le reazioni in un ambiente 'protetto' e trasportare le eventuali correzioni anche nelle versioni più istituzionali. Una procedura che Verde contastorie persegue da sempre, come si è visto anche in *Storie Mandaliche*. In queste due versioni, Verde abbandona la tipica frontalità teatrale e inizia ad aggirarsi, mentre racconta, tra gli spettatori. È nuovamente il contastorie che tra i suoi aggeggi utili alla narrazione usa quelli digitali. Non sono le tecnologie che usano una dimensione teatrale-performativa per dare sfoggio di sé stesse ma è quella dimensione teatrale-performativa che utilizza quelle tecnologie come elementi per costruirsi.

E si arriva al 2019, a un ritorno del tele-racconto 'puro', a trent'anni esatti dal primo, all'ultima creazione di Verde prima della sua scomparsa prematura.

Un tavolo con una lampada, una videocamera che riprende il tavolo e ciò che vi si pone sotto, uno schermo di proiezione che mostra le riprese in macro di ciò che riprende. Il narratore che dietro il tavolo manovra la videocamera e parla con gli spettatori e con loro costruisce la narrazione.



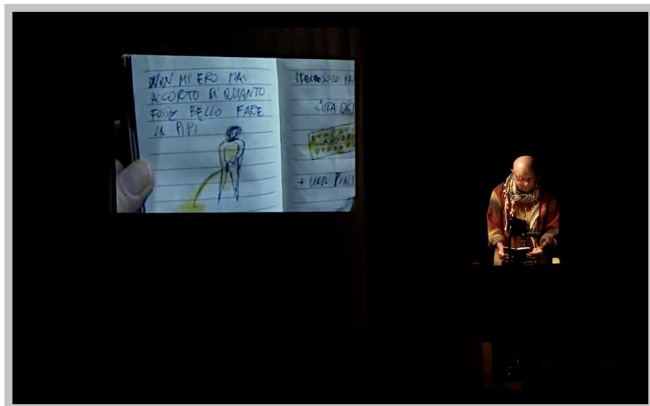


lanni avuti da piccoli, quando la malattia era 'divertimento' perché si saltava la scuola e poi quella malattia cattiva, che può anche portare alla morte ma cercando di viverla sempre sdrammatizzando, così come fa Verde per tutta la narrazione.

Non ci sono oggetti che diventano qualcos'altro come in *Hansel e Gretel* ma solo quell'agenda posta di fronte alla videocamera che riprende i disegni di Verde e prende vita grazie alle sue parole. Un racconto semplice che si sviluppa anche in aperto dibattito con gli spettatori. «Quanti modi ci sono per mangiare una mela?» chiede nel prologo, unico momento, prima dell'intenso finale in cui Verde chiude lo spettacolo danzando, in cui la videocamera non riprende l'agenda. Un prologo in cui Giacomo spiega che tra i vari modi di tagliare una mela ce n'è uno che permette di rivelare un simbolo nascosto, una stella a cinque punte, «simbolo di vita, simbolo dell'uomo e simbolo dell'immortalità», quella mela che permette di far entrare nell'agenda anche *La piccola*



Giacomo Verde, *La piccola storia del melo incantato* (2016), foto DIANE|Ilaria Scarpa\_Luca Telleschi



Giacomo Verde, *Il piccolo diario dei malanni* (2019), Archivio Giacomo Verde

*storia del melo incantato* con il suo albero di mele magiche che guariscono da ogni malattia, quella mela che a un certo punto dello spettacolo verrà mangiata dal narratore, desiderio e speranza della guarigione. Un anno dopo però Giacomo Verde muore. Quella mela non ha salvato la sua vita ma la sua immortalità è quella che resta in chi lo ha conosciuto e in chi non lo ha conosciuto e lo conoscerà attraverso ciò che ha creato. Giacomo Verde, il cyber-contastorie, ci lascia il suo meraviglioso archivio, ancora da studiare, da scoprire, da catalogare e sistemare, un archivio fatto di disegni, oggetti, riprese di ogni tipo della sua vastissima attività, un archivio che, come un piccolo melo incantato, è pronto a dare i suoi frutti a chi li vorrà cogliere.

<sup>1</sup> Per una biografia artistica di Giacomo Verde cfr. <<http://www.verdegiaac.org>>; G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Pisa, BFS Edizioni, 2007; S. VASSALLO (a cura di), *Giacomo Verde videoartista*, Pisa, ETS, 2018; *Connessioni Remote*, 1, maggio 2020, 'Giacomo Verde tecnoartista' <<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>> [accessed 30.03.2021]; *93% Materiali per una politica non verbale*, 17 (Giugno 2020), 'Omaggio a Giacomo Verde' <<https://novantatrepercento.it/archivio/>> [accessed 30.03.2021]. Una possibile bibliografia in



cui si parla di Giacomo Verde: M. AMBROSINI, G. MAINA, E. MARCHESCHI (a cura di), *Il film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*, Pisa, Felici, 2009; A. BALZOLA, A. M. MONTEVERDI, *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004; A. BALZOLA, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, Dino Audino, 2011; T. BAZZICHELLI, *Networking. La rete come Arte*, Milano, Ed. Costa & Nolan, 2006; M. BORELLI, N. SAVARESE, *Te@tri nella rete: arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Roma, Carocci, 2004; G. CALLEGARI, *Educablob - Laboratorio della comunicazione audiovisiva*, Trento, Erickson, 2003; S. CARGIOLI, *Sensi che vedono: introduzione all'arte della videoinstallazione*, Pisa, Nistri-Lischi, 2002; A. CARONIA, *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Padova, Franco Muzio, 1996; L. GEMINI, *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, Franco Angeli, 2003; C. INFANTE, *Imparare giocando. Interattività tra teatro e ipermedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000; A. M. MONTEVERDI, *La maschera volubile*, Corazzano, Titivillus, 2001; EAD., *Nuovi media, nuovo teatro*, Milano, Franco Angeli, 2011; EAD., *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino, 2020; A. PIZZO, *Teatro e mondo digitale: attori, scena e pubblico*, Venezia, Marsilio, 2003; ID., *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University Press, 2013; C. PRESOTTO, *L'isola e i teatri*, Roma, Bulzoni, 2001; E. QUINZ, *Digital Performance*, Paris, Anomalie Digital Arts, 2002; M. G. TOLOMEO, P. SEGA SERRA, *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*, Roma, Gangemi, 1998; S. VASSALLO, A. DI BRINO (a cura di), *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, Pisa, ETS, 2004. Il canale YouTube di Giacomo Verde <<https://www.youtube.com/c/verdegiaac/videos>> e il canale YouTube della rivista *Connessioni Remote* <[https://www.youtube.com/channel/UCVkvOCTH2o683kIIB\\_KJgWA/videos](https://www.youtube.com/channel/UCVkvOCTH2o683kIIB_KJgWA/videos)> contengono diversi materiali video dei suoi spettacoli. La ripresa de *Il piccolo diario dei malanni* è visibile sul canale YouTube del Teatro di Roma: <<https://www.youtube.com/watch?v=VY4Kc1Gy8T4>> [accessed 30.03.2021].

<sup>2</sup> G. VERDE, 'Raccontare non è recitare. Un mail durante le prove di *Storie Mandaliche*', testo originariamente pubblicato in A. BALZOLA, A. M. MONTEVERDI, *Storie Mandaliche*, Pisa, Nischi-Lischi, 2004, adesso in *Connessioni Remote*, 1, maggio 2020, p. 56.

<sup>3</sup> Ivi, p. 57.

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

<sup>5</sup> Nel 1980 il Centro di Ricerca Teatrale di Pontedera organizza, sotto la direzione di Paolo Pierazzini e Dario Marconcini, il 'Progetto Stanislavskij: l'eresia del teatro' per i dissidenti del Terzo Teatro, particolarmente fecondo in quel periodo. Il progetto prevede una particolare sperimentazione per la formazione dell'attore: fondere le tecniche di base del metodo Stanislavskij con alcune tecniche provenienti dal training su cui si basa il Terzo Teatro. Giacomo Verde rientra tra coloro che superano il provino e sono ammessi al progetto. Inizia a studiare con docenti come Jerzy Sthur del Teatro Stary di Cracovia, Marisa Fabbri, Ryszard Cieslak, Maurizio Buscarino, Aldo Sisillo e affronta diverse discipline. Scrive Verde circa questa esperienza: «Alla fine sento sterile tutto questo studio sul teatro di parola (la prosa, la tradizione). Non riesco a capire come rendere le tensioni, le idee, i sentimenti del mondo in cui vivo attraverso quel tipo di messa in scena, seppur rimodernizzata. La recitazione naturalista, sofferta, attenta al minimo spostamento del sopracciglio mi appare sempre più ridicola e fuorviante: un circo dei sentimenti, una scuola di ipocrisia. Così tutto quello che pensavo di negativo sul teatro di prosa, basandomi sulla mia esperienza di spettatore e sugli scritti teorici di altri (Artaud o Brecht), mi fu riconfermato dall'esperienza diretta. Lasciai il Progetto qualche mese prima della sua conclusione ufficiale e iniziai a lavorare ad un mio nuovo spettacolo» (G. VERDE, 'Anni Ottanta: frantumando generi', testo originariamente pubblicato in AA.VV., *Arte Immateriale Arte Vivente*, Ravenna, Essegi, 1994, adesso in *Connessioni Remote*, pp. 71-72).

<sup>6</sup> S. LISCHI, 'Dal vivo: il gesto di Giacomo Verde', in S. VASSALLO (a cura di), *Giacomo Verde videoartista*, p. 14.

<sup>7</sup> F. MASTROPASQUA, *Un teatro di pezzenti. Vaghi pensieri sulla commedia dell'arte*, Prinip, 2019, pp. 9-11.

<sup>8</sup> Ivi, p. 13.

<sup>9</sup> A. BUTTITA, *Cantastorie in Sicilia. Premessa e Testi*, Palermo, Banco di Sicilia, 1960, p. 5. Si ringrazia la Biblioteca di Antropologia dell'Università degli Studi di Palermo per la cortesia e la gentilezza dimostrata nella consultazione di questa fonte in questo particolare momento di fruizione delle attività di ricerca a distanza.

<sup>10</sup> G. PITRÈ, *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Libreria L. Pedone-Lauriel di C. Clausen, 1899, I, p. 178.

<sup>11</sup> A. M. MONTEVERDI, 'Per un teatro tecnologico', in A. BALZOLA, A. M. MONTEVERDI, *Le arti multimediali digitali*, p. 339.

<sup>12</sup> Cfr. D. PESENTI CAMPAGNONI, *Quando il cinema non c'era*, Torino, UTET Università, 2007, p. 27.



<sup>13</sup>G. VERDE, *Artivismo tecnologico*, p. 101.

<sup>14</sup>*Ibidem*.

<sup>15</sup>G. VERDE, 'Cos'è il tele-racconto', in AA.VV., *Scritti sul tele-racconto*, a cura di G. Verde, inedito, 1989-1992, p. 3, pubblicato per la prima volta in *Connessioni Remote*, Allegato 2 (Dossier Tele-racconto).

<sup>16</sup>G. VERDE in T. BAZZICHELLI, *Intervista a Giacomo Verde*, 1998 <[http://www.strano.net/bazzichelli/pdf/Giacomo\\_Verde\\_intervista.pdf](http://www.strano.net/bazzichelli/pdf/Giacomo_Verde_intervista.pdf)> [accessed 30.03.2021] e in *Connessioni Remote* <<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13626/12737>> [accessed 30.03.2021].

<sup>17</sup>A. BALZOLA, *La scena tecnologica*, p. 17.

<sup>18</sup>A. MONTEVERDI, *Nuovi media, nuovo teatro*, p. 183.

<sup>19</sup>Il secondo tele-racconto è *Lieto il fine*, la cui storia è tratta da *La Sirenetta* di Andersen, su un testo sviluppato da Verde insieme a Vania Pucci di Giallo Mare Minimal Teatro. In questo caso Verde cura la regia e la parte tecnica mentre il ruolo di narratore è ricoperto da Vania Pucci. Dello stesso periodo anche *In-colore*, tratto da *Le cosmicomiche* di Italo Calvino realizzato con Adriana Zamboni e Lucio Diana del FIAT Teatro Settimo. Anche in questo caso Verde non è narratore ma si occupa della regia. Per quanto riguarda la collaborazione con il Teatro della Piccionaia si segnala il tele-racconto *Fiori rossi sulla pelle. E fu così che la guerra finì* (1996), di Carlo Presotto, Giacomo Verde e Paola Rossi che parte da una rilettura e una 'tele-teatralizzazione' del libro *Fu così che la guerra finì* ideato e illustrato dai bambini della scuola elementare di Zindis nel 1993 per riflettere sui valori che possono ripararci dalle guerre (di quegli anni la Guerra dei Balcani). Il tele-racconto assume qui un valore aggiunto poiché la televisione, in quegli anni, aveva raccontato la guerra e adesso serve per raccontare un altro modo di affrontare un conflitto. Per un approfondimento dei tele-racconti di Giallo Mare Minimal Teatro cfr. AA.VV., *Scritti sul tele-racconto*. Per i tele-racconti di C. Presotto e del Teatro della Piccionaia cfr. L. BOMBANA, *Carlo Presotto e il Tele-Racconto 1993/1999*, estratto dal saggio *La necessità di un tempo inutile*, Vicenza, Ergon, 2005, disponibile su <[https://www.academia.edu/45519131/Carlo\\_Presotto\\_ed\\_il\\_teleracconto\\_1993\\_1999?fbclid=IwAR2GXQ1Bln3DFC6dBt576mUUSODYz4S63klsdycV6VVK\\_mlvfjkVnSC4d9c](https://www.academia.edu/45519131/Carlo_Presotto_ed_il_teleracconto_1993_1999?fbclid=IwAR2GXQ1Bln3DFC6dBt576mUUSODYz4S63klsdycV6VVK_mlvfjkVnSC4d9c)> [accessed 30.03.2021].

<sup>20</sup>A. ATTISANI, 'La maschera elettronica', in AA.VV., *Scritti sul tele-racconto*, p. 9.

<sup>21</sup>*Ibidem*.

<sup>22</sup>G. VERDE in T. BAZZICHELLI, *Intervista a Giacomo Verde*.

<sup>23</sup>G. VERDE, 'Video-fondali e vjing low tech', in A. M. MONTEVERDI, *Leggere uno spettacolo multimediale*, p. 111.

<sup>24</sup>Descrizione tratta dalla pagina ZoneGemma <<http://www.x-8x8-x.net/zonegemma/xear/storiemandaliche/index.htm>> [accessed 30.03.2021].

<sup>25</sup>G. VERDE, 'Raccontare non è recitare', p. 58.

<sup>26</sup>A. BALZOLA, 'Un viaggio mandalico con Giacomo Verde. Genealogia di *Storie Mandaliche* il primo spettacolo interattivo ipertestuale in Italia', in *Connessioni Remote*, p. 93.

<sup>27</sup>A. M. MONTEVERDI, 'Storie Mandaliche', testo originariamente pubblicato in *Ateatro.it*, 10 agosto 2003, adesso in *Connessioni Remote*, p. 51.

<sup>28</sup>A. M. MONTEVERDI, 'Creare una storia, creare un mondo', in A. BALZOLA, A. M. MONTEVERDI, *Storie Mandaliche*, pp. 15-16.

<sup>29</sup>A. M. MONTEVERDI, 'Storie Mandaliche', p. 51.

<sup>30</sup>Cfr. G. VERDE, 'Per un teknoteatro', in A. BALZOLA, A. M. MONTEVERDI, *Storie Mandaliche*, p. 91.

<sup>31</sup>A. M. MONTEVERDI, *Leggere uno spettacolo multimediale*, p. 34.



SIMONA SCATTINA

*«Ho solo successo come attrice... come donna distruggo tutto».  
Anna Magnani maschera della Commedia dell'arte ne La carrozza d'oro*

*La Carrozza d'oro* (1952) is a film by Jean Renoir that combines reflections on cinema, theatre and art. In Technicolor and inspired by Prosper Mérimée's one-act play (*La carrozza del Santo Sacramento*, 1829), it is - as the director himself defined it - «a comedy. [...] a tribute to ancient Italian theatre, particularly to that form of theatre known as the Commedia dell'Arte» (Renoir, 1953). The film introduces an endless series of interesting relationships between reality and fiction, ending up by bringing to the big screen the story of an actress (Camilla), a mirror of Magnani, for whom the real life is the one she plays in her characters (Colombina). The contribution focuses on Magnani-Camilla's great performance, who, by weaving onto her body the dual role of the actress and the woman challenged in love who will ultimately choose the path of Art, ends up creating a double game between the illusion of truth and acting. Her art, as in other roles, is based on the perfect balance between acting in the theatre and acting in life, to the point of making it difficult to separate the actress from the woman, who have now become a single corpus.

«Cara Anna, questa è l'ultima forma del nostro racconto-sceneggiato, [...] leggila e dammi le tue impressioni. Ti abbraccio. Luchino».<sup>1</sup> *Camila. La carrozza del Santissimo Sacramento* è il titolo della sceneggiatura firmata nel 1950 da Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Antonio Pietrangeli e conservata tra le carte del Fondo Visconti nell'archivio della Fondazione Istituto Gramsci di Roma.<sup>2</sup> Cosa resta oggi di quel film mai realizzato - voluto dal principe siciliano Francesco Alliata di Villafranca fondatore, insieme ad alcuni amici, della casa di produzione Panaria Films (1946) - ce lo ricorda Stefano Moretti:

un frammento di una fase aurorale e vulcanica del nostro cinema; lo spirito con cui Visconti e i suoi collaboratori ne scrissero la riduzione e la sceneggiatura. L'immagine di un paese dove «le rivoluzioni si fanno con una certa disinvoltura. Riescono bene, come le feste. Cosa facciamo oggi? Una corrida o una rivoluzione? Non è come da noi che ci si pensa tanto che si finisce per non farne niente».<sup>3</sup>

Il progetto di lavorare sulla pièce di Prosper Mérimée<sup>4</sup> si risolse in una fumata nera per Visconti e fu nel 1952 portato a termine da Jean Renoir, che il 28 marzo 1951 riceveva dal produttore Robert Dorfmann un telegramma a cui sarebbe seguito un rapido botta e risposta:

Dorfmann: Sarebbe interessato ad essere il regista de *La carrozza del Santissimo Sacramento* che gireremo in Italia a settembre?».

Renoir: In quale lingua propone di girare il film? Stop Ha un'attrice in mente? Stop Leggerò di nuovo il libro prima di prendere una decisione.

Dorfmann: Francese ed inglese ingaggiata Anna Magnani.

Renoir: Sono molto interessato a Magnani e a *La carrozza* segue la lettera del mio agente Jean Dewalde.<sup>5</sup>

Renoir, all'epoca, era desideroso di tornare in Europa e di fare un film con l'attrice che non esitava a definire «la quintessenza dell'Italia». In una lettera di qualche tempo dopo, indirizzata a Jean Vilar, difatti leggiamo:



devo aggiungere che mi ero fissato un compito molto preciso: fare un film con Anna Magnani. Volevo che questo film potesse valorizzarla senza per questo basarsi sugli elementi che, prima della nostra collaborazione, avevano contribuito al suo successo. Magnani è una personificazione assoluta del teatro, quello vero, con gli scenari di cartapesta, le lampade fumanti, gli orpelli degli ori scoloriti. Dovevo logicamente rifugiarmi nella commedia dell'arte e trascinare Anna con me in questa impresa.<sup>6</sup>

### 1. «La commedia, il teatro e la vita»

Nel 1952 Magnani sale sulla carrozza in puro stile Settecento che i Lanza di Trabia<sup>7</sup> avevano rimesso in moto e trasferito da Palermo a Roma affinché divenisse la protagonista, almeno nel titolo, del film diretto da Renoir: *Le Carrosse d'or*.<sup>8</sup>

È la protagonista principale, un'artista che sulla scena incarna il personaggio di Colombina, maschera briosa e furba della servetta. Come nel film *The River* diretto in India l'anno prima, Renoir pone al centro della pellicola un carattere: Camilla (qui con il raddoppio della consonante rispetto all'originale), celebre attrice, la cui intensa vita è divisa tra due amori: il palcoscenico e gli uomini; e attorno a lei l'ambiente, un 'quadro', quello del teatro, paragonabile per la posizione nella più generale economia dell'opera all'India del film precedente. Il soggetto de *La carrozza d'oro* è un complicato *pastiche* risultante dalla sovrapposizione di diverse storie, parte delle quali collocate nella realtà, e parte nella finzione scenica recitata dagli attori protagonisti, con continui scambi fra i due piani e la continua allusione che anche ciò che si suppone essere la realtà sia, a sua volta, una finzione scenica.

Renoir si era già servito del teatro per mettere in evidenza la natura di messa in scena del suo cinema (basti pensare a *La Règle du jeu* con la celebre sequenza della danza macabra o al prologo de *La chienne*, recitato da due burattini), e ispirandosi al testo originale «riporta il teatro alle sue origini popolari, alla spontaneità e all'inventiva dei comici, che si contrappongono alle fastose rappresentazioni del potere». <sup>9</sup> Il ritratto che ne viene fuori è un'esaltazione della figura della commediante in cui l'attrice porta la vita dentro la recita e allo stesso tempo tramuta la vita in recita. Un carattere capace di ricreare costantemente la dialettica attore-spettatore, palcoscenico e platea in una narrazione in cui tutti sanno di essere dei fantocci che recitano nel più generale copione dell'esistenza. Una commediante è figura multiforme e il regista ci consegna con Camilla un'attrice che a sua volta interpreta un ruolo in un gioco di specchi che incarna il contrasto tra verità e finzione e corrobora il motto che era dello stesso Mérimée: *mémneso apistéin*.

Tra il 1936 e il 1945 vedremo Magnani affrontare al cinema i personaggi di sciantosa e di primadonna, riuscendo a dar vita a una gamma di artiste di varietà, lei che quel genere lo conosceva bene, tutte straordinarie. Basti pensare a *Teresa Venerdì* di Vittorio De Sica (1941) in cui è una sciantosa infatuata di un giovane dottore, o al ruolo di *soubrette* in cui si sarebbe ritrovata anche per l'episodio *Anna Magnani* di Visconti in *Siamo Donne* (1953), o in *Risate di gioia* di Mario Monicelli (1960). Nannarella sembra citare sé stessa, ricordando i primi passi mossi all'interno delle Riviste degli anni Quaranta, la sua formazione teatrale forte e sempre rivendicata, anche quando diventa una diva del cinema.<sup>10</sup>

Per un attore la migliore scuola è il palcoscenico. Secondo me bisogna che colui il quale vuol diventare attore abbia il coraggio di fare il generico; di cominciare da "la signora è servita"; di esordire insomma dal gradino più basso. Questo tirocinio è utilissimo perché si compie davanti a un pubblico vero, a un pubblico che giudica senza





riguardi. L'attore sente se gli spettatori lo seguono o non lo seguono, istintivamente si corregge, è costretto a studiarsi, impara. E impara anche osservando come si muovono e come parlano gli altri. Così si gettano le prime e le vere basi di un attore. Confesso di parlare per esperienza personale, però sono certa che se molti di coloro che si dedicano al cinema compissero questo tirocinio, se ne vedrebbero ben presto i risultati visibili e sensibili. La verità è che nessuno oggi ha il coraggio di guadagnare poco e di battere una strada faticosa e ingrata. Perché è la sola che esista. Tutte le altre, scuole per attori comprese, non portano a nulla o danno scarsissimi risultati.<sup>11</sup>

La data de *La carrozza d'oro* è emblematica in tal senso per Magnani: dopo essere stata scoperta dal cinema deciderà di compiere una nuova incursione nel teatro confessando di aver «estremo bisogno di buonumore»<sup>12</sup> e nel 1953 – otto anni dopo la sua ultima apparizione insieme a Totò (*Pio Pio*, rivista che lanciò Garinei e Giovannini e i due attori come «coppia comica») – torna in passerella con *Chi è di scena?*<sup>13</sup> di Michele Galdieri, il cui filo conduttore era proprio la duplice commedia dell'arte e della vita.<sup>14</sup> Magnani dimostra, ancora una volta, che non esiste, nel suo caso, una soluzione di continuità tra vita e palcoscenico. Quando è che Magnani dà spettacolo? Quando recita la vita? O quando recita un copione?

Come prima di lui Visconti,<sup>15</sup> anche Renoir dunque celebra le origini del temperamento teatrale di Magnani, nonché il suo radicamento nello spettacolo popolare. Aveva sin da subito espresso il desiderio di lavorare con lei e in conferenza stampa, il 1° giugno 1951, usa la parola «commediante» per connotare la sua figura:

[...] io e i miei collaboratori abbiamo ricreato un soggetto che potrebbe anche intitolarsi: La commedia, il teatro e la vita. La mia è la storia dell'attrice o piuttosto, come direi in francese, della comédienne e cioè dell'interprete. C'è una grande differenza tra un'attrice e una comédienne. Il cane lupo RinTinTin è un attore, Chaplin un comédien. I commedianti, gli artisti, i giullari, gli acrobati, i cantanti, i mimi – coloro che senza distruggere e senza uccidere continuano a morire e rinascere, a soffrire e ad amare ogni sera – sono più veri dei veri uomini.<sup>16</sup>

E ancora, aggiunge: «la Magnani [...] ha fatto il varietà. Ha interpretato sullo schermo i ruoli più naturali e più improvvisati. [...] Le si può attribuire la qualifica di comédienne e io sono felice che lei voglia simboleggiare nel mio film tutti gli altri comédiens del mondo».<sup>17</sup>

Renoir sembra voler aderire alla sistematizzazione di Jovet (che a sua volta prende origine dalle riflessioni di Diderot) fra *acteur* e *comédien*:<sup>18</sup> se il primo è in grado di recitare soltanto parti corrispondenti al tipo cui di norma dà vita in scena, il secondo, il *comédien*, recita qualsiasi parte, ricevendo in sé,<sup>19</sup> il proprio personaggio. In merito alle affermazioni del regista Magnani così risponderà qualche tempo dopo a un giornalista:

è vero, la vita di un'attrice o, come preferisce Renoir, di una commediante, è simile a quella di Camilla: distrugge involontariamente come un animale, tutto ciò che ha intorno. Essa riesce a essere donna solo nei limiti che le sono consentiti dall'arte. Anch'io sono così. Anch'io sono come Camilla. Non so se Renoir l'abbia capito.<sup>20</sup>

Il film di Renoir voleva essere da una parte un omaggio al teatro e alla Commedia, ma dall'altra, così come nel testo di Mérimée, presenta una più ampia riflessione sullo statuto della verità nell'Arte e sulla condizione umana (grazie alle riflessioni sulle differenze



fra volgo ed aristocrazia e sugli intrighi di potere),<sup>21</sup> che andrà via via precisandosi nella produzione più matura del regista<sup>22</sup> in cui i drammi trovano la loro realtà nella teatralizzazione del quotidiano (del 1969 è l'ultimo *Le Petit Théâtre de Jean Renoir*).

«Invece dell'uomo con la sua individualità, vede il personaggio, e, più ancora, la maschera. [...] Quasi a significare che la vita è in sostanza tutta una rappresentazione»,<sup>23</sup> per cui la realtà si dissolve in un gioco scenico. Il rapporto tra mondo e teatro, tra credenza e illusione viene concretizzato in modo inaspettato: non sono il mondo e la vita a inglobare il teatro, ma il contrario e Renoir indicava proprio nel mondo della Commedia dell'arte una delle forme più affascinanti di questa relazione fra la recitazione scenica e quella quotidiana.<sup>24</sup>

Il regista ben conosceva quell'immaginario che aveva visto sin da piccolo illustrato più volte dal padre in dipinti dedicati a spazi urbani nei quali spesso avevano luogo spettacoli di commedie, anche sotto forma di balletti, che si rifacevano ai copioni della cosiddetta Commedia dell'Arte.<sup>25</sup> Vito Pandolfi, in qualità di consulente per la Commedia dell'arte,<sup>26</sup> aveva ritrovato in un archivio dei libricini dove erano pubblicati numerosi canovacci di commedie con la relativa melodia.<sup>27</sup> Nel film, anche per merito suo, la Commedia appare autentica e così Renoir può esplorare le infinite possibilità della profondità del genere instaurando un discorso fatto di porte che si aprono e si chiudono con l'andare e venire dalle stanze, come fra le quinte del teatro, e finestre aperte sul pubblico.<sup>28</sup> Il regista, lo ricorda poi Alliata, consentì agli attori di improvvisare i dialoghi su un'idea di storia sviluppando l'intero film come una performance teatrale, cosa che ben si sposava con la grande capacità di Magnani che aveva fatto sua, dall'avanspettacolo, l'arte di recitare 'all'improvvisa'. La sua ironia sferzante, il suo umorismo petroliniano («un Petrolini in gonnella», scriverà Morandini), la sua risata anarchica ne fanno una perfetta *comédienne*. Con naturalezza trasforma per il nuovo medium i saperi teatrali appresi. L'esperienza condotta come diva del teatro 'leggero' (la rivista) si rintraccia in Camilla, personaggio grazie alla quale Magnani può offrire il suo estro caricaturale, la sua bellezza anomala, la sua presenza.



Anna Magnani, Odoardo Spadaro, Riccardo Rioli, William Tubbs in *La carrozza d'oro* (1952), frame

## 2. Il corpo 'comico' di Camilla

Magnani la tratteggia, o meglio, la 'riceve in sé', con intelligenza e ironia, ben consapevole di non rappresentare l'ideale di una Camilla-Colombina perché non più giovanissima (ricordiamo però la battuta dell'attrice anziana della compagnia: «l'artista è sempre giovane»), non ha il *physique du rôle*, come annota Morandini, e nell'immaginario dello spettatore incarna ormai una donna del popolo. Si misura, come detto, con il ruolo femminile più antico, la 'servetta', eredita – come ci ricorda Cristina Jandelli – delle antiche «parti in commedia», che grazie a Goldoni avevano subito «una 'riscrittura' drammaturgica tale

da assicurarle un “travaso indolore” anche nel passaggio al ruolo moderno». <sup>29</sup> Magnani potrà sembrare apparentemente lontana dal personificare la maschera di Colombina, ma il film è l'illusione che il teatro cambi tutto: quasi sempre le attrici sono belle solo sul palcoscenico, il loro fascino dura solo lo spazio della recita: è questo che ci racconta per esempio Gautier nel *Capitan Fracassa*. E il personaggio di Camilla ha molte affinità proprio con la figura di Zerbine di Gautier, la *soubrette*, termine che veniva riservato alla «servetta furba» che interpretava parti brillanti.

Libera, spettinata e anticonvenzionale, dotata di una spumeggiante *vis comica*, Camilla conquista tutti. <sup>30</sup> Camilla è colei che dall'inizio alla fine dell'opera conduce il gioco con un tempismo perfetto che culmina nel colpo di teatro della donazione della carrozza al vescovo. È cosciente di avere un potere ottenuto attraverso le arti femminili, ma quel potere le consente di superare le barriere che lo stesso ruolo, di teatrante cortigiana, le ha imposto. La maschera scivo-



Anna Magnani/Colombina, *La carrozza d'oro* (1952), frame

la continuamente nella vita (la stessa carrozza è vista come teatro e l'uscita del viceré da essa viene accolta dagli applausi), tutto diventa messinscena e vita insieme. <sup>31</sup> È questa reversibilità che interessa a Renoir, e non per inghiottire il mondo dentro il suo sogno, ma per liberarlo, per «mostrare come anche quando la vita irrompe (e viene fagocitata) nel/ dal teatro (e dal cinema), noi assistiamo a un movimento di redenzione». <sup>32</sup> Camilla è scissa tra il desiderio di piacere al suo pubblico («il solo che conti») e quello di sentirsi amata da uno dei suoi tre pretendenti (il cavaliere, il torero e il viceré): «posso io amare come una vera donna?». I dubbi della protagonista si dissolvono quando comprende che anche il mondo del viceré è imprigionato in una rappresentazione. Dopo i vani tentativi di poter entrare in quella realtà, nella battuta che rivolge all'aristocrazia, prima di andar via con la lussuosa carrozza che è stata motivo di vanto, poi elemento di concertazione, quindi pegno sentimentale e infine simbolo del sacrificio, c'è tutta la consapevolezza di non poter appartenere a quel mondo: «alla fine del secondo atto, quando Colombina esce, scacciata dai suoi padroni, c'è una tradizione che sembra voi ignoriate, i commedianti si inchinano a lei». È la Colombina attrice (e non la donna) ad ottenere così l'inchino dell'aristocrazia. Il racconto subisce un'accelerazione che ha il ritmo della *pochade* quando i tre pretendenti si recano a casa sua per strapparle una promessa d'amore, ma Camilla è confusa: «ho bisogno di capire, io sono assolutamente sincera sia come donna, sia sulla scena. Allora perché ho solo successo come attrice e come donna distruggo tutto quello che amo. Ma chi può dirlo dove finisce il teatro e dove la vita comincia». Se nel testo di Merimée l'epilogo e la morale erano affidati a un prete, «Signorina, questa carrozza sarà per voi come il carro di Elia, vi porterà dritto in cielo», <sup>33</sup> qui la battuta è proprio di Don Antonio-Pantalone, che riporta la celebrazione di Camilla sul palcoscenico:

Camilla, Camilla, in scena. Non perdere il tuo tempo nella cosiddetta vita reale. Tu appartieni a noi, attori, cantanti, mimi, clown, saltimbanchi. Il solo posto dove puoi trovare la tua felicità è ogni palcoscenico, ogni piattaforma, ogni pubblica piazza durante quelle due brevi ore nelle quali ti trasformi in un'altra persona. E solo allora diventi te stessa.



L'inquadratura che all'inizio del film si era soffermata su un palcoscenico a questo ritorna, il sipario si chiude e Camilla rimane sola sulla scena con lo sguardo in macchina come se si rivolgesse allo spettatore. Risolto il momento di crisi esistenziale il palcoscenico trionfa, e attraverso l'attrice si istituisce «un isomorfismo fra vita e scena, in cui il secondo termine diventa l'unica realtà possibile»:<sup>34</sup> tutto ritorna al teatro, come all'inizio del film e forse dal teatro non ci eravamo mai mossi.

### 3. *Sentirsi vivi anche quando si recita*

Magnani – circondata da un piccolo stuolo di caratteristi (tra tutti uno straordinario Don Antonio/Pantalone-Odoardo Spadaro) mobilitati per dare all'interpretazione quel tono guittesco che sottolinei il concetto di commedia della vita – diventa sintesi della recitazione, trovando una sponda nel capocomico impersonato proprio da Spadaro. Attraverso questo attore, che sembra non essere mai sceso dal palcoscenico, Renoir rappresenta il mistero dell'atto artistico, riflettendo su quei confini sfumati tra teatro e vita che saranno dominanti nei successivi *French Cancan* e *Elena et les hommes*.

La capacità di Magnani di giocare con la propria maschera, muovendosi costantemente sulla soglia tra l'arte che simula la vita e la vita che imita l'arte, è qui esaltata da Renoir che si cimenta con l'anomalo divismo dell'attrice, fondato paradossalmente sulla discesa della star nel terreno dell'espressività popolare, in una singolare e unica commistione di alto e basso. Il film si concentra dunque sulla performance di Magnani, sulla sua tipologia attoriale, che rispecchia emblematicamente le tensioni antidivistiche del cinema del periodo postbellico. Magnani-Camilla eccelle nella capacità di illudere lo spettatore di trovarsi di fronte a una persona autentica, capace di far percepire la tridimensionalità della personaggio anche attraverso i sospiri, le pause, le battute inventate. C'è qui la Magnani della camminata impetuosa, delle posture da sciantosa, del suo splendido décolleté, delle mani sui fianchi e della sua espressività più convenzionale. C'è quando fa esplodere il grido rivolto al toreador Ramon: «fuori dai piedi burattino che non siete altro...» o quando litiga furiosamente con Felipe mostrandoci tutta la sua «overwhelming eruption».<sup>35</sup>

Conserva la sua fisicità in grado di esprimere mimeticamente stati d'animo ed emozioni, come se lo schermo fosse il palcoscenico e la macchina da presa la platea adorante.

Per Catherine O'Rawe Magnani ha saputo più di altre attrici del dopoguerra valorizzare la sua espressività, il suo «istinto animalesco».<sup>36</sup> Nel film di Renoir recita con divertimento, malizia, leggerezza e con la sua leggendaria spontaneità, canta e balla, come faceva in teatro e nella vita privata. Recita e ride con tutto il corpo come sapeva fare lei.<sup>37</sup> Il corpo di Magnani-Camilla mette in scena il desiderio di essere una donna bella, contesa da uomini più o meno giovani, più o meno potenti. Per quasi tutto il film la sua è una fisicità esibita e dai suoi atteggiamenti impulsivi traspare tutta la sua umanità di donna, santa e peccatrice.<sup>38</sup> Ma nel momento della fine dell'illusione il corpo di Magnani, in veste di penitente e generosa donatrice, non catalizza più gli sguardi, è il viso ad essere il perno di tutto, a far trasparire l'anima di Camilla attraverso l'uso di quel primo piano che con Jandelli possiamo definire «rivoluzionario» per il suo mettere al centro il volto dell'attore, la fusione tra personaggio e personalità.

Sono le mani a costituire il vero baricentro della figura di Camilla resa da Magnani che, a detta di molti, aveva delle mani bellissime: negli *sketch* con Arlecchino (come quello allo specchio), quando chiama a sé l'applauso del suo pubblico e quando assume la classica posa con le braccia protese in avanti o le mani sui fianchi o sul seno. Per l'intera durata del



film le mani 'fanno', sottolineano le azioni, prolungano il significato delle parole. «Anna che te ne importa della voce, tu parli con le mani» le dirà un giorno Eduardo.<sup>39</sup>

Così come sono protagonisti anche i suoi occhi che diventano grandi, lucidi, quando si aggrappa col braccio a quegli uomini che dicono di amarla, guardano dal basso verso l'alto sognanti proiettandola verso un futuro migliore, ma il momento in cui lo sguardo di Magnani-Camilla si fa più luminoso è quando è sul palcoscenico, quello è il suo mondo. Nella risata contagiosa, in cui si cela anche l'amarezza per non comprendere ciò che la circonda, Magnani e Camilla sono poi più vicine. La risata è «un prodotto altamente culturale che sembra una regressione all'animalità»:<sup>40</sup> in una scena Camilla si paragona a un toro conquistando Ramon e facendo scoppiare tutti, lei compresa, in una grande risata (sarà anche il torero a paragonare Camilla a una bestia da domare). Ma Camilla ride anche del viceré quando si toglie la parrucca comprendendo che si era voluto appartare con lei solo per liberarsi di quella costrizione; ride con la bella risata piena della Magnani, e il viceré ride con lei.



Anna Magnani/Colombina, *La Carrozza d'oro* (1952), frame

L'attrice sguaina le sue armi invincibili: il sorriso e uno sguardo che non mentiva mai, quegli occhi energici che raccontano la storia della vita che hanno osservato, eloquenti anche nel silenzio. Lei che aveva fatto del suo sorriso e dell'amore per il teatro e per il cinema la sua arma di vita.

Intervistata dal critico teatrale Luciano Lucignani, Magnani si dirà soddisfatta del lavoro fatto con Renoir e aggiungerà: «lei non mi giudicherà male se le dico che credo di avere due modi di recitare, proprio come se fossi due Anna Magnani; una quella di *Roma città aperta* e magari di *Bellissima*, e una quella de *La Carrozza d'oro*, la Magnani del teatro per capirci».<sup>41</sup>



Anna Magnani/Camilla, *La Carrozza d'oro* (1952), frame

Uscito il film nelle sale, Alberto Moravia (già collaboratore di Visconti per la prima sceneggiatura) elogiò la protagonista che si rivelava, ancora una volta, la grande attrice che era, «sapida, espressiva, umana, sempre viva e impreveduta».<sup>42</sup> Vittorio Guerriero invece stroncò il film: «Sbagliato, falso, freddo. Così freddo da far venire i geloni al cuore».<sup>43</sup> I frizzi, i lazzi e gli amori impossibili della Commedia ci sono sebbene Renoir sembri aver preso il tema con la leggerezza che il genere gli imponeva; forse più interessato alle gustose scenografie, ai fondali dipinti, alla minuziosa ricostruzione d'epoca, alla tavolozza di colori; dando così l'impressione di aver trascurato l'oggetto del suo omaggio invece che affinarne la natura giocosa e sarcastica.<sup>44</sup>



Anna Magnani/Camilla, *La Carrozza d'oro* (1952), frame

Eppure il 10 dicembre





1952 Magnani scrive una lettera in italiano a Renoir e alla moglie, di cui è diventata amica, premurandosi di comunicare loro i commenti dei critici italiani e annunciando che «... malgrado le smorfie di alcuni critici. “Troppo critici”. Il film va a gonfie vele. [...] Insomma la Carrozza va a duecento all’ora».<sup>45</sup>

*La carrozza d’oro* sembra scritta per Magnani, perché coerente con la sua drammaturgia d’attrice, caratterizzata da figure femminili segnate dalla malinconia e per le quali l’amore è precluso. Magnani era in grado di dominare ogni personaggio, di arricchirla con una serie di sfumature e di accenti. La sua Camilla è una donna forte e combattiva, ostinata e testarda, ma anche sensibile e comprensiva. Lei che faceva fatica a definirsi: «chi sono io? Boh! Sono profondamente umana», a differenza di Bette Davis, che aveva dichiarato di aver sempre accettato parti in cui trovava qualche profonda «dissimiglianza» da sé, diceva: «voglio personaggi nei quali poter credere, a cui il pubblico possa credere». Magnani vede in Camilla un personaggio autentico, che la commuove e in cui rispecchiarsi. Una parte che sembra essere scritta proprio per lei, così in difficoltà nelle questioni della vita privata, ‘scomoda’ come amava definirsi, ma assolutamente a proprio agio di fronte allo sguardo di quel pubblico che non smetterà mai di ammirarla e amarla. A Renoir un giorno dirà:

“Come fa a sapere tante cose sulla mia vita privata?” Affermai che ne sapevo molto poco. “Allora – continuò – come ha potuto scrivere questo testo che narra esattamente la mia storia – quella di un’attrice che dopo non poche storie infelici si rende conto di non essere fatta per la vita privata, ma che la vera vita per lei è quella che interpreta nei suoi personaggi?”<sup>46</sup>

Sicuramente si trattò di una coincidenza, ma Magnani rappresenta nella sostanza l’emblema di quella «saldatura imprevista fra vissuto e finzione»<sup>47</sup> tipica del nuovo divismo del dopoguerra. La donna non sa separarsi dall’attrice, il passaggio continuo tra autenticità e teatralità appare possibile perché i due modi si incarnano nel corpo di Magnani che in sé accoglie e scioglie la tensione tra il suo essere creatura da palcoscenico e, allo stesso tempo, creatura del cinematografo, incarnandole entrambe come declinazione dell’Arte.

---

<sup>1</sup> Lettera di Luchino Visconti a Anna Magnani riportata in M. HOCHKOFER, *Anna Magnani*, Milano, Bompiani, 2018 [prima ed. Bompiani 2013], p. 155. Ricordiamo che Magnani non lasciò memorie scritte né autorizzate dichiarando sempre di non sentirsi pronta a rivelarsi in un’autobiografia, inibita forse dalla potenza della sua immagine pubblica. A provarci per lei, aiutata da Luca Magnani, figlio di Anna, sarà, a più riprese, Matilde Hochkofler.

<sup>2</sup> Collaboratori illustri furono anche Franco Zeffirelli, Alberto Moravia, Piero Tellini e Irene Brin, che diedero a questo progetto un grande valore letterario, oltre che cinematografico.

<sup>3</sup> S. MORETTI, ‘Come la censura impedì a Visconti di girare «La carrozza del Santissimo Sacramento»’, *L’Indice dei libri del mese*, XXX, 10, 2013.

<sup>4</sup> Sulle pagine della *Revue de Paris*, il 14 giugno 1829, compare *Le Carrosse du Saint-Sacrement (La Carrozza del Santissimo Sacramento)*, atto unico del giovane Prosper Mérimée (cfr. P. MÉRIMÉE, *La Carrozza del Santo Sacramento*, trad. it. di G. Davico Bonino, Macerata, Liberilibri, 1993). Tra le brevi commedie a firma di Mérimée è sicuramente quella che arriva a riscuotere maggior successo sui palcoscenici e sulla



carta stampata. La pièce, ad esclusione dell'insuccesso nel 1850 (le cronache dell'epoca raccontano che all'apparizione del vescovo in scena il pubblico abbandonò la sala fischiando), ha goduto di un interesse crescente anche grazie alla storica messinscena di Jacques Copeau, Louis Jouvet e Valentine Tessier al Théâtre du Vieux Colombier nel 1920. In seguito, ispirerà numerose riletture letterarie, musicali, teatrali e cinematografiche: dall'opera buffa *Périchole* di Ludovic Meilhac e Henri Halévy musicata da Jacques Offenbach (1868) sino a *La carrozza d'oro*, film di Jean Renoir del 1952 con Anna Magnani.

<sup>5</sup> D. THOMPSON, L. LO BIANCO (a cura di), *Jean Renoir, Letters*, London, Faber and Faber, 1994, pp. 263-264.

<sup>6</sup> Lettera di Jean Renoir a Jean Vilar, 21 dicembre 1968. Un'attenta analisi sul rapporto tra il testo originario e la versione cinematografica la si può leggere in M. CARCAUD-MACAIRE, J.-M. CLERC, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique. Propositions méthodologiques*, Montpellier, éditions du CERS, 1995, pp. 191-264.

<sup>7</sup> La carrozza lega il suo nome e il suo ruolo al rango di una delle famiglie più in vista del Regno del XVIII secolo, la data riportata sul telaio è quella del 1766. Oggi è custodita all'ingresso di Palazzo Reale o dei Normanni (sede del Parlamento siciliano) a Palermo.

<sup>8</sup> *La carrozza d'oro (La carrosse d'or, 1952)*. Regia: Jean Renoir; Soggetto: liberamente ispirato a *Le carrosse du Saint-Sacrement* di Prosper Mérimée; Sceneggiatura: Jean Renoir, Renzo Avanzo, Giulio Macchi, Jack Kirkland e Ginette Doynel; Fotografia: Claude Renoir; Scenografia: Mario Chiari e Gianni Polidori; Musica: Antonio Vivaldi adattato da Gino Marinuzzi; Interpreti: Anna Magnani (Camilla), Duncan Lamont (il Viceré), Odoardo Spadaro (Don Antonio), Riccardo Rioli (Ramon), Paul Campbell (Felipe), Nada Fiorelli (Isabella), Georges Higgins (Martinez), Dante (Arlecchino), Rino (il dottore), Gisella Mathews (la marchesa Altamirano), Lina Marengo (la vecchia attrice), Ralph Truman (Duca di Castro), Elena Altieri (Duchessa di Castro), Renato Chiantoni (Capitan Fracassa), Giulio Tedeschi (Baldassarre), Alfredo Kolner (Florindo), Alfredo Medini (Pulcinella), i fratelli Medini (quattro bambini), John Pasetti (capitano delle guardie), William Tubbs (l'albergatore), Cecil Mathews (il barone), Fedo Keeling (il visconte), Jean Debucourt (il vescovo); Produzione: Francesco Alliata; Produttori associati: Renzo Avanzo; Durata: 103. Oggi disponibile in un Dvd della RaroVideo, restaurata nello splendore del suo originale Technicolor e accompagnata da un booklet che ne ricostruisce l'intricata vicenda produttiva, a partire dalla testimonianza del suo artefice.

<sup>9</sup> S. PIETRINI, *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 144.

<sup>10</sup> Se in *Teresa Venerdì* Magnani non è protagonista ma ben si inserisce, e con grande ironia, tra i personaggi tratteggiati da De Sica e dagli sceneggiatori, in *Risate di gioia* Magnani (con Totò) rievoca il suo passato, i numeri di avanspettacolo, dando vita alle sue personagge e immaginando cosa ne sarebbe stato di lei se il cinema non l'avesse corteggiata, in *Siamo donne* la dimensione divistica diventa un tutt'uno con quella quotidiana e il palcoscenico si fa il luogo deputato affinché questa malia avvenga: dopo aver 'recitato' la vita per le strade di Roma Magnani entra in teatro e con davanti il suo pubblico trova il suo vero ruolo, la sua autenticità di donna nella realtà della finzione teatrale, nella verità esplicitamente fittizia del 'meraviglioso' teatrale. All'interno del confronto tra 'vita cioè cinema' e 'finzione cioè teatro', il cinema svela la profonda finzione che lo caratterizza, mentre il teatro dimostra la vitalità dei propri artifici spettacolari che riescono a far emergere la verità; cfr. F. PRONO, 'Anna Magnani: il cinema come vita e il teatro come finzione', *L'asino di B., L'attore fra teatro e cinema*, a cura di M. Pierini, XII, 14, 2008, pp. 113-116.

<sup>11</sup> Anna Magnani in S. DE MATTEIS, M. LOMBARDI, M. SOMARÈ (a cura di), *Follie del varietà*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 236.

<sup>12</sup> In un'intervista del febbraio di quell'anno Magnani confessa: «Credevo di non esser più capace di recitare e mi sono presentata alla ribalta con un'immensa timidezza, timorosa di non saper far più quello di cui ero capace un tempo. Invece mi sono accorta che, anche se animata da un'emozione pari a quella del mio primo debutto, la mia passione per il teatro ha potuto farmi facilmente superare il primo istante di panico e ho potuto constatare con gioia che il pubblico non mi aveva dimenticata. [...] Ritengo che a torto la rivista venga qualificata con l'appellativo di "teatro minore". Non può essere affatto "minore" un teatro alla cui realizzazione occorrono doti di fantasia, di genialità, di "costruttività" estranee a qualsiasi altro genere di spettacolo. In rivista mi sento viva e completamente padrona del mio spirito, della mia personalità, dei miei mezzi di espressione. Dopo questo mio ritorno al giudizio diretto del pubblico, sono sicura di essere ancora amata dagli spettatori. E questa sicurezza varrà a spronarmi di più nel mio lavoro avvenire», in <<https://www.archivioannamagnani.it/anna-magnani-teatro/>> [accessed ottobre 2021].

<sup>13</sup> La Settimana Incom il 28 dicembre 1953 riprese qualche momento dello spettacolo lasciando l'unico documento visivo di Magnani sul palcoscenico; un breve frammento è possibile vederlo al link: <<https://www.youtube.com/watch?v=QG6aUX4SgAE>> [accessed ottobre 2021].



- <sup>14</sup>Galdieri aveva immaginato per lei un'entrata ad effetto: nel mezzo di un quadro alla Commedia dell'arte un suono di una sirena la vedeva irrompere in scena: attrice o personaggio? È la pirandelliana figliastria dei *Sei personaggi* che stancatasi della fissità a cui il suo autore l'aveva confinata decide di 'scendere' nella vita divenendo donna da marciapiede. La realtà infrange i ritmi della Commedia dell'arte, e il personaggio rinnega sé stesso «per incominciare a vivere: pretesti stupendi per un'attrice drammatica come la Magnani» (M. MORANDINI in S. DE MATTEIS, M. LOMBARDI, M. SOMARÈ (a cura di), *Follie del varietà*, p. 237). La rivista non sarà un successo e, nonostante la sua indiscussa bravura, *Chi è di scena?* rappresenterà per Magnani la conclusione di un'esperienza di per sé già alle soglie della crisi del genere.
- <sup>15</sup>Cfr. L. MICCICHÈ, 'Siamo donne. Anna Magnani. Dalla falsa storia vera alla vera storia falsa', *Drammaturgia*, 7, 2000, pp. 7-14.
- <sup>16</sup>Discorso di Jean Renoir riportato in M. HOCHKOFER, *Anna Magnani*, p. 156. Si veda anche J. RENOIR, *La vita è cinema*, Milano, Longanesi, 1978.
- <sup>17</sup>*Ibidem*.
- <sup>18</sup>Cfr. L. JOUVET, *Le comédien désincarné*, Parigi, Flammarion, 2009.
- <sup>19</sup>Cfr. P. PAVIS, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema* [1996], Torino, Lindau, 2004.
- <sup>20</sup>Anna Magnani in *Anna Magnani canterà la tarantella dei maccheroni*, Roma, 1952 in <<https://www.archivioannamagnani.it/blog/maestro-marinuzzi-anna-magnani/>> [accessed ottobre 2021].
- <sup>21</sup>Secondo Des O'Rawe il regista in questo film riporta il teatro alle sue origini popolari, alla spontaneità e all'inventiva dei comici, che si contrappongono alle fastose rappresentazioni di potere, tema a lui caro. Un teatro che con le sue maschere denunciava il potere, si pensi anche alla sequenza in cui Colombina canta di spalle al pubblico per sottolineare lo sgarbo fatto ai comici dal Toreador che con il suo ingresso ha 'occupato' la scena, cfr. D. O'RAWE, 'Cinema of Masks: Commedia dell'Arte e *The Golden Coach* di Jean Renoir', in D. ROBB (a cura di), *Clowns, Fools and Picaros: Popular Forms in Theatre, Fiction and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 147-161.
- <sup>22</sup>Nei due film successivi, *French Cancan* ed *Elena et les hommes*, Renoir rifletterà su altri due generi di spettacolo: il music-hall e l'operetta. Ancora una volta l'allusione al palcoscenico serve al regista per esasperare la connotazione convenzionale dei personaggi e delle storie che i film propongono.
- <sup>23</sup>C.F. VENEGONI, *Jean Renoir*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 102-103.
- <sup>24</sup>Cfr. S. BERNARDI, 'Rossellini, Renoir e la commedia dell'arte', *Biblioteca Teatrale*, 16, 1989.
- <sup>25</sup>È proprio questo lo stile che ritroviamo in *Pierrot blanc* (1901-1902) in cui il soggetto dell'opera è Jean Renoir ritratto dal padre all'età di sette anni, con un costume da Pierrot.
- <sup>26</sup>Ricordiamo che Pandolfi avrebbe licenziato qualche anno dopo i sei volumi *La Commedia dell'Arte, storia e testo*, in cui raccolse numerosi documenti e una nutrita trattazione di vari aspetti della Commedia dell'Arte. Cfr. V. PANDOLFI (a cura di), *La Commedia dell'Arte, storia e testo*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1957.
- <sup>27</sup>In merito alla musica del film ricordiamo che su tutto domina il fascino dei componimenti di Antonio Vivaldi adattati e diretti da Gino Marinuzzi.
- <sup>28</sup>La drammaturgia dei comici dell'Arte, fluida e vitale, come ci ricorda Siro Ferrone, fu all'insegna del palcoscenico, della tempestiva registrazione della cronaca coeva e del rapimento, del remake e del meticcio di testi e di tecniche performative differenti. Come riportato anche da Roberto Tessari nel suo volume dedicato alla Commedia dell'arte, *La carrozza d'oro*: «irradia sulla sale cinematografiche di tutto il mondo un'immagine quanto mai suggestiva del teatro delle maschere». Si vedano, come detto, S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014; R. TESSARI, *La Commedia dell'arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2013. Non possiamo poi non ricordare il fondamentale: F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 2008.
- <sup>29</sup>C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano*, Imola (BO), Cue Press, 2016, p. 20. Grazie a Goldoni infatti la 'servetta' cominciò a incarnare il motore dell'azione per divenire poi, nell'Ottocento, un ruolo tra i più ambiti. A partire dagli anni Quaranta del Novecento, la moderna riedizione della 'servetta' confluirà nella prima attrice comica-soubrette, capace di quella spiccata *verve* interpretativa che Magnani sicuramente padroneggiava.
- <sup>30</sup>Grazie anche ai bellissimi costumi di Maria De Matteis realizzati dalla Casa d'arte Peruzzi.
- <sup>31</sup>Cfr. B. ROBERTI, 'Maschera', in R. DE GAETANO (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, II, pp. 215-282.
- <sup>32</sup>*Ivi*, p. 246.
- <sup>33</sup>P. MÉRIMÉE, *La Carrozza del Santo Sacramento*, p. 73.



- <sup>34</sup>S. PETRINI, *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 149.
- <sup>35</sup>Cfr. F. PITASSIO, 'Popular culture, performance, persona: Anna Magnani between Rome, Open City and The Rose Tattoo', *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 3, 2018, pp. 373-388.
- <sup>36</sup>Cfr. C. O'RAVE, 'Anna Magnani. Voice, Body, Accent', in T. WHITTAKER, S. WRIGHT (a cura di), *Locating the Voice in Film: Critical Approaches and Global Practices*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 157-172.
- <sup>37</sup>L'unico freno è rappresentato dalla lingua inglese. *La carrozza d'oro* infatti è stato girato in presa diretta in inglese e poi doppiato dalla stessa Magnani in italiano, inglese e francese. La non conoscenza della lingua, come messo in luce sempre da O'Rawe, che ha interrogato la relazione tra performance vocale e presenza scenica, soprattutto nei film in cui Magnani non recita nella sua lingua madre, era una barriera che le impediva di far emergere pienamente le emozioni che voleva esprimere.
- <sup>38</sup>Siro Ferrone nel fondamentale volume sulla Commedia dell'arte, pone l'attenzione (che trova ampio riscontro nella prima delle tre parti in cui si articola il libro) sull'importanza delle donne in scena: attrici di grande fascino, che furono spesso anche abili capocomiche di complesse formazioni teatrali (cfr. S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*).
- <sup>39</sup>Testimonianza di Eduardo inserita nel documentario di Chris Vermorcken *Io sono Anna Magnani*, 1979 <<https://www.youtube.com/watch?v=aUnDxSDccTA>>, minuto 1.15.26 [accessed ottobre 2021].
- <sup>40</sup>Cfr. M. DOLAR, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicanalisi*, a cura di L.F. Clemente, Napoli, Orthotes, 2014.
- <sup>41</sup>L. LUCIGNANI in M. PERSICA, *Anna Magnani: biografia di una donna*, Bologna, Odoja, 2016.
- <sup>42</sup>A. MORAVIA, 'La carrozza della Magnani', *L'Europeo*, 25 dicembre 1952.
- <sup>43</sup>V. GUERRIERO, 'Bellissima', *Marcaurelio*, 22 gennaio 1952.
- <sup>44</sup>Ciò nonostante nel 1974 Rossellini e Jean Gruault raccogliessero l'eredità di Renoir e il suo voler vedere nella commedia dell'arte una delle forme più affascinanti della relazione biunivoca e reversibile fra la vita e il teatro tanto da scrivere una sceneggiatura inedita di quello che sarebbe dovuto diventare un film dal titolo *Pulcinella, o le passioni, le corna e la morte* (protagonista Michelangelo Fracanzani). Si legga il paragrafo a ciò dedicato di Bruno Roberti inserito nel più ampio ragionamento sulla maschera: *Pulcinella e un inedito Rossellini*, in R. DE GAETANO (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, pp. 244-248.
- <sup>45</sup>Anna Magnani in C. VACCARELLA, L. VACCARELLA (a cura di), *Anna Magnani: la mia corrispondenza americana*, Roma, Edizioni Interculturali, 2005, p. 13. Non è un caso che l'attrice utilizzi questa espressione. Da una foto dell'epoca la vediamo ritratta tra la carrozza del XVIII secolo e la Ferrari che acquistò all'epoca delle riprese del film. Alessi, fotografo di scena, ricorda l'arrivo sul set, vestita da Colombina, a bordo della fiammante automobile. La sua immagine in costume sarà usata per anni come pubblicità dalla casa automobilistica di Maranello.
- <sup>46</sup>J. RENOIR, *Anna Magnani*, testimonianza presente nel booklet del DVD *La carrozza d'oro*, versione restaurata in HD, RaroVideo.
- <sup>47</sup>C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 112.



IN FORMA DI | generi e forme





CRISTINA COSTANZO

*Autobiografia(e) in forma d'archivio. Giovanna Brogna/Sonnino  
tra iconotestualità e libri d'artista*

The essay analyzes several areas (Photography, Cinema, Visual Arts) of Giovanna Brogna Sonnino's research with a focus on the hybrid nature of *Lettere al Dott. B. 1979-1987* (2019). This artbook is an unconventional way of narration that combines a collection of letters to her psychoanalyst with an heterogeneous variety of visual content ranging from postcards to collages. *Lettere al Dott. B. 1979-1987* represents the ultimate essence of Brogna/Sonnino's work: the archive as an artistic message, the contamination between verbal and visual, and the merge between art and therapy.

Relying on different media, techniques and strategies including also fototexts and atlas, the artist composes a very personal and original autobiography.

### 1. Autobiografia e (auto)terapia

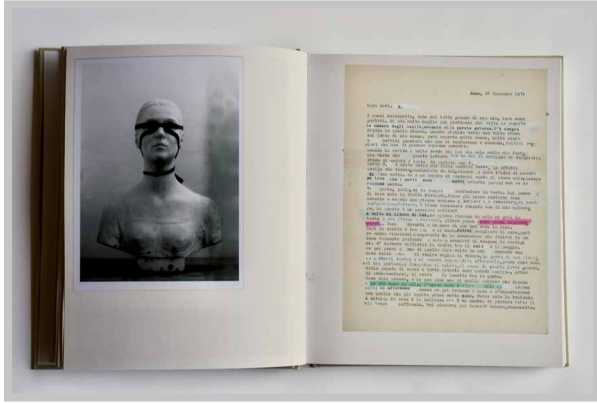
Giovanna Brogna/Sonnino è un'autrice versatile e dall'ampio orizzonte culturale che ama sconfinare tra tecniche e linguaggi spesso incrociati tra loro.<sup>1</sup> Alla fine degli anni Settanta, dopo la formazione storico-artistica tra Firenze e Catania, Brogna/Sonnino si trasferisce a Roma, dove si interessa al mondo del cinema e della televisione grazie alla specializzazione come cineoperatrice.<sup>2</sup> Negli stessi anni si dedica alla fotografia ma la sua prima mostra è del 1986. All'attività lavorativa per la RAI si affianca quella altrettanto prolifica di autrice e produttrice indipendente che mai abbandona l'imprinting del cinema dato dall'insieme di narrazione e ritmo. Con *Mathelika* e *Drifting Pictures* Brogna/Sonnino realizza film, docufilm e documentari e parallelamente si cimenta nella sceneggiatura, attività emblematica di un immaginario conteso tra gli ambiti della visualità e della scrittura.<sup>3</sup> Bruno Di Marino coglie precocemente l'importanza di questo nesso nel video *Parliamone* (1998):

un esperimento vicino all'estetica televisiva [...], dove le frasi pronunciate da una galleria di persone qualunque, vengono impaginate in modo raffinato, creando uno stretto connubio tra immagine e parola attraverso l'uso del lettering [...] qui la parola scritta si modifica parallelamente ai corpi dei performer in un rapporto indissolubile di significante/significato.<sup>4</sup>

Con questi linguaggi espressivi Brogna/Sonnino sperimenta un originale intreccio iconotestuale che si basa sul rapporto simbiotico tra arte, vita e terapia ed è riconducibile alla pratica dell'accumulazione terapeutica di oggetti d'affezione attraverso l'archivio. Lo sguardo sull'archivio è infatti presente nei suoi diversi (e forse complementari) progetti, accomunati dalla logica dell'atlante e dal prelievo di immagini preesistenti, che consentono all'artista di pervenire alla definizione della propria identità.<sup>5</sup>

Tutte queste tematiche confluiscono con esiti particolarmente interessanti in *Lettere al Dott. B.* Questo 'lavoro' – termine provvisorio che si cercherà di definire in seguito –

del 2019, oltre a inserirsi in un filone di studi centrale nelle arti visive dei nostri tempi, in quanto esempio del ricorso all'archivio come pratica artistica autobiografica, è come il principio dell'intensa attività di Brogna/Sonnino che si articola nei libri d'artista, nei fototesti e nei cosiddetti 'vassoietti' e 'altarini' fino alla sua casa-museo catanese.<sup>6</sup>



Giovanna Brogna/Sonnino, *Lettere al Dott. B.*, 2019, libro d'artista autoprodotta in 300 copie numerate, Ph. Laura Daddabbo

*Lettere al Dott. B.* è una raccolta di lettere battute a macchina dai contenuti vari (aneddoti, sogni, malattie, delusioni sentimentali, viaggi, paure, incontri), indirizzate al suo psicanalista e accompagnate da materiale eterogeneo come cartoline, ritagli, documenti e fotografie realizzate prima dell'avvento del digitale, in cui è tutt'altro che secondario il ricorso alla forma atlante. Per la nostra artista la creazione di un archivio di ricordi personali è una tecnica di lavoro condotta in maniera sistematica ma è anche una strategia di sopravvivenza af-

fidata al processo dinamico in cui si manifestano tanto il mal d'archivio messo a fuoco da Jacques Derrida quanto la tensione verso la forma atlante che ha ispirato opere decisive,<sup>7</sup> dall'*Atlante Mnemosyne* di Aby Warburg ad *Atlas* (1962-2013) di Gerhard Richter.<sup>8</sup>

Dal 1979 al 1987 Brogna/Sonnino si affida per una sindrome di depersonalizzazione al dottore Piero Bellanova, oggi considerato uno dei padri fondatori della psicanalisi italiana, maturando in questi anni l'idea della malattia come gesto estetico e metafora esistenziale.<sup>9</sup> Questa scelta è favorita dai comuni interessi culturali con il dottore Bellanova che è inserito nel *milieu* artistico nazionale per aver sposato Anna Madami, nipote di Mario Sironi, e ha coltivato la passione per la pittura, la musica, il cinema e la poesia, con particolare attenzione alle sperimentazioni iconotestuali futuriste. È infatti amico e sodale nonché medico personale di Filippo Tommaso Marinetti; insieme nel 1939 firmano il *Manifesto futurista del romanzo sintetico* (con Luigi Scrivo) e il *Manifesto dell'arte tipografica* (con Luigi Scrivo e Alfredo Trimarco).<sup>10</sup>

La connessione con Bellanova ha dunque una valenza centrale nell'iconotesto di Brogna/Sonnino che, nel corso della propria terapia psicoanalitica, compila con continuità un ricco epistolario. La narrazione ha inizio il 23 aprile 1979, giorno del ventiquattresimo compleanno dell'artista – «oggi iniziamo l'analisi e oggi è il mio compleanno. Sembra una buona combinazione in questo mare agitato in cui cerco di tenermi a galla»<sup>11</sup> – e si conclude con un cambio di destinatario il 20 maggio 1987, quando l'autrice ha trentadue anni. La lettera – che significativamente si chiude con l'affermazione «devo ricordare, perché niente è più presente di questo presente»<sup>12</sup> – viene infatti indirizzata alla moglie dello psicanalista all'indomani della morte di quest'ultimo. Ai fini della nostra riflessione poco importa che il dott. B. non abbia mai ricevuto le lettere a lui destinate – «Per telefono le ho detto: "Le ho scritto delle lettere" e lei: "ma io non le ho ricevute", "perché non gliele ho mai mandate"»<sup>13</sup> – tuttavia occorre sottolineare come questo dialogo, negato o sospeso, sia invece un monologo nella ricerca spudoratamente autobiografica di Brogna/Sonnino.

*Lettere al Dott. B.* non è la cronaca di una psicoanalisi, coinvolta nella narrazione solo come riflesso della prospettiva della paziente, né un epistolario di stampo classico: è semmai un diario visivo, risultato dell'attenzione che l'artista riserva al processo terapeutico connesso alle azioni a tratti compulsive dell'archiviare e del collezionare.<sup>14</sup> Tutto ciò si riversa nel suo racconto per immagini basato su strategie narrative insolite ed eccentriche



e oggetti transizionali che fungono da strumenti di esternalizzazione e proiezioni della mente dell'artista.<sup>15</sup> Efficace sinestesia di parole e immagini, che ricorre all'oggetto libro inteso come forma espressiva, *Lettere al Dott. B.* rientra nella categoria del libro d'artista.<sup>16</sup> Non è irrilevante che un'opera di questo tipo scaturisca dall'incontro con Bellanova fortemente voluto, psicanalista di alto profilo ed esponente del Futurismo, avanguardia con cui condivide in special modo le ricerche condotte sul confine tra letteratura e arti visive e in campo tipografico. La critica è infatti concorde nell'individuare una sorta di archeologia del libro d'artista nei volumi *Zang tumb tumb* (1914) di Marinetti, tradizionale nella forma ma innovativo per metodi di stampa e composizioni tipografiche, e nel cosiddetto *Libro imbullonato* (1927) di Fortunato Depero.<sup>17</sup>

Con *Lettere al Dott. B.* la matrice narrativa della ricerca di Brogna/Sonnino si inverte e materializza dunque nella forma duttile del libro d'artista, espressione plastico-poetica, secondo la definizione di Mirella Bentivoglio, «con una maggiore accentuazione dell'una o dell'altra delle componenti (comprendendovi quella tattile e fonica) [...] per i rapporti che sollecitano tra materia, colore, forma, struttura, parola».<sup>18</sup> Si è mosso in questa direzione l'approccio curatoriale di Giuseppe Mendolia Calella, che lo seleziona per il progetto espositivo *Edito/Inedito* cogliendone da un lato la natura di libro d'artista, in un confronto in chiave terapeutica con *Prenez soin de vous* (2007) di Sophie Calle, e dall'altro la natura performativa poiché lo presenta con un'audio di voci femminili invitate a leggere alcune lettere.<sup>19</sup>

Oltre alle analogie con il lavoro di Calle per via del comune approccio autobiografico, è importante segnalare altri modelli estremamente significativi per l'uso concettuale della fotografia sempre accompagnata da una componente testuale.<sup>20</sup> Brogna/Sonnino apprezza ritratti, anamorfosi, sovrimpressioni ed esposizioni multiple di Duane Michals e in special modo le sue sequenze fotografiche, che si avvalgono di testi e annotazioni.<sup>21</sup> È proprio nelle sequenze di Michals che l'artista scorge il fondamento della sua «idea letteraria della fotografia» poiché per lei «fotografare è come scrivere appunti personali».<sup>22</sup> Val la pena di citare pure le affinità con lo scrittore francese François-Marie Banier e le sue fotografie dipinte, caratterizzate dalla sovrapposizione di scritte a mano dello stesso autore come *La chambre de Picasso à Vauvenargues* (2007), e gli assemblaggi di fotografie, poesie, pensieri e disegni, come il volume *Imprudences* (2016).<sup>23</sup> Il ricorso alla scrittura è costante anche nei diari di Peter Beard, che includono ritagli di giornali, disegni e fotografie, veri e propri collage da cui il celebre fotografo estrapola scritti con cui presenta le sue fotografie.<sup>24</sup>

Per metodi e strategie il lavoro di Brogna/Sonnino trova un precedente importante in Hannah Höch,<sup>25</sup> artista radicale e pioniera del fotomontaggio in ambito dadaista; quando invece il collage assume una dimensione installativa si presta al raffronto con Annette Messager,<sup>26</sup> per la pratica del diario affidata al libro d'artista e la connotazione feticista assunta dalla raccolta di materiali poveri. Ciò che avvicina questi artisti è infatti la volontà di superare i confini del medium fotografico in favore di un linguaggio a cavallo tra più media.

La fascinazione di Brogna/Sonnino verso questo approccio si manifesta nel docufilm *Riprendimi [perryfarrel]*, scritto, diretto e prodotto nel 2006.<sup>27</sup> L'icona rock Perry Farrel, che spazia tra molteplici generi musicali, viene eletta ad alter ego della città di Catania per la tendenza a mixare qualità diverse e per la scelta della marginalità come valore.<sup>28</sup> Secondo l'artista infatti certe riflessioni scaturiscono dal non stare al centro ed è proprio il ritorno in Sicilia a mettere in moto il processo dell'archivio come risposta alla perdita d'identità.

Il filone autobiografico si manifesta anche nella narrazione del sé del film *Strike a light* (2001) – affidata al racconto di undici donne – che è scandita da un montaggio vivacissimo ed enfaticizzato da hit degli anni Settanta.<sup>29</sup> La musica, già prepotentemente presente con Matt Johnson - The The nel primo film di Brogna/Sonnino *Non è romantico?* (1992),<sup>30</sup> è l'elemento catartico del suo esordio letterario *Chiarmastramma* (2012), romanzo d'ambientazione catanese inscindibile dalla colonna sonora che apre il volume e include Chopin, i Beatles e i Nirvana.<sup>31</sup> Anche nel già citato *Riprendimi [perryfarrel]* sono numerosi i rimandi trasversali ad altri lavori della stessa autrice, come le installazioni della sua casa-museo, e *Liriche e frammenti* di Anacreonte, centrali in *Lettere al Dott. B.*

Per analizzarne le intersezioni tra iconico e verbale è opportuno sottolineare anche le implicazioni fototestuali di *Lettere al Dott. B.* Se in virtù del confine labile tra letteratura e arte l'opera trova espressione immediata nel libro d'artista, la sua definizione di autobiografia fototestuale in forma di romanzo epistolare illustrato dispiega uno scenario non meno stimolante.<sup>32</sup> Oltre a evidenziare come la forma libro contenga implicitamente l'idea di narrazione, è opportuno fare riferimento alla strategia fototestuale di *Roelli Testu Paris* del 1989.<sup>33</sup>

Si tratta di un lavoro di particolare interesse in virtù dell'associazione tra frammenti di dialogo tratti da *Les enfants terribles* (1929) di Jean Cocteau e la serie di fotografie in bianco e nero scattate nel backstage della sfilata parigina di Roelli Testu e successivamente fotocopiate. In anni orientati alla commistione di parola e immagine, non solo nel cinema ma anche nella fotografia e nella forma libro, la ricerca di Brogna/Sonnino si apre dal 1987 anche all'uso artistico della fotocopia di oggetti. È appunto il caso della camicia di *Roelli Testu Paris*, la cui etichetta funge da didascalia/titolo dell'opera, ma anche dei guanti, delle rose e delle posate che, con diverse finalità, l'artista fotocopia sia da un verso che dall'altro e accompagnano anche *Lettere al Dott. B.*, forse come indizio dei temi del doppio e della depersonalizzazione.



Giovanna Brogna/Sonnino, *Roelli Testu Paris*, 1989, fototesto, Ph. Laura Daddabbo

La ricerca d'equilibrio tra fotografia e scrittura si palesa nella doppia esposizione che apre il volume: un autoritratto che emerge dalle mani raccolte dell'artista e sovrasta la scritta battuta a macchina, evidenziata in verde, *Amo e non amo, sono pazzo e non sono pazzo. / Lettere al Dott. B. 1979-1987.* Al tema del doppio e dello sdoppiamento – da leggere in continuità con la sindrome di depersonalizzazione all'origine della terapia ed è veicolato dallo sguardo di chi osserva ed è osservato – corrisponde così la citazione di Anacreonte, con funzione di sottotitolo, che si reitera nella fotocopia strappata e sovrapposta con nastro adesivo alla lettera del 20 maggio 1979. È un'efficace sintesi dell'universo esistenziale dell'autrice che si interroga sulle dicotomie sentimentali e su quelle mentali, anticipando il frequente uso della contraddizione come misura di un sentire personale estremamente empatico. L'amore e la follia investono più volte la narrazione di questo diario che fa dell'attraversamento uno strumento d'indagine; questo epistolario fuori dal comune è infatti portatore di una visione singolare ma non univoca, in cui il linguaggio visivo e la relazione profonda tra l'immagine e la parola concorrono alla scrittura autobiografica. Segue un dialogo serrato tra testo e immagine di cui sono protagonisti



ritratti e autoritratti giovanili, rimando esplicito ai viaggi in Sicilia affidati alle sequenze di polaroid al limite della dinamica cinematografica, ma anche fotocopie del quaderno con appunti sui sogni, ritagli, poesie di Emily Dickinson, citazioni scritte a mano di Dante e Leopardi. Ricordi d'infanzia e documenti personali, come l'atto di nascita e il libretto universitario fotocopiati, si mescolano a mappe, acquerelli, fumetti, negativi, copertine di libri (*Tre donne* di Altman, *La sessualità del matrimonio* di Van De Velde, *Franny e Zooey* di Salinger), riproduzioni di opere d'arte (*La culla* di Berthe Morisot, il *Polittico di Gand*), locandine di film (*Manhattan* di Woody Allen), pubblicità, biglietti di concerti (Rolling Stones, Joe Jackson Band, Alvin Lee Band, David Bowie, Patti Smith, Frank Zappa), fotografie tratte dall'album di famiglia e che fungono da *ready-made*, come nel caso del ritratto della madre bambina su cui l'artista decide di non intervenire o dell'accostamento fra il ritratto del padre e una fotografia da lui scattata insieme alla fotocopia della stessa fotografia. Risulta determinante anche il ricorso a cancellature nere o bianche e a parti evidenziate con diversi colori (l'azzurro per la sfera onirica, il rosa per le affermazioni dell'autrice, il verde per le citazioni di altri), strumenti funzionali alla narrazione che torna a essere sinonimo di cura. Il diario visivo si chiude con un insolito dittico oggettuale, la fotocopia di una rosa, in memoria di Bellanova.

Cara signora B.

Suo marito è morto stanotte [...] Forse mi dispiace non avergli portato una rosa, come facevo i primi tempi, ma a volte avevo fretta, a volte non lo facevo perché pensavo che lui pensasse che avessi qualcosa da farmi perdonare e io non volevo sentirmi in colpa verso di lui. Ma tanto lui lo sapeva e il mio fiore è stato sempre nel suo vasetto d'argento sulla scrivania<sup>34</sup>

Dall'intreccio fra dimensione narrativa e visiva emergono, più o meno esplicitamente, diversi riferimenti letterari che vanno dall'archetipo del romanzo moderno all'espressione della soggettività sotto forma di epistolari come in *Pamela, o la virtù premiata* (1740) di Samuel Richardson e *I dolori del giovane Werther* (1774) di Johann Wolfgang Goethe ma non solo. All'avanguardia futurista, già richiamata a proposito della duplice veste di Bellanova psicanalista e letterato, si aggiungono i modelli diretti: *Armance* (1827) di Stendhal e *Franny e Zooey* (1961) di J. D. Salinger. Dalle poesie di Dylan Thomas (*Conceive these images in air*) e di Katherine Mansfield (*Now I am a plant, a weed*) emerge invece l'attenzione riservata alla fragilità del vissuto quotidiano. All'identificazione con la natura corrispondono infatti la perdita di punti di riferimento univoci e il rifiuto dell'esistenza umana quale valore assoluto. A Mansfield, con cui non sono poche le assonanze anche in tema di marginalità, è dedicata la mostra catanese *Voci dell'aria*, tenutasi a Palazzo Biscari nel 1987, il cui titolo è tratto dall'omonimo poemetto:

Giunge allora il prezioso momento  
Che per un'origine a me sconosciuta  
Le minime voci dell'Aria  
Vincono il mare e il vento.<sup>35</sup>

Senza eroismo e per assecondare il senso di precarietà di tutte le cose Brogna/Sonnino impiega un approccio diretto, prediligendo soggetti comuni, narrazioni quotidiane e luoghi sentimentali. Spicca Catania, che – sotto un vulcano più volte omaggiato attraverso video, fotografie e un altarino composto di cartoline dell'Etna e oggetti di famiglia – è emblematica di una visione fragile e precaria che non vuole misurarsi con l'eterno.





Giovanna Brogna/Sonnino, *Essere vivi è un miracolo invece si dà tutto per scontato / Being alive is a miracle but instead it's all taken for granted / Etre vivant est un miracle et au contraire tout semble évident*, 2009, installazione, veduta parziale della casa-museo dell'artista a Catania, Ph. Laura Daddabbo

Che si tratti di cinema, fotografia o installazione, nella narrazione del quotidiano Brogna/Sonnino non ricorre a mediazioni e si concentra sugli oggetti, spesso assemblati in combinazioni insolite, secondo ossessioni personali che invitano a ridiscutere lo sguardo di chi osserva e di chi è osservato. In merito alle questioni relative all'interazione con il fruitore, non ancora adeguatamente indagate, è opportuno segnalare che *Lettere al Dott. B.*, in quanto libro d'artista, richiede di essere maneggiato e sfogliato invitando così al superamento del confine tra ciò che è arte – e quindi convenzionalmente intoccabile – e ciò che invece è un oggetto d'uso, in più copie e dal costo contenuto.<sup>36</sup> Per la sua

stessa natura, duttile e aperta, *Lettere al Dott. B.* si apre a interessanti prospettive performative, di cui è un esempio il *talk* promosso da Aldo Premoli per la rassegna Palazzolo Ospitale (2020) in cui si è optato per l'aggiunta di un intervento audio-visivo, proiettato su un pezzo di stoffa acquistato nel più antico negozio di tessuti del piccolo centro siciliano, consistente nel montaggio di tracce audio con brani tratti dal volume e Super8 realizzati dal padre dell'autrice e dall'autrice stessa. Riguardo alla fruizione di *Lettere al Dott. B.* è illuminante la riflessione di Michele Cometa sulla fototestualità:

Il fototesto declina a suo modo questi elementi di base, per cui sarà opportuno distinguere in via preliminare tra retoriche dello sguardo poiché l'atto della fruizione è nel fototesto molto più complesso e variegato della sola lettura, retoriche del *layout*, poiché la questione del supporto mediale, del dispositivo e dunque dell'impaginazione è essenziale per comprendere il funzionamento dei fototesti, e retoriche dei *parerga*, poiché il sistema di integrazioni testuali dell'immagine e di integrazioni visuali al testo rende la lettura del fototesto un'esperienza molto più complessa di quella di un qualunque testo prevalentemente verbale.<sup>37</sup>

## 2. La forma-archivio

I rimandi tra narrazione e visualità non esauriscono tuttavia la natura eclettica della ricerca di Brogna/Sonnino, per cui si rende necessaria un'ulteriore riflessione sull'archivio in relazione alla postproduzione, secondo una definizione derivante dal linguaggio audiovisivo, noto alla nostra artista. Il riferimento a questa prassi – che implica la tendenza ad accumulare e combinare elementi eterogenei, già indagata da mostre celebri come *The Art of Assemblage* (1961) – consente di focalizzarsi sull'attitudine all'appropriazione attraverso l'accumulazione e l'archivio. Questa nuova forma di cultura, indagata da Nicolas Bourriaud che la definisce «cultura d'uso o dell'attività»<sup>38</sup>, si manifesta, per un verso, nella tendenza ad attingere a un repertorio di immagini preesistenti (ipertesti verbo-visuali) e, per un altro, nella realizzazione di opere a partire da oggetti esistenti, successivamente installati o semplicemente presentati (*Offerings*).

Postproduzione e archivio, già individuati come elementi caratterizzanti *Roelli Testu Paris* e *Lettere al Dott. B.*, tornano in altri due libri di Brogna/Sonnino: *In Sicilia non si butta niente* (2017) e *Quo vadis baby?* (2018). Il primo, che nel titolo ben sintetizza l'ossessione della raccolta continua e del non buttare via nulla, è una rielaborazione di foto analogiche in bianco e nero legate a ricordi di viaggi in Sicilia. L'artista scansiona i vecchi negativi degli anni Ottanta e Novanta, ricorrendo a tecniche e procedimenti non professionali che simulano gli effetti del passare del tempo e, dopo aver accartocciato le fotografie, le pone all'interno di una scatola dal formato A5.<sup>39</sup> *Quo vadis baby?*, omaggio a *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci, è un'autobiografia visuale, un «archivio non ragionato di possibilità visive»<sup>40</sup> affidato a collage di appunti vari, fotografie e autoritratti degli anni Ottanta e Novanta che confluiscono in centosessanta immagini formato A4, suddivise in gruppi da ottanta e raccolte in due scatole.



Giovanna Brogna/Sonnino, *Quo Vadis Baby?*, 2018, libro d'artista, Ph. Laura Daddabbo



Giovanna Brogna/Sonnino, *Vassoietto per Tomasi di Lampedusa*, 2012, appunti accartocciati, fiori secchi, frammento di fotocopia di *Lighea*, Torino, Feltrinelli, 1972, cm. 30x40, Ph. Tahnee Drago

La tendenza, per certi versi compulsiva, a creare accumuli seriali si manifesta anche nella serie *Offerings*, vassoietti in cui l'artista assembla oggetti quotidiani di poco valore ma legati a ricordi personali; archivi in miniatura, attraverso cui l'autrice condivide con il prossimo la propria gratitudine verso le piccole cose della vita. Interessante per la dimensione visivo-testuale il *Vassoietto per Tomasi di Lampedusa*.

Accompagnato dall'appunto di Brogna/Sonnino «strappare e fotografare», il vassoietto è una sorta di ex voto, adagiato su una base di appunti accartocciati e fiori secchi, che attraverso il frammento del racconto *Lighea*, celebra la necessità di fermare il proprio passato: «[...] il cratere era stato fatto a pezzi; nel frammento più grosso si vedono i piedi di Ulisse legato all'albero della nave. Lo conservo ancora [...]».<sup>41</sup>

La spinta a comporre un archivio personale di ricordi raggiunge dimensioni macroscopiche nella casa-museo di Brogna/Sonnino in via Plebiscito a Catania, dove convergono approcci metodologici di discipline differenti che vanno dal montaggio cinematografico allo scavo archeologico.

Nella casa/atelier catanese, che l'artista definisce l'archivio della sua vita, si impone la presenza della scatola, elemento già citato, derivante da

sperimentazioni d'avanguardia quali la *Boîte-en-valise* (1935-1941) di Marcel Duchamp e il *Musée d'art Moderne, Département des Aigles* (1968) di Marcel Broodthaers. Ma si pensi anche alle scatole-feticcio realizzate da Joseph Cornell negli anni '30, alle ricerche mature in seno al movimento Fluxus e alle *Time Capsules* (1974-1987) di Andy Warhol. Da contenitore destinato a conservare accuratamente frammenti di vita, la scatola si espande nell'ambiente guardando almeno al precedente illustre del *Merzbau* (1923-1936) di Kurt Schwitters. Quale rilettura in chiave contemporanea della *Wunderkammer*, l'abitazione e studio di via Plebiscito, che ha assunto la forma di casa-museo nel 2010, può essere considerata un'estensione su larga scala di quella spinta archivistica che uniforma



la ricerca sin qui indagata ed è assimilabile all'esperienza del Museo dell'innocenza di Orhan Pamuk, ben noto alla nostra artista.<sup>42</sup> La casa-museo diviene la macro-cornice della narrazione autobiografica di Brogna/Sonnino, archiviata tematicamente e affidata ai vassoi denominati *Offerings* e alle installazioni che l'artista definisce 'altarini' (2003-2012), tappe temporali o affettive della sua vita (foto, acquerelli, vestiti, agende, mobili) dal titolo *Il futuro è ora, Niente durerà in eterno, Ci sono cose che non si possono aggiustare, Io sono un marchio debole*.

Analogamente ai testi visivi, che fanno sì che il rapporto io/mondo confluisca nella forma libro, anche la casa-museo è la prova del tentativo di convertire il caos in ordine. Nella ricerca di Brogna/Sonnino il ricorso alla terapia si manifesta nella duplice accezione della psicanalisi e della pratica artistica, che va dal collezionare oggetti alla sincera condivisione della propria condizione esistenziale spesso votata a narrazioni ingenuamente ironiche.

Tutto concorre a creare un archivio del proprio vissuto, espressione concreta ma effimera della continua ricerca del senso nelle cose piccole e quotidiane. *Lettere al Dott. B.* è esso stesso una forma di archivio se «creare archivi»<sup>43</sup>, espressione cara all'artista, significa dare una risposta al senso quotidiano di precarietà attraverso la custodia della propria storia e la costruzione della propria identità. Dall'archivio come «inutile/utile esercizio per esorcizzare il senso di precarietà della vita»<sup>44</sup> scaturisce l'opera eclettica e interdisciplinare della nostra artista/collezionista Brogna/Sonnino, una strategia complessa che deriva dall'ibridazione di modelli visivo-testuali e genera letture e visioni multidirezionali.

<sup>1</sup> Questo contributo muove dal desiderio di vagliare le possibili tangenze tra le differenti aree di ricerca (fotografia, cinema, arti visive) di Giovanna Brogna/Sonnino che ringrazio per la fiducia accordatami. Per un costante aggiornamento della sua attività si rimanda al profilo Instagram *giovannabrogna/sonninoarchives*, che già nel titolo è indicativo dell'attenzione per l'archivio, forma specifica della sua produzione artistica da cui questo scritto prende le mosse.

<sup>2</sup> Si coglie un importante riflesso della sua formazione storico-artistica nella produzione di documentari per RaiSatArt e Rai Educational come *Parliamone (Let's talk about it)* (1998); *Minimalia al P.S.1 di N.Y.* (1999); *Opere su carta* (1999); *Lorenzo Lotto* (2000). Pregevoli anche le fotografie di opere d'arte che includono una delle danzatrici di Edgar Degas e la fontana di Isamu Noguchi nel Queens, riprodotte in S. GESÙ (a cura di), *È pericoloso sporgersi. Giovanna Brogna/Sonnino. Foto Video Installazioni*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 2009, pp. 56-57, 60-61, 110-111. Si vedano anche G. PERRETTA (a cura di), *Giovanna Brogna. Ragionevole alleanza*, catalogo della mostra, Comune di Catania, 1990; F. DI CASTRO, G. CANNILLA (a cura di), *La casa di vetro/The Glass House. Fotografie di tredici autori italiani*, catalogo della mostra, Roma, Guido Novi Editore, 1991.

<sup>3</sup> Degna di nota la selezione della sua prima regia e sceneggiatura *Non è romantico?* (1992) al Festival Scrittura e Immagine. Premio Internazionale Ennio Flaiano di Pescara. Per la sinossi cfr. S. GESÙ (a cura di), *È pericoloso sporgersi. Giovanna Brogna/Sonnino. Foto Video Installazioni*, pp. 108-109.

<sup>4</sup> B. DI MARINO in AA. VV., *Linea d'Ombra SalernoInFestival. Terza edizione. 16\_19 Aprile 1998*, Salerno, Edizioni 10/17, 1998, p. 83.

<sup>5</sup> L'attenzione verso la problematica identitaria emerge già nella sua prima regia, datata 1992: Giovanna Brogna utilizza Sonnino in sostituzione del proprio cognome e dal 2009 ricorre all'associazione Brogna/Sonnino. È per questa ragione che alcuni lavori sono firmati e conseguentemente citati come Giovanna Brogna, altri come Giovanna Sonnino e altri ancora come Giovanna Brogna/Sonnino.

<sup>6</sup> Su questo aspetto della sua ricerca mi permetto di rimandare a C. COSTANZO, *Lettere al Dott. B. Giovanna e l'arte come archivio (delle assenze)*, in G. BROGNA/SONNINO, *Lettere al Dott. B. 1979-1987*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni, 2019 [pagine non numerate]. Per un inquadramento del tema archivio anche in



rapporto alla fotografia è imprescindibile la lettura di H. FOSTER, 'The Archive without Museums', *October*, 77 (Summer, 1996), pp. 97-119; H. FOSTER, 'Archives of Modern Art', *October*, 99 (Winter, 2002), pp. 81-95; O. ENWEZOR, 'Archive fever: Photography between the history and the monument', in O. ENWEZOR (a cura di) *Archive fever: uses of the document in contemporary art*, exhibition catalogue, New York-Göttingen, International Center of Photography-Steidl, 2008, pp. 11-51. Fornisce una lettura critica della nascita dell'archivio come genere e delle sue ricadute sullo scenario contemporaneo internazionale C. BALDACCI, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2017, che ne propone anche una classificazione nelle forme atlante-mappa, album-diario, museo-*Wunderkammer*, schedario-database. Sulla pulsione archivistica oltre l'ambito artistico si vedano almeno M. FOUCAULT, *L'Archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* [1969], trad. it. di Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1971; J. DERRIDA, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* [1995], trad. it. di G. Scibilia, Napoli, Filema, 1996.

<sup>7</sup> Sulla forma atlante si rimanda all'ormai classica mostra *Atlas: How to Carry the World on One's Back* e al relativo catalogo G. DIDI-HUBERMAN (a cura di), *Atlas: How to Carry the World on One's Back*, exhibition catalogue, Madrid, TF Editores/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011.

<sup>8</sup> Cfr. A. WARBURG, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke con la collaborazione di C. Brink, Torino, Arago, 2002. Nell'ampia bibliografia sul principio atlante si vedano G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [2001], trad. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006; M. COMETA, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020. Per *Atlas* cfr. B. H. D. BUCHLOH (a cura di), *Gerhard Richter* [2009], trad. it. di A. Bergamin, Milano, Postmedia Books, 2020.

<sup>9</sup> Non è casuale che il testo introduttivo di *Lettere al Dott. B.* sia firmato da Santo Di Nuovo, psicologo nonché conoscente diretto di Piero Bellanova, che coglie un'assonanza con il *Libro Rosso* di Carl Gustav Jung per «il dire e non-narrare, il non delineare la strada quanto piuttosto soffermarsi su ciò che dalla strada si vede. E in questa visione, il forte coinvolgimento soggettivo fa emergere dall'inconscio amore, follia e arte. In una miscela continua di razionale irrazionale, di sogno e realtà, di sanità e follia, di parole e di arte», cfr. G. BROGNA/SONNINO, *Lettere al Dott. B. 1979-1987*. Si veda anche C. G. JUNG, *Il libro rosso. Liber Novus*, edizione illustrata a cura di S. Shamdasani, trad. it. di G. Schiavoni, M.A. Massimello, G. Sorge, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

<sup>10</sup> Per un profilo di Piero Bellanova si rimanda alla voce biografica redatta da L. Corda per la Società Psicanalitica Italiana, cfr. <https://www.spiweb.it/spipedia/bellanova-piero/>. Un inquadramento della sua militanza futurista viene presentato in M. VERDONE, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori, teorie, opere*, a cura di R. M. Morano, Roma, Rubbettino, 2005, pp. 73-77. Tra le sue opere d'avanguardia si ricordano *Bombardata Napoli canta*, Roma, Edizioni Futuriste di 'Poesia', 1943 (con copertina di Enrico Prampolini e tavole di Prampolini, Benedetta, Dottori e Crali) e *Canzoniere futurista amoroso e guerriero*, Savona, Edizioni dell'istituto grafico Brizio, 1943. Sono meritevoli di menzione anche gli interessi cinematografici e l'attività di consulente psicanalitico per film e documentari, presumibilmente favorita dall'incontro con il regista Bernardo Bertolucci, suo paziente. Dall'epistolario traspare il timore reverenziale di Brogna/Sonnino verso alcuni pazienti di Bellanova: «[...] Molte volte sono stata gelosa delle altre persone che si sdraiavano in quel lettino, donne alte e eleganti, gente molto più brava di me. Di uno sono stata particolarmente gelosa: B.B. e lei lo sa [...] Anche se non farò mai dei film così belli come quelli del suo paziente di cui sono più gelosa, la prego di volermi bene lo stesso», cfr. Lettera del 10 maggio 1987.

<sup>11</sup> Cfr. Lettera del 23 aprile 1979.

<sup>12</sup> Cfr. Lettera del 20 maggio 1987, l'unica che si apre con «Cara signora B.».

<sup>13</sup> Cfr. Lettera del 10 maggio 1987.

<sup>14</sup> Si segnala per l'approccio originale all'analisi e alla resa del rapporto tra collezionista e opere d'arte il *booth* della Helly Nahmad Gallery presentato in occasione di Frieze Master 2014 London. L'installazione, intitolata *The collector* e accompagnata dal testo critico di Norman Rosenthal, ricostruiva l'appartamento di un collezionista immaginario, vissuto nel secondo dopoguerra, quale esito della sua ricerca spasmodica «through the visual poetry of the greatest artists of his time». Cfr. <http://www.hellynahmad.com/> [accessed 20 March 2021].

<sup>15</sup> Sulla narrazione come cura si veda M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.

<sup>16</sup> Sul libro d'artista si vedano G. MAFFEI, L. DEMATTEIS, *Libri d'artista in Italia. 1960-1998*, Torino, Regione Piemonte, 1998; G. MAFFEI, M. PICCIAU (a cura di), *Il libro come opera d'arte: avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale*, catalogo della mostra, Roma, Corraini, 2006; A. ROTH, P. E. AARONS,



- C. LEHMANN, *Artists who make books*, New York, Phaidon, 2017.
- <sup>17</sup> Si consulti R. ANTOLINI (a cura di) *Libri taglienti esplosivi e luminosi: avanguardie artistiche e libro tra futurismo e libro d'artista, un percorso di lettura dall'archivio Depero e dal deposito Paolo Della Grazia presso il Mart*, catalogo della mostra, Rovereto, Nicolodi, 2005. Per visionare integralmente *Depero Futurista* cfr. <https://www.boltedbook.com/page-by-page/> [accessed 20 March 2021].
- <sup>18</sup> M. BENTIVOGLIO (a cura di), *Il non libro, bibliofollia ieri e oggi in Italia*, catalogo della mostra, Roma, De Luca, 1985, p. 9.
- <sup>19</sup> In occasione della mostra tenutasi nel 2020 presso Église (Palermo) sono stati esposti libri d'artista di Daniela Ardiri, Francesco Balsamo, Giovanna Brogna/Sonnino, Laura Cantale e Irene Catania in dialogo con quelli di Sophie Calle, Fischli & Weiss, Damien Hirst, Urs Lüthi e Pipilotti Rist. Per l'opera di S. Calle cfr. AA. VV., *Pensa con i sensi, senti con la mente. L'arte al presente, La Biennale di Venezia. 52a Esposizione internazionale d'arte*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 2007, 2 voll.
- <sup>20</sup> Sui risvolti di questa ricerca di S. Calle cfr. R. PINTO, *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*, Milano, Postmedia Books, 2016, pp. 91-131.
- <sup>21</sup> Cfr. M. LIVINGSTONE, *The essential Duane Michals*, London, Thames and Hudson, 1997.
- <sup>22</sup> Cfr. F. CRISAFULLI, 'Le fotografie di Giovanna Brogna', *Arte Argomenti*, 4, maggio 1991.
- <sup>23</sup> Cfr. F.M. BANIER, *Imprudences*, Göttingen, Steidl, 2016; <https://www.collater.al/francois-marie-banier/> [accessed 20 March 2021].
- <sup>24</sup> Offre una panoramica su questi aspetti N. BEARD, D. FAHEY (a cura di), *Peter Beard*, Köln, Taschen, 2019.
- <sup>25</sup> Cfr. A. DAWN, D. E. BUTLER, D. F. HERRMANN (a cura di), *Hannah Höch*, exhibition catalogue, Munich, London, New York, Prestel, 2014.
- <sup>26</sup> Cfr. S. DUPLAIX (a cura di), *Annette Messager. The messengers*, exhibition catalogue, Munich, London, New York, Prestel, 2007.
- <sup>27</sup> Tra i riconoscimenti il Premio della giuria al Torino Film Festival del 2006, presieduta dal regista indipendente Corso Salani. Vale la pena di riportare la recensione di Salviano Miceli per *Close-Up*: «"Bisogna avere una visione periferica, l'unica possibile per vedere il centro", quanto dice Perry Farrell si adatta in maniera straordinaria al lavoro della regista catanese. [...] è una visione che parte dai margini, dai confini, siano essi geografici o concettuali, per arrivare poi al centro. Un lavoro libero da sovrastrutture e da obblighi cinematografici, una boccata d'ossigeno». Cfr. S. GESÙ (a cura di), *È pericoloso sporgersi. Giovanna Brogna/Sonnino. Foto Video Installazioni*, pp. 102-103.
- <sup>28</sup> All'anagrafe Perry Bernstein, il *frontman* della band californiana Jane's Addiction sceglie lo pseudonimo Perry Farrel per l'assonanza con *peripheral*, ovvero periferico.
- <sup>29</sup> Premiato per il miglior montaggio al Brooklyn Film Festival del 2002, al Festival di Cannes dello stesso anno viene recensito da Annick Rivoire per *Libération*: «émergent des longs à l'esthétique originale, on pense ici à l'étonnant *Strike a light*, qui marque par la forme, un kaléidoscope d'images qui évite l'effet clip, et par le fon, un monologue à plusieurs voix, onze femmes racontant la misère sexuelle à l'heure du machisme latent». Cfr. S. GESÙ (a cura di), *È pericoloso sporgersi. Giovanna Brogna/Sonnino. Foto Video Installazioni*, pp. 104-105. Come originariamente anticipato dal sottotitolo – *Come sono diventata lesbica* – il finale rivela un'apertura inaspettata dai non troppo celati riferimenti a J. BUTLER, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* [1990], trad. it. di S. Adamo, Urbino, Laterza, 2013. Sulle intersezioni tra arte, fotografia e femminismo in Italia si consultino almeno H. RECKITT (a cura di), *Arte e femminismo*, London, Phaidon, 2005; R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013; C. CASERO, *Gesti di rivolta. Arte, Fotografia, Femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, Enciclopedia delle donne, 2020. Per un'interessante riflessione sulla necessità di ri-territorializzazione dei ruoli e degli spazi destinati alle artiste cfr. F. CAPRICCIOLI (a cura di), *TERRITORIA di Giovanna Brogna, Myriam Laplante, Paola Lo Sciuto, Daphne Wright*, catalogo della mostra, A. Cappella, testi di F. Capriccioli, A. Cappella, T. Macrì, P. Mania, Roma, Sala 1, 1993.
- <sup>30</sup> Cfr. S. GESÙ (a cura di), *È pericoloso sporgersi. Giovanna Brogna/Sonnino. Foto Video Installazioni*, pp. 108-109.
- <sup>31</sup> Cfr. G. BROGNA/SONNINO, *Chiarmastamma*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 2012.
- <sup>32</sup> Riguardo a questa forma specifica di iconotestualità si rimanda a M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016; S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017; G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020. Per un approfondimento sui fototesti autobiografici cfr. R. COGLITORE, 'I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità', *Between*, IV, 7, 2014, [accessed 28 March 2021]; R. COGLITORE, 'La verità dell'io nei fototesti autobiografici', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, pp. 49-68; M. RIZZARELLI, 'Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto



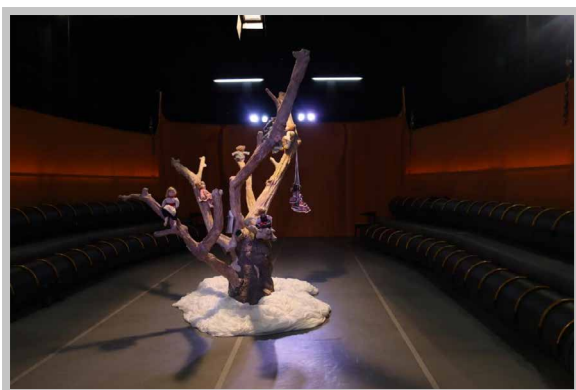


- italiano contemporaneo', in G. CARRARA, R. LAPIA (a cura di), *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, numero monografico della rivista *Narrativa*, 41, 2019, pp. 41-54.
- <sup>33</sup>Una delle fotografie è stata pubblicata in G. SEMERARO, C. NISSIRIO (a cura di), *Photogrammatica. I Rassegna Internazionale di Arte Fotografica*, catalogo della mostra, Roma, Athena Parthenos Il Fotogramma, 1990, p. 43.
- <sup>34</sup>Cfr. Lettera del 20 maggio 1987. La rosa è il *leitmotiv* delle ultime pagine di *Lettere al Dott. B.* sia come elemento della narrazione sia come soggetto della sequenza di polaroid e delle fotocopie della rosa che chiudono il libro.
- <sup>35</sup>Secondo Fabrizio Crisafulli l'artista «fa, con le immagini, un discorso intimo, letterario [...] tiene quasi sempre la macchina in posizione orizzontale, quella più vicina alla visione dell'occhio, quasi che il ruotarla per lo scatto costituisca già per lei un artificio eccessivo [...] utilizza l'available light [...] per lasciare le cose al loro essere». Cfr. S. GESÙ (a cura di), *È pericoloso sporgersi. Giovanna Brogna/Sonnino. Foto Video Installazioni*, pp. 12-13.
- <sup>36</sup>Questa peculiarità del libro d'artista è riferibile al fenomeno della scomparsa dell'aura teorizzato da Walter Benjamin nel 1936, cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1955], trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000.
- <sup>37</sup>M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, p. 78.
- <sup>38</sup>Cfr. N. BOURRIAUD, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* [2001], trad. it. di G. Romano, Milano, Postmedia Books, 2004.
- <sup>39</sup>L'opera si inserisce nel progetto *ACINQUE. Un archivio d'immagini e parole per la Sicilia*, cfr. G. MENDOLIA CALELLA (a cura di), *ACINQUE. Un archivio d'immagini e parole per la Sicilia*, testi di G. Mendolia Calella, C. Lauf, A. Nicolosi, Catania, Moondi Edizioni, 2019; C. COSTANZO, 'ACINQUE. Un archivio di immagini e parole per la Sicilia - libri d'artista per (re)immaginare l'isola', *Kalós, arte in Sicilia* (in corso di stampa).
- <sup>40</sup>Dalla presentazione di *Quo vadis baby?* firmata da V. L. Barbagallo e G. Mendolia Calella. Nel testo di G. Condorelli per la stessa occasione, Brogna/Sonnino viene assimilata al protagonista del racconto *Funes el memorioso* (1942) di Jorge Luis Borges. L'opera è stata presentata nel 2018 al festival *A tutto volume 2018* di Ragusa, con allestimento di Copystudio e STUDIOGUM, e alla *V mostra internazionale del libro d'artista* di Noto.
- <sup>41</sup>Cfr. V. MEDICA (a cura di), *Offerings. 38 vassoietti di Giovanna Brogna/Sonnino 2002-2012*, catalogo della mostra, Palermo, 40due Edizioni, 2017, p. 33.
- <sup>42</sup>Cfr. O. PAMUK, *Il Museo dell'innocenza* [2008], trad. it. di B. La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2009. Per un approfondimento sulle consonanze tra fotografia e autobiografia nell'attività dello scrittore turco e sul legame tra il suo romanzo e la realizzazione dell'omonimo museo a Istanbul nel 2012 si vedano V. TRIONE, *L'opera interminabile. Arte e XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 299-335; C. PONTILLO, 'Orhan Pamuk e Istanbul: percorsi e costruzione dell'io tra scrittura e fotografia', *Arabeschi*, 16, luglio-dicembre 2020, pp. 122-132. < <http://www.arabeschi.it/orhan-pamuk-e-istanbul-percorsi-costruzione-del-lo-tra-scrittura-fotografia/> > [accessed 22 March 2021].
- <sup>43</sup>V. MEDICA (a cura di), *Offerings. 38 vassoietti di Giovanna Brogna/Sonnino 2002-2012*, p. 77.
- <sup>44</sup>Da una conversazione intercorsa con l'artista per la stesura di questo contributo.

ARIANNA FRATTALI

*Il mestiere dell'attore: conversazione con Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen*

In questa sede, pubblichiamo parte dell'intervista concessa in esclusiva alla sottoscritta da Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen, durante la settimana di permanenza dell'Odin Teatret presso i Cantieri Teatrali Koreja di Lecce (15-20 novembre 2021), con spettacoli, dimostrazioni, conferenze, film, incontri, baratti avvenuti nell'ambito della rassegna *Strade Maestre 2021*. In questa circostanza è stato svolto anche un laboratorio teatro/cinema con *L'albero* (Odin Teatret), spettacolo del 2016, filmato con gli studenti del DAMS dell'Università del Salento nel ruolo di spettatori, per la regia di Davide Barletti e il montaggio di Jacopo Quadri.



Odin Teatret, *L'albero*, Cantieri Koreja 2021, foto di Arianna Frattali

**Arianna Frattali:** Parliamo del ritorno di Eugenio Barba dalla Danimarca nella sua terra d'origine, la Puglia, ed in particolare nel Salento degli anni Settanta seguito da un gruppo di attori dell'Odin, cercando di capire insieme il nesso che esiste fra l'esperienza italiana e il gruppo di spettacoli successivi, definiti da Eric Exe Cristoffersen 'la camera aperta'.

**Eugenio Barba:** Tutta la longevità dei cinquantasei anni di vita dell'Odin Teatret dipende da alcuni fattori ed uno di questi è quello che io chiamo 'terremoto', cioè quella situazione che sconvolge le nostre abitudini di gruppo teatrale, la nostra routine, le nostre sicurezze, ponendoci in situazioni che non sappiamo dominare. Dopo il 'primo terremoto', nel 1966, quando ho deciso di lasciare la Norvegia per emigrare in Danimarca, il secondo è stato nel 1970, quando ho deciso di sciogliere l'*ensemble* dopo il grande successo di *Ferai*. Dei miei otto attori di allora ne rimasero solo tre, fra cui proprio Iben. Dopo *Ferai*, sempre negli anni Settanta, abbiamo allestito un nuovo spettacolo, *La casa del padre* e alla fine del 1973, dopo 322 rappresentazioni pubbliche, io iniziai a pensare a un nuovo spettacolo da creare in nuove condizioni, che non fossero quelle a cui eravamo abituati. Noi lavoravamo ad Hostelbro in una sala nera o bianca ed io ho deciso di creare tutt'altre condizioni per fare spettacolo: all'inizio pensavo all'Africa del nord, però erano anni di grande fervore politico e non avevo voglia di andare in paesi dove fossimo sospettati di fare 'imperialismo culturale'. Allora ho pensato di tornare nelle mie terre di origine, ma non a Gallipoli, dove sono nato e cresciuto e che mi ha profondamente marcato nel mio modo di sentire la mia relazione con il mondo. Cercavamo dunque un posto e in quel momento è stata fondamentale l'Università di Lecce, dove c'era un giovane professore che si chiamava Nando Taviani con il quale esisteva un rapporto già dai tempi di *Ferai*; quando l'ho contattato lui si è messo alla ricerca di un luogo adatto insieme con i suoi studenti del gruppo Oistros, fondato insieme a Gino Santoro e Giuliano Carpani. La scelta è ricaduta su Carpignano perché era un piccolo paese abi-

tato da mille/milleduecento persone, con un gran numero di emigrati al nord e all'estero e un giovane politico, che si chiamava Nino Calò, a garantire verso la popolazione locale la credibilità di questo gruppo di stranieri. Eravamo nel 1970, i tempi della Festa dell'Unità: una delle caratteristiche fondamentali era il rifiuto totale della tradizione; i figli dei contadini che avevano studiato all'Università erano diventati marxisti e tornavano al paese con i loro padri contadini che non volevano fare la rivoluzione.

Noi arrivavamo dunque in questa situazione, non per fare attività, ma per preparare un nuovo spettacolo, quindi affittammo un locale a Carpignano per fare le nostre prove, con la consapevolezza, però, che questa attività avrebbe avuto comunque ripercussioni sull'ambiente. Per un paio di mesi abbiamo lavorato curandoci solo delle nostre prove, lasciando che fosse l'Oistros a fare animazione coi bambini, ma gli abitanti facevano domande, chiedendoci se facessimo spettacoli, dato che eravamo attori. Da qui nacque la domanda: chi è un attore quando non ha uno spettacolo? Ha un'identità? Ha una consistenza? La riflessione sull'identità si sviluppa su un duplice binario: una culturale (privata e storica) e una professionale. Alla fine ho deciso di mostrare questa identità attraverso il nostro *training*: il modo in cui l'attore si prepara a creare, cioè la fase della creatività *in nuce*, allo stato di potenzialità, ma anche di potenza. Per questo il *training*, gli esercizi, la preparazione significano prepararsi a essere presenti.

**Iben Nagel Rasmussen:** Forse è importante dire che questo era un periodo speciale, perché non si trattava di un allenamento normale come quello che avevamo svolto nelle fasi precedenti. Era un periodo in cui stavamo sperimentando nuovi modi di fare *training*. Se noi fossimo andati lì con i nostri tricot neri, come avevamo fatto in precedenza, saremmo stati poco in sintonia con i noi stessi di allora, perché era un periodo in cui ad Hostelbro avevamo iniziato a cucire da soli i nostri costumi, avevamo dipinto gli abiti, avevamo lavorato con strumenti musicali, con accessori, ricavando bandiere, nastri colorati, tamburi.



Odin Teatret, *L'Albero*, Cantieri Koreja 2021, foto di Arianna Frattali

**E. B.:** Tutto questo apparteneva alla definizione di 'terremoti' della quale parlavo prima: lavorare fino ad un certo punto in un modo, e poi cambiare totalmente direzione. La svolta a Carpignano fu quando andammo a trovare i componenti di Oistros nella loro sede e portammo con noi gli strumenti musicali; non li trovammo e, non sapendo che fare, iniziammo a suonare e cantare. Arrivò poi Uccio, un camionista e cantore, che iniziò a cantare e ci scambiammo canzoni. Tutto questo ci ricordò l'esperienza di alcuni mesi prima in Sardegna, ad Orgosolo, dove noi avevamo fatto lo spettacolo gratuitamente. Gli anziani che avevano partecipato ci avevano detto di non aver capito niente, ma di aver ugualmente apprezzato. Questa fu una delle reazioni particolari dei nostri spettatori – ne potrei raccontare molte –, ma fu questa esperienza che ritornò nella mia mente quando anche a Carpignano gli attori si misero a cantare fuori della casa dell'Oistros ed iniziò a cantare anche Uccio.

Era dunque possibile fare questo scambio a livello di culture. Non avevo la minima idea di come farlo, ma uno dei miei attori pensò a uno spettacolo di clown; io non l'avevo mai fatto, ero solo molto interessato, per cui Ian, Odd e Iben da soli lo allestirono ed io ci lavorai su.

Non volevo farlo gratis e non volevo neanche prendere soldi perché a Carpignano la gente era molto povera. Cosa potevano dare che non fosse in denaro? Mi venne un'idea: chiedere un giornale. A quel tempo era difficilissimo trovare un giornale a Carpignano, per cui chiesi ai bambini di portarmi un giornale per assistere a uno spettacolo di clown nella scuola. Ancora una volta la popolazione di Carpignano si chiese quanto fossero bizzarri questi danesi: si erano trasferiti, andavano a fare il *training* nei campi, facevano strani esercizi nel cortile del palazzo ducale affittato, facevano gli attori ma non spettacoli, facevano infine spettacolo, ma volevano essere pagati con un giornale. Ebbi l'idea di far portare dai bambini i giornali in un posto abbandonato e iniziare con loro a creare animazione con la costruzione della cartapesta. Non avevo mai fatto animazione, ma pensavo potesse essere utile, un modo per trasformare il pagamento in compenso, cioè il giornale in qualcosa che mettesse in moto un processo di collaborazione, qualcosa di pratico. I bambini dopo lo spettacolo andavano dove adesso c'è la villa comunale (allora un campo vuoto) a lavorare con gli attori. A luglio però faceva troppo caldo e si sviluppò una tendenza all'assenteismo; fu un momento critico, perché noi attori soli, dopo il *training*, continuavamo ad andare al campo a lavorare. Lavoravamo fino alle 13:00, poi pausa fino alle 16:00 e poi riprendevamo, così verso le 18:30/19:00 iniziarono ad arrivare alcuni giovani. All'epoca il paese era diviso a livello politico, c'erano i socialisti, i comunisti, i democristiani e loro ci chiedevano a quale partito appartenessimo. Ci chiesero anche di fare lo spettacolo dei clown a Martano e a Castrignano De' Greci e noi abbiamo accettato, ma a pagamento, anche non in denaro: volevamo scambiare lo spettacolo con canti e danze.

Nel film girato da Ludovica Ripa di Meana è ripreso a lungo un baratto a Martano dove erano solamente i vecchi a danzare e cantare perché i giovani non erano in grado di farlo. Così cominciò il baratto, molti ci invitavano per un primo atto e in cambio stava a loro organizzare il secondo. Noi eseguivamo *Il libro delle danze*, un montaggio di danze drammatiche e canti basati sul nostro allenamento, la popolazione dei vari paesi prescelti, in cambio, offriva piatti tradizionali, canzoni e persino giochi. Quando noi siamo partiti questa presenza aveva lasciato delle tracce: alcuni dei giovani l'hanno portata avanti con la *Festa de lu mieru* che è stata in realtà, per alcuni anni, l'incubatrice di tutte le sagre oggi conosciute.



Odin Teatret, *L'Albero*, Cantieri Koreja 2021, foto di Arianna Frattali

**A. F.:** Se dovesse dare una sua definizione del concetto di 'presenza' riferito all'attore, quale sarebbe?

**E. B.:** Essere attore è un mestiere che consiste nel fare quello che tutti fanno nella vita (muoversi, raccontare, parlare, etc.), ma in una maniera potenziata, per catturare l'attenzione dello spettatore il più a lungo possibile. Come potenziare queste azioni in modo tale da stimolare i processi neuronali? Preparandosi. Per gli attori di teatro si tratta di creare un comportamento leggermente insolito, sia esso mimico o vocale, e tutto questo presuppone una preparazione.



**A. F.:** Parlando della preparazione, qual è il suo concetto di *training* e come cambia (se cambia) nel tempo?

**E. B.:** La parola *training* in inglese significa 'apprendere'. Il *training* dell'attore corrisponde a una scuola teatrale. Dove nasce? Nei gruppi teatrali che sono una manifestazione particolare di una cultura giovanile che appare dopo il Sessantotto. L'Odin aveva iniziato nel 1964, quindi era un pioniere di tutto questo. Nasce come un gruppo dilettante, formato da attori rifiutati dalla scuola teatrale. Io non ho trovato lavoro perché non avevo un diploma o



Odin Training. Foto conservata nell'archivio Koreja, ©Francesco Galli

altre preparazioni in Norvegia, ed il primo problema era diventato acquisire conoscenze tecniche. L'Odin inizialmente era costituito da ragazzi senza esperienza (compreso me), che si sono inventati un modo di apprendere, e questo modo di apprendere è diventato un modello per tutte le generazioni successive. Il *training* significa dunque un periodo di apprendistato: gli attori dell'Odin sono stati educati da me ai 'terremoti' di cui parlavo, e hanno sempre avuto un tempo a loro disposizione che era indipendente dalle necessità della produzione, perché l'elemento di novità dell'Odin si concretizzava (e si concretizza) nell'invenzione di un nuovo sistema di produzione. Non esisteva prima la possibilità che un'entità teatrale facesse, allo stesso tempo, pedagogia, lavoro sullo spettacolo, animazione, addirittura nelle carceri o come teatro di strada. L'abbiamo fatto perché non avevamo un teatro e non avendolo ci siamo spostati nelle strade. Perché abbiamo usato le bandiere? Perché permettono di far vedere qualcosa che si muove. Perché i trampoli? Perché elevano l'attore e le persone lo possono vedere. Le modalità di interazione con il pubblico sono sempre nate dalle necessità.

**A. F.:** Quindi si dimostra che l'arte teatrale, essendo un mestiere a tutti gli effetti, è legata alla contingenza, alla necessità materiale, non tanto a delle teoriche che pre-esistono alla creazione sul palcoscenico.

**E. B.:** Totalmente d'accordo, perché se consideriamo i cinque continenti del teatro e la storia del teatro vista dall'angolazione delle soluzioni tecniche trovate dagli attori in tutto il pianeta, queste sono sempre le stesse: partono da contingenze materiali.

**A. F.:** Questo è molto importante perché alle volte si tende a procedere per astrattismi legati alle teoriche, invece, vedendo lavorare i grandi maestri si rileva una necessità cogente, che spinge a fare. A volte anche una mancanza, un limite che però è quello che porta a inventare qualcosa e questa invenzione non è una speculazione, ma una necessità dettata dalla 'fame' in senso astratto e materiale.

**E. B.:** Esatto, qui tu colpisci il chiodo sulla testa, come si dice. Come se tu avessi due polmoni. Uno è questo: esiste una forma di calcolo che si basa sull'esperienza, sulle conoscenze, che puoi immaginare e può avere effetto in quel determinato contesto e su quello spettatore. Dall'altro c'è un secondo polmone che è l'immaginazione, e lì rientrano tutte le poetiche, perché se un giovane o vecchio attore legge Artaud e si infiamma tutto questo





dialoga con l'altro polmone. Noi non lavoriamo solo con le poetiche o, al contrario, solo con le contingenze. La capacità che ciascuno di noi ha di saper realizzare quella parte che ha a che vedere con l'immaginazione è evidente: sono le motivazioni, le ferite personali, la rabbia, l'ingenuità, il desiderio di essere accettati, l'esibizionismo. Tutti questi sono fattori importantissimi nella miscela creativa che costruisce una presenza sulla scena, una drammaturgia, una sequenza di avvenimenti che a livello di ritmo, sonorità, concetti o associazioni stimoli costantemente la percezione di spettatori con aspettative e vissuti diversi.

**A. F.:** Penso alle lamentele dovute a situazioni economiche difficili come in questa era post/durante Covid (perché non è ancora terminata), o a questioni relative al pubblico che non si appassiona più a teatro. Lamentarsi e basta della situazione non ha gran senso, perché proprio dalla crisi dovrebbe nascere una nuova spinta creativa, seppure nelle difficoltà, che lei stesso ha vissuto e raccontato. All'inizio è sempre difficile trovare i finanziamenti per una compagnia emergente e degli attori disponibili a rischiare.

**E. B.:** Ecco il grande equivoco: tutti aspettano di essere finanziati, ma la storia del teatro dimostra che il teatro nasce offrendo. Le sovvenzioni sono state inventate nei paesi di dittatura perché le prime sovvenzioni arrivavano dall'Unione Sovietica. Quando Grotowski lavorava in Polonia, nei quattro anni che sono stato là, ho sentito lamentele perché c'erano la censura e la polizia segreta e lo Stato interveniva sempre sul modo in cui poteva essere interpretato lo spettacolo, ma nessuno si è mai lamentato dei problemi economici, perché tutti avevano coperte le spese. I problemi economici erano al centro delle lamentele in Italia, dove tutti potevano dire quello che volevano e viaggiare all'estero, ma non avevano una lira. Il teatro devi farlo di tasca tua, nessuno ti chiama a fare teatro dicendo che è importante per la società. Devi farlo per tuoi motivi personali. Io ho avuto la fortuna di incontrare dei politici che mi hanno dato un po' di soldi, ma non un teatro, una fattoria abbandonata, che io ho saputo trasformare in teatro e, ancora una volta, è lì che l'uso degli spazi teatrali nasce, non dall'originalità della scelta.

**A. F.:** Abbiamo parlato della questione dell'attore: *training* e presenza; quindi, volevo sapere da Iben come ha influito sulla sua 'presenza' in scena l'esperienza salentina.

**I. N. R.:** Il punto di partenza è stato sicuramente entrare in contatto con situazioni performative esterne, che non avevamo mai affrontato prima, poiché si era trattato principalmente di un lavoro 'al chiuso' dovuto al fatto che Eugenio era molto influenzato da Grotowski, il suo maestro. Ma quando abbiamo iniziato con *La casa del padre* da Dostoevskij, Eugenio ha sperimentato un nuovo linguaggio, più 'colorato', anche se a quel tempo c'era una grande mescolanza tra le scoperte degli attori e le idee di Eugenio stesso. Io avevo iniziato per esempio a fare un allenamento nuovo, avevo cominciato a tingere e colorare indumenti passando dal nero al variopinto, a tagliare e cucire nastri e bandiere. Proprio nel periodo in cui sperimentavamo queste nuove modalità rappresentative, siamo partiti per l'Italia. Arrivati a Carpignano facevamo gli allenamenti in esterna e attiravamo i curiosi, la gente si fermava e Eugenio pensava potesse essere materiale di *training*. Per noi scandinavi venire in Salento era un mondo diverso ed Eugenio voleva proteggere il suo ricordo infantile, imponendoci mille divieti: noi donne, per esempio, non siamo uscite per tutta la prima settimana, e dopo solo coperte con gonne lunghe. Il suo atteggiamento verso la popolazione era molto controllato, mentre ricordo che per noi era tutta una



meraviglia. Il fatto di spostare la performance all'esterno è stato totalmente nuovo: fare il clown, fare il baratto, stare in mezzo alla gente, stare insieme, scambiare queste esperienze a Carpignano ha cambiato il nostro modo di fare teatro, spostandolo con decisione verso una forma più aperta.



Zoom | obiettivo sul presente



NICCOLÒ AMELII

*Declinazioni dell'estremo vedere. Scrittura e immagine  
in Tutta la solitudine che meritate di Claudio Giunta e Giovanna Silva*

Structured as a layered phototextual device, that is at the same time travel reportage, odeporic narration, photographic narration, tour guide, *Tutta la solitudine che meritate*, formed by the texts of Claudio Giunta and the photographs of Giovanna Silva, is an atypical and heterogeneous book in which writing and image combine and break down each other, giving life to an intermedial schedule in which the real is not only a dimension to witness, interpret and document, but also becomes the subject of verbal and visual refiguration. Alternating perspectives, looks, different mediums, the book questions the possibilities of knowledge, vision and representation of another, extreme space – Iceland – problematizing the perceptual resources inherent in literature and photography. The essay aims to investigate the different modes of expression, the opposing but complementary compositional strategies with which writing and image, in constant balance between depiction and resemantization, between production and reproduction of the existing, approximate, interacting internally, to the surrounding reality trying to provide renewed perspectives, significantly fruitful, and new directions of meaning and research.

### 1. Spazi da scrivere

Com'è, vorrei chiedere, com'è vivere in un posto immobile, un posto in cui, a parte l'approfondirsi impercettibile delle rughe, niente vi dice che il tempo sta passando, perché le stagioni si confondono, a volte nevicata anche a giugno, e le persone e le cose che avete davanti sono sempre le stesse, si butta via il meno possibile, si compra il meno possibile [...], e insomma il passare del tempo sembra assomigliare davvero alla *distensio animi* di Agostino: non un dato ma una dinamica, un'evoluzione interna all'io, che non ha vero rapporto con ciò che accade fuori.<sup>1</sup>

Questo lungo periodo, posizionato a metà di pagina 35, rappresenta una pregnante *mise en abyme* concettuale di *Tutta la solitudine che meritate*, volume composto dai testi di Claudio Giunta e dalle fotografie di Giovanna Silva, pubblicato nel 2014 nella collana 'Travel Books', gestita in cooperazione dalle case editrici Humboldt e Quodlibet. Il periodo summenzionato contiene, infatti, tra le righe il nucleo fondante dell'interrogativo che abita in maniera carsica le pagine e le immagini contenute in questo libro stratificato e composito, che è al contempo reportage di viaggio eterodosso, arguto baedeker, atipico diario iconografico, in cui le diverse sezioni – il racconto odeporico, la sezione fotografica, il dossier letterario, le informazioni pratiche per il viaggio (consigli utili per i voli, gli spostamenti, i pernottamenti, gli approvvigionamenti) – si integrano e si completano traendo sostegno dalla struttura globale dell'opera, in definitiva armonizzante e unitaria. Come indagare narrativamente e visualmente il tempo attraverso lo spazio e lo spazio attraverso il tempo personale del viaggio?

Minaccia, esortazione o – come suggerisce Sabrina Ragucci – «oggettiva condizione della nazione»,<sup>2</sup> il titolo di questo elaborato dispositivo fototestuale non solo esibisce im-



mediatamente le ragioni e le condizioni che popolano le fondamenta dell'esperienza raccontata, ma soprattutto illumina l'aspetto focale che viene messo in gioco quando si parla di Islanda, una nazione con densità abitativa media tra le più basse al mondo: la solitudine e le sue più manifeste declinazioni. Fondato sull'intreccio strutturale, coagulato e coeso, di elementi disparati – non fiction, memorialistica, fotografia, resoconto storico, trattato sul costume, dossier letterario, intervista, mappe –, *Tutta la solitudine che meritate* è un'opera fortemente intermediale e intertestuale, che fonda la propria ragion d'essere sulla riuscita dialettica interna che ne anima la progressione e ne consente una fruizione ad elastico. Nell'economia del libro testo e immagine si fanno correlativi di un racconto simile ma non sovrapponibile, attuando inevitabilmente strategie compositive differenti e mutevoli. L'alternarsi dualistico di diversi sguardi e punti di vista, in cui s'inserisce nel finale la presenza di ulteriori angolazioni e focalizzazioni – il *Dossier Islanda*, l'intervista di Barbara Casavecchia a Roman Signer – mette in gioco e problematizza reiteratamente le tre polarità proprie di ciascun regime scopico – immagine, dispositivo, sguardo –, collaborando a creare un palinsesto eterogeneo in cui ogni acquisizione interna ed esterna al libro è temporanea, relativa, suscettibile d'essere ampliata, contraddetta, obbligata ad essere rimessa in discussione nel prosieguo delle varie parti che si susseguono. La prima sezione, che ha lo stesso nome del libro, è dedicata interamente al resoconto esperienziale del viaggio intrapreso, inframmezzato rapsodicamente da immagini fotografiche (sedici su un totale di settantatré pagine) di piccolo formato, 5cm x 8cm, compendio visivo che puntella il testo e fornisce dimostrazioni iconograficamente fedeli e rispondenti alle constatazioni che il testo effettua nel suo farsi. In questa prima parte del volume le immagini, anche a causa della monocromia imposta dal bianco e nero, emergono di poco rispetto al corpo e alla trama segnica del testo che le circonda, svolgendo perciò un compito prettamente informativo. La storia di Giunta e Silva, la storia del loro viaggio, è un percorso nel macrospazio d'Islanda in cui «la potenza geodetica»<sup>3</sup> del tragitto funge da finestra aperta sul quotidiano dell'estremo Nord, alle propaggini terminali dell'abitabile, un tramite per comprendere i moti che serpeggiano al fondo di una terra che impone innanzitutto di resistere al bisogno intrinseco di socialità che si palesa con intensità e frequenza variabile in ogni essere umano, all'interno di un perimetro geografico che per naturale fisiologia topografica propone una costante verifica della possibilità di fare a meno dell'altro e degli altri. D'altronde, in Islanda il comportamento dell'uomo, ciclico, reiterato in forme pressoché identiche da centinaia di anni e ancora legato a primarie esigenze di sopravvivenza, è frutto di una meccanica ma salvifica coazione a ripetere, capace di autogenerarsi e autosostenersi a prescindere dai segnali spesso impalpabili del divenire esteriore. Qui il tempo, così come il fluire delle stagioni, è sfilacciato, alinear, indistinto e produce effetti meno evidenti sul circostante e sul contingente, tanto che alcuni anfratti così remoti da essere irraggiungibili sopravvivono in una dimensione di apparente astoricità, o per meglio dire, entro una dimensione della temporalità che trascende la storicità umanamente intesa, così come la temporaneità caratteristica degli spazi industrializzati, votati alla produzione e al consumo. La geografia umana e quella territoriale-ambientale sono direttamente proporzionali, ma è la seconda a decidere effettivamente le propaggini caratterizzanti della prima. Se il tempo della lunga durata rimane indifferente, altèro, è destinato a perdere valore ermeneutico e dev'essere perciò esplorato attraverso lo spazio, elemento dalle sottovalutate qualità euristiche che ne veicola le manifestazioni pregnanti nell'avvicinarsi degli ambienti e dei paesaggi. Lo spazio è allora destinato ad assurgere a «ecosistema esistenziale, in cui il soggetto percepisce sé stesso e le relazioni con gli altri





che vi abitano».<sup>4</sup> A differenza di quello che accade in gran parte del macrocosmo occidentale, in particolare negli ambienti urbani e metropolitani, dove si progredisce a rapide falcate verso un futuro di luoghi-non-luoghi, sedi «del tempo rettilineo della finitezza autofondata e autofinalizzata»,<sup>5</sup> in Islanda «lo spazio ha un significato esatto»<sup>6</sup> e i paesaggi vuoti – almeno per l'occhio di una persona abituata a ben altre percentuali di consumo di suolo –, omogenei e ripetitivi che lo caratterizzano sono una regola assoluta, un pegno imprescindibile, uno schiaffo inconsapevole alla brama antropomorfa di chi vorrebbe essere sempre posizionato in un luogo potenzialmente razionalizzabile, recettivo, servibile, collegabile opportunamente ad altre forme di vita, riconducibile in fondo a una percezione umanizzante del reale. In un contesto così strutturato, l'umano appare conseguentemente come un'eccezione e la solitudine che l'avvolge e lo accompagna è talmente palpabile, talmente presente da configurarsi non come uno stato emozionale – uno tra i tanti –, bensì come una condizione vincolante e irriducibile. Anche la natura, o almeno le declinazioni naturali a noi più vicine e assimilabili – boschi, foreste, fiori – sono sparute e refrattarie, quasi inesistenti. Ciò che continua a sorprendere Giunta, nonostante il numero dei suoi viaggi sull'isola stia per raggiungere la doppia cifra, è il fatto che «l'oggetto Islanda [...] s'impone sui soggetti»,<sup>7</sup> di modo che la superficie elementare, essenziale, che ne riveste l'aspetto esteriore si presta poco a ermeneutiche forzose o coercitive, è poco suscettibile a sovradeterminazioni polisemiche atte a trasformare l'oggetto d'osservazione in simbolo o in allegoria. Non è una natura da idolatrare o alfabetizzare, rifugge gli astrattismi e le appropriazioni indebite. La materia pervadente che riveste spazi dilatati e sempre identici a sé stessi, distese aride e brune in cui nulla è a portata di mano, oppone una strenua resistenza a ogni facile tentativo di trascendenza, a ogni impulso di elevazione spirituale che per una collaudata quanto mistificante osmosi dovrebbe verificarsi senza eccezione in luoghi impervi e desolati. Giunta opera, assecondando un movimento antinomico a quello che percorre solitamente la letteratura di viaggio, una consapevole e puntuale operazione di demitologizzazione e defeticizzazione dei luoghi raccontati, li emancipa dalla «topografia dell'immaginario»,<sup>8</sup> per restituire loro, a costo di apparire prosastico, una verità altra, fattuale, decongestionata. Sembra che la prosa di Giunta, mai concettosa e sempre divertita, a tratti caustica, sostenuta da un registro piano e colloquiale che non lesina apostrofi dirette al lettore, tenda proprio a voler smorzare l'idealizzazione romantica e artificiosa che storicamente connette – almeno dal periodo del 'sublime' romantico in poi – in maniera stringente luoghi brulli, solitari, estremi, a pensieri profondi, sofferti e a intensi e proficui momenti di riflessività. L'afflato antilirico, anti-idillico e disincantato che sorregge e sostanzia il racconto-conversazione di Giunta è utile poi ad allargare l'indirizzo precipuo del narrato ad altre componenti argomentative che si accostano al flusso principale a mo' di reticolo alveolare, come ad esempio i passaggi dal sapore trattatistico-documentario incentrati sulle manifestazioni più tipiche del turismo in salsa islandese e sulle costanti sociali e folkloristiche che scandiscono il rapporto tra stranieri e autoctoni, i brani analettici che rievocano viaggi precedenti e istituiscono un altalenante dialogo intratestuale e comparativo tra presente e passato, anacronie minime utili a rimarcare le divergenze sviluppatesi e ad estendere la prospettiva dello scrittore e del lettore, o le considerazioni personali che incrementano la presenza e la voce autoriale. Inoltre, le intersezioni di carattere ricognitivo storico-politico – indice primario e maggiormente riscontrabile di una tendenza diffusa alle digressioni e all'aneddotica –, non solo rispondono alla funzione di contestualizzare e tratteggiare un approssimativo quadro informativo, ma altresì arricchiscono il sostrato narrativo, ampliandone il portato e intensificandone l'interesse. I brevi intermezzi lirici – Rilke, Sereni, Borges – fungono

invece da contraltare denotativo, dunque rivelatorio di una sensibilità acuitasi di fronte a certe persone, luoghi, eventi, alla scrittura piana e orizzontale di Giunta, attento, come già accennato, a evitare patetismi e a non scadere nel sentimentalismo retorico in cui rischia di rimanere irretito nel descrivere le toccanti vicende che si celano dietro le vite sorprendenti degli interlocutori con cui entra in contatto. Del resto, uno dei fenomeni più frequenti che pare innescarsi durante la visita o il soggiorno in Islanda è uno sfasamento profondo della percezione e dello sguardo, una sproporzione tra ciò che ci si immagina e la realtà tangibile. Entro le spire di un'atmosfera sospesa e rarefatta, quello che appare allo sguardo interpretante dello straniero, abituato a determinati sistemi di pensiero e valutazione, non è ciò che realmente è; il processo attivo nel soggetto percipiente, dal momento che percepire è «sempre percepire da un qualche programma d'azione all'interno di un mondo che è già fortemente intriso di valore per chi lo abita»,<sup>9</sup> tende a confondere, a corrompere e a trasfigurare il noumeno, lo scheletro fondante del percepito, assegnandogli significati impropri e imprecisi. È l'uomo ad applicare alla fenomenologia del reale un consolidato canone di bellezza, a decrittare i segni dell'altro da sé attraverso un pregresso bagaglio di conoscenze e mediante il filtro del proprio immaginario. La cognizione di tutto ciò che si pone al di fuori deriva dal filtraggio continuativo introdotto dalle nostre categorie di interpretazione e riflessione, dalle nostre articolate tassonomie e ingegnose casistiche, eppure, da secoli l'Islanda pare soprassedere agli assalti, alle catalogazioni, alle mode passeggiere. In Islanda l'uomo acquisisce chiara consapevolezza del proprio fallimento, il fallimento di non poter essere altro che sé stesso e di non poter possedere nient'altro rispetto a quello che possiede già. L'isola decentralizza l'uomo, lo marginalizza, lo allontana dalla cabina di comando a cui è ancorato e lo restituisce alla sua esiguità, alla sua caducità. La natura in Islanda è un sostitutivo 'logico' delle forme artistiche, storicamente latenti in un paese che non ha mai avuto un ceto aristocratico o alto borghese che potesse permettersi un'esistenza dedita all'arte e al mecenatismo. Essa appare magnificente e intimoriente, ma ciò che davvero la declina e la trasfigura, mutandone l'aspetto e la fisionomia, è la luce, una luce che scolpisce e influenza l'osservazione esterna, ne orienta il sentimento e ne estende il momento dell'appercezione. Il paesaggio in Islanda, luogo in cui la morte e la privazione sono elementi storicamente ordinari, parla un linguaggio muto, capace però di determinare l'umore di chi lo guarda e lo attraversa, decretandone gli apici e le svolte improvvise. Per questo motivo, per non dipendere eccessivamente da un clima né amico né nemico, che conduce l'essere umano a riconsiderare le virtù insite nel limite e nella stasi, a raggiungere l'apogeo della frugalità, è necessario coltivare l'interiorità, ispessire il proprio baricentro intimo, le proprie risorse caratteriali. Giunta si sofferma a più riprese sulla paradossale seduzione esercitata dal monotono, dal ripetitivo, una seduzione espressiva che trasla dal piano tematico a quello formale mediante i vuoti, le espunzioni del discorso intrapreso e non attraverso i pieni, le forzature illustrative e conative. In un mon-



Foto di Giovanna Silva, in C. Giunta, G. Silva, *Tutta la solitudine che meritate* (Humboldt Quodlibet 2014, p. 106) @ Humboldt Books



do socializzato e aperto, globalizzato e interconnesso, in cui ogni fenomeno pretende d'essere significativo e di destare attenzione, le parole di Giunta, sovraesponendo fedelmente la dignità dell'ordinario, costituiscono un sincero e sentito elogio del marginale, del contro-egemonico, dell'antiestetico, del normale. Il *Dossier Islanda* che segue la sezione iconografica è un innesto ibrido, di carattere letterario, costituito da tre microaree: un commento critico a *Gente indipendente* (1935) di Halldór Laxness (premio Nobel per la letteratura nel 1955), un commento critico a *Letters from Iceland* (1937) di W. H. Auden e al libro eponimo di Jean Young, e infine l'intervista di Barbara Casavecchia a Roman Signer, artista svizzero particolarmente legato all'Islanda. Questa sezione aggiuntiva permette non solo di gettare nuova luce, con la relativa dose di paragoni e differenziazioni, sul passato della terra islandese, ma anche di estendere e impreziosire il ventaglio di lettura, conoscenze e discernimento. Rappresenta, inoltre, una modalità comparativa di attraversamento del reale che si avvale della sonda letteraria e artistica, spesso capace di rivelare ciò che la realtà medesima tende a nascondere.

## 2. Ai limiti del reale (fotografico)

*Paesaggi dopo tutto*. Il titolo che apre la sezione interamente fotografica del libro, composta da 32 foto dislocate ciascuna su una pagina singola, si colora di sfumature di significato potenzialmente varie ed enigmatiche, in special modo il dittico 'dopo tutto'. Viene infatti da chiedersi: dopo tutto cosa? Dopo la fine di ogni cosa? Paesaggi dopo la fine del mondo? Dopo tutto, dopo ogni tentativo di accostamento, cooptazione, corteggiamento, ecco lo spettro frammentato, l'esperimento di carotaggio fotografico che cerca di restituire gli emblemi visivi del loro passaggio su quella terra o, meglio ancora, gli emblemi visivi di quel paesaggio offertosi inconsapevolmente al loro passaggio? In Islanda è la vista l'organo sensorio privilegiato e preferenziale. L'Islanda si vede, e solo dopo averla vista, solo dopo che quel vedere si è depositato e lentamente decanta e sedimenta si può tentare di comprenderla. Il racconto iconografico di Giovanna Silva è un racconto allo stesso tempo contiguo a quello precedente e però alternativo, indipendente, sprovvisto di didascalie, di coordinate, di denominazioni geografiche esplicative e perciò configurantesi in una dimensione di relativa indeterminatezza. L'assenza di un apparato testuale di supporto alle immagini evita l'irrigidimento degli stessi significanti in una definizione univoca, logicamente presente invece nella componente didascalica, che per sua natura lavora per fissare «in un messaggio linguistico la natura non linguistica del messaggio fotografico».<sup>10</sup> Il testo è unicamente visuale, compone una propria peculiare e speculare narrazione, parla la lingua propria delle immagini, i cui lemmi non modellano solamente un surrogato dell'esistente, ma una vera e propria cartografia dell'estremo vedere e dell'estremo possibile. Le fotografie formano un corpus affine – a tratti giustapponibile – che si innesta sul testo primario condividendone lo stesso sostrato di partenza, lo stesso ethos, da cui però poi diverge secondo un proprio ritmo costitutivo, per il bisogno di ampliare e arricchire in maniera svincolata il discorso, smettendo i panni dell'accompagnamento illustrativo e integrativo per inaugurare una traiettoria altra, parallela, per introdurre una «visione intensiva».<sup>11</sup> La scrittura è dedita per predisposizione intima e innata a organizzare il proprio discorso intorno all'uomo, ai suoi comportamenti, ai suoi sentimenti, alle sue relazioni. Le immagini riescono a cogliere e a imprimere l'altra faccia della medaglia, quella a cui la scrittura può solo approssimarsi senza riuscire mai a farsene specchio totalmente fedele. Se l'*esprit* autoriale di Giunta è prevalentemente analitico, immanente, ironico,

quello che anima le foto di Silva pare votato ad una visionarietà sobria, equilibrata ma a tratti elusiva, misteriosa, tendente a restituire al reale quel disavanzo liminare di irrealtà che nasce e si produce mediante il processo di rfigurazione visuale insito nell'atto fotografico. Atto fotografico da intendere nell'eccezione conferitagli da Philippe Dubois, che ha parlato di un'«immagine-atto» che non «si limita semplicemente al solo gesto della produzione propriamente detta dell'immagine (il gesto di 'scattare'), ma che include tanto l'atto della sua ricezione quanto quella della sua contemplazione».<sup>12</sup> Le foto, tranne la prima e l'ultima, compongono via via, posizionate come sono nella parte alta della pagina, tutte dello stesso formato (9,5cm x 14,5cm), una sequenza di dittici in cui viene a innescarsi un sotterraneo dialogo visuale e geometrico, per cui le immagini accostate condividono forme interne similari, panorami affini, colori della stessa tavolozza, coerenza cromatica negli effetti ombrati, omogeneo trattamento della luce, divenendo in tal modo tappe di una filogenesi reticolare che si sostanzia gradualmente. Come fossero variazioni su un tema, ciascun binomio iconografico esplora in serie, secondo una grammatica compositiva imparentata, scaglie visive di un mondo sin lì solo auscultato tra le righe di Giunta, evocative sì ma fisiologicamente impossibilitate a imprimersi e a impattare sulla retina così come riescono a fare le fotografie. Silva predilige inquadrature simmetriche, bilanciate nel rapporto tra primo piano e sfondo, in cui il soggetto principe è rappresentato quasi sempre al centro. L'estetica limpida e rigorosa che sostanzia le foto permette al focus dell'immagine di indirizzare lo sguardo del lettore e poi di lasciarlo fluttuare nell'area circostante, in cerca di nuovi appigli su cui posarsi. Osservando attentamente queste fotografie, in cui la presenza umana è assai rara, ci si rende conto con molta evidenza che l'immaginazione innescata dalle parole funziona sino a un punto-soglia che resta molto al di sotto della realtà vera e fotografabile. Una macchina parcheggiata vicino al relitto arrugginito di una nave, sullo sfondo uno specchio d'acqua e le montagne innevate. Una grande casa bianca situata nel perfetto centro del rettangolo dell'immagine. Due crateri tondeggianti, il primo costeggiato dall'acqua, il secondo fumante, entrambi sormontati da un cielo plumbeo e greve, macchiato da nubi di un grigio sfumato. Una valle brulla macchiettata di neve, al cui centro sorge una centrale rossa pervasa dai fumi, la nitidezza lattiginosa dei bianchi che confondono il sopra con il sotto e negano una netta separazione. La striscia multicolore di un arcobaleno che sembra nascere all'interno della roccia e prolungarsi poi all'infuori, verso l'altra estremità del burrone. Deserti gibbosi, distese aride di lava rappresa. Geysir che producono vapori sulfurei. Un fiume piatto che scorre lambendo le due coste di terreno scuro ai

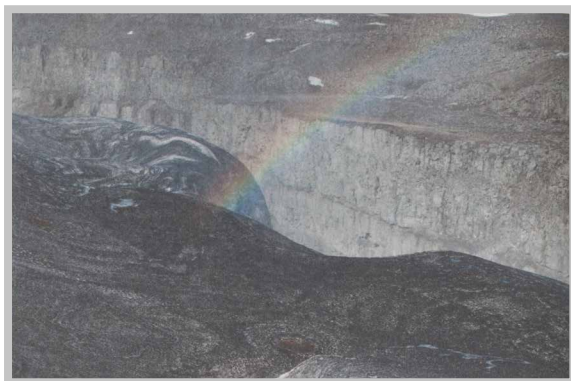


Foto di Giovanna Silva, in C. Giunta, G. Silva, *Tutta la solitudine che meritate* (Humboldt Quodlibet 2014, p. 92) @Humboldt Books

re lambendo le due coste di terreno scuro ai lati, tagliando orizzontalmente l'immagine. Una brughiera in primo piano pianeggiante e chiazzata di piccoli arbusti verdi, in secondo piano punteggiata da basse conformazioni rocciose dalla fisionomia pressoché tondeggianti. Piccoli laghi nati nelle convessità della roccia. Ghiacciai frammentanti il cui terso azzurrino rimanda al colore del cielo. Una montagna che spicca solitaria e puntuta. Una bolla sferica di acqua ribollente. Uno scivolo d'acqua blu che si allunga a mo' di serpente spiraleggiante. Una vasta piscina naturale in

cui numerose persone fanno il bagno, in lontananza fumi che si alzano e si disperdono nell'aria.





La natura si presta all'occhio che la spettralizza monumentale e criptica, sorprendente e altera. I luoghi colti e rappresentati compongono un itinerario cronotopico che spazializza il tempo, perché è nella particolare conformazione spaziale e morfologica di questi stessi luoghi che il tempo disfunzionale islandese, abile a scorrere invisibile, è rimasto incapsulato e si espande in verticale sotto mentite spoglie. Anche nelle foto di Silva che compongono la seconda parte di *Togliatti. La fabbrica della Fiat*,<sup>13</sup> volume pubblicato da Humboldt nel 2020 sempre in collaborazione con Claudio Giunta, emerge – sebbene qui in maniera preponderante dal momento che i vari soggetti sono di matrice e configurazione urbana: case, palazzoni, strade – lo stesso gusto per inquadrature simmetriche, tagli rettilinei, perfetti incastri geometrici, precise articolazioni figura-sfondo, proporzione dei volumi e dei contrasti, ortogonalità delle linee, segmentazione del campo visivo. Tuttavia, se in *Togliatti* lo spazio appare esperito visivamente con fare tendenzialmente sistematico, catalogatorio, pronto a indugiare sugli effetti residuali della consunzione metropolitana, in *Tutta la solitudine che meritate* lo spazio sembra invece imporsi per vie meno dirette, meno preparate, meno confidenziali. Le piazze, le vie, le fontane, i busti, ogni differente e variopinto elemento che caratterizza i luoghi dechirichiani della città di Togliatti pare essere partecipe nella formazione di quello che Amigoni definisce «un teatro ottico»,<sup>14</sup> di per sé esistente solo in potenza, ma attivo e lampeggiante per l'istinto fotografico di Silva, abile a mettere in forma e ad armonizzare i volumi, gli oggetti, i corpi che gli appaiono davanti. Dal momento che la forma è «sia delimitazione dello spazio sia insieme di valori spaziali»,<sup>15</sup> mettere in forma vuol dire allora proporre una «struttura autonoma di articolazione del significato»,<sup>16</sup> ipostatizzare un nuovo processo sensoriale ed effettuale. Rispetto alle manifestazioni della città, bersagli privilegiati anche per l'evidente portato di significazione che li pervade in quanto lessico specifico di una sintassi che esiste a prescindere e perciò più conniventi a divenire *eidòlon*, gli spazi islandesi sembrano resistere al processo di codificazione e trasfigurazione in simulacro. Nei luoghi fotografati riconosciamo gli stessi luoghi citati in precedenza da Giunta ma l'alone di indefinibilità che li incornicia contribuisce a creare un ulteriore livello di lettura e comprensione, un'esperienza recettiva complementare e però conclusa in sé, l'approssimazione a un mondo lunare, extraterrestre, l'attraversamento di una soglia. Per le foto di Giovanna Silva vale ciò che Giunta scrive in merito a *Gente indipendente* di Halldór Laxness: «la forza dei processi naturali è preponderante».<sup>17</sup> Instaurando un rapporto mesmerico con le asperità del circostante, operando nella direzione di una volontaria decontestualizzazione che gioca di volta in volta sulle possibilità potenziali di circoscrivere lo sguardo su di un paesaggio letteralmente sconfinato, le fotografie dismettono la mediazione prettamente testimoniale-documentaristica per istituire un panorama percettivo che, seppur in grado di comunicare per rimandi chiari col testo precedente, trova nelle aporie della presenza e nella fenomenologia dei vuoti che mette in mostra ragioni sussistenti per rendersi autonomo. Entro il perimetro di questa dialettica dicotomica le foto diventano veicoli di senso ambivalente, in cui al «sapere rappreso, raggrumato nell'istante perpetuo»<sup>18</sup> si alterna una pulsione intermittente che sovrasta e marginalizza la referenzialità pura dell'emanazione fotografica. D'altronde, la fotografia, prima ancora che riproduzione iconica del reale, prima ancora che testimonianza postuma di un noema, «è traccia, essa stessa materia del mondo, segno fisicamente connesso (attraverso la luce) con il referente».<sup>19</sup> Quelle di Silva sono foto che, in perenne oscillazione tra «l'astrazione del segno imitativo o simbolico e l'implicazione immediata, nel processo di significazione, della concretezza materiale del mondo»,<sup>20</sup> non vogliono comunicare, né tantomeno connotare, eppure dicono senza volerlo, comunicano proprio in virtù della loro reticenza a esprimere e a descrivere. La





fredda lucidità che le immagini di Silva sembrano promanare rivela il necessario distanziamento messo in atto per inglobare nel medium il tessuto circostante, il paesaggio posto di fronte all'obiettivo, senza però soggettivizzarlo, sovradeterminarlo, renderlo simbolo o metafora. Cionondimeno, l'istanza duale, contrastiva, ellittica, depositata al fondo dell'immagine-impronta, la iscrive inevitabilmente all'interno di un movimento duplice ma non oppositivo, per cui se, da una parte, essa entra in contatto con un reale frammentato, che non può essere simbolizzato perché ha perso il legame organico col tutto che lo circonda, dall'altra, mantiene in vita un cordone, un nesso interstiziale col proprio referente che può esplicarsi come «memoria intersoggettiva, dotata di una sua forza paradigmatica, di metafora viva della esperienza che può così essere trasmessa».<sup>21</sup> Dal momento che la scelta e l'arbitrio individuale determinano sempre un'interpretazione, le immagini non si esauriscono nella raffigurazione obiettiva, né tantomeno la raffigurazione obiettiva si esaurisce nell'interpretazione visuale di un'esperienza. L'azione riproduttiva viene rimpiazzata sincronicamente dall'azione produttiva, in grado di plasmare una rinnovata esperienza del reale, che cessa di essere tale per divenire una realtà fotografica compiuta. La raffigurazione artistica – pittorica o fotografica –, attraverso la sperimentazione di un linguaggio assoluto e irriducibile, mediante «l'ordinamento di ciò che fa parte dello spettro estetico dell'artista»,<sup>22</sup> non si pone al servizio dell'esistente, del dato, ma lo re-visiona, lo re-incanta, lo risemantizza. Le immagini di Silva, per mezzo di una sospensione marcata delle manifestazioni più caratterizzanti del moderno e del contemporaneo – sovrastimolazione sensoriale, frenesia, cosalità, iperindividualismo – producono una serrata fantasmagorizzazione del reale, che contribuisce conseguentemente alla dislocazione di un reale potenziale che non potremmo conoscere altrove se non mediante questo *passé-partout* che è in grado di farci accedere retroattivamente a un sempre presente, il sempre presente dell'immagine fotografica. Dotate di una spiccata figuralità, quasi latente, che pare tendere e svilupparsi verticalmente nell'immoto fotografico, le fotografie incorniciano perfettamente lo straniamento della solitudine, dell'isolamento che si fa presenza insostituibile e al contempo disancorano l'analogia totalizzante col reale fenomenico per ispessirne le sfumature di senso, per raddoppiarne anagogicamente gli enigmi visivi. La densità che abita le immagini è «il risultato del sovrapporsi e del coabitare di indizi che agiscono all'interno di una combinazione particolare»,<sup>23</sup> presenze evanescenti che comunicano attraverso un contrappunto serrato, testimoniando «il dislocarsi di un processo, di una prassi, di un'azione».<sup>24</sup> Le fotografie sono allora percorse da forze centripete, nel medesimo istante gravate come sono dall'estrema contingenza, impossibilitate a trascendere verso un'altra cosa<sup>25</sup> e però, oltre la qualità intrinsecamente attestativa ed empatica, collegate a doppia chiave a una «valutazione del mondo».<sup>26</sup> Del resto, gran parte dell'attrattiva che le fotografie esercitano su di noi risiede nella loro capacità di offrire contemporaneamente «un rapporto da intenditore *con* il mondo e un'accettazione indiscriminata *del* mondo stesso».<sup>27</sup> All'interno di queste scenografie aliene, regioni di una natura solo raramente incisa dalla presenza dell'umano, il *punctum* di matrice barthesiana si cela paradossalmente nell'esatta assenza del *punctum*. Lo sguardo vaga in cerca di un centro calamitico ed epifanico ma è destinato a rimanere deluso. Esiste di certo un centro focale ma esso non si trasforma mai in metonimia, in ponte per un dialogo votato a svolgersi oltre i confini temporali e materici della fruizione. L'impossibilità di fissare un soggetto centrifugo, rivelatorio, agglutinante, che si allunghi oltre la bidimensionalità del supporto fotosensibile emancipa, da un lato, le foto dall'obbligo di piegarsi a un significato aggiuntivo ed extrafotografico, non determinato dall'occhio della fotografa, dall'altro, l'osservatore dalla necessità pressante di trovare qualcosa – un'eccezionalità, uno scarto, un sur-



plus – che giustifichi a tutti i costi l'esistenza di una certa immagine, dal bisogno di carpire i motivi formali che soggiacciono alla scelta di una specifica inquadratura, di un particolare taglio o scorcio. La mancanza del *punctum* permette di sconfiggere la tensione finalistica che abita l'occhio dell'osservatore e allo stesso tempo consente di accedere a uno stato contemplativo. La disponibilità alla contemplazione (dal latino *contemplari*: attrarre nel proprio orizzonte) è *conditio sine qua non* «affinché la percezione viva»<sup>28</sup> si modelli in noi.

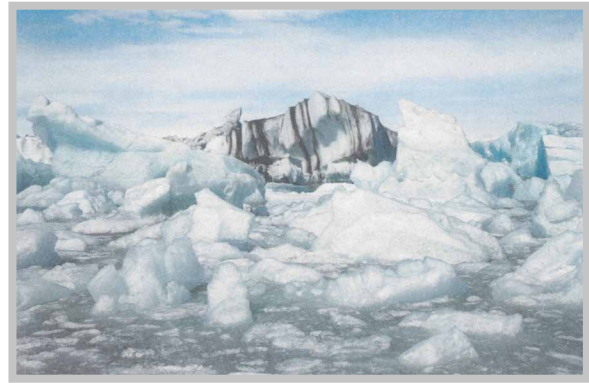


Foto di Giovanna Silva, in C. Giunta, G. Silva, *Tutta la solitudine che meritate* (Humboldt Quodlibet 2014, p. 109) @Humboldt Books

- <sup>1</sup> C. GIUNTA, G. SILVA, *Tutta la solitudine che meritate*, Milano-Macerata, Humboldt Quodlibet, 2014, p. 35.
- <sup>2</sup> S. RAGUCCI, 'Perché amare l'Islanda?', *Doppiozero*, 9 maggio 2014 <<https://www.doppiozero.com/materiali/clic/perche-amare-lislanda>> [accessed 23.01.2021].
- <sup>3</sup> P. VIRILIO, *Città panico*, Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 10.
- <sup>4</sup> *Ibidem*.
- <sup>5</sup> R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Edizioni Novecento, 1994, p. 79.
- <sup>6</sup> S. RAGUCCI, 'Perché amare l'Islanda?'.
- <sup>7</sup> C. GIUNTA, G. SILVA, *Tutta la solitudine che meritate*, p. 12.
- <sup>8</sup> S. ALBERTAZZI, *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, 2006, p. 17.
- <sup>9</sup> G. MARRONE, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 313.
- <sup>10</sup> E. CAPPELLINI, *Michel Tournier e la didascalìa, tra immagine, realtà e scrittura*, in S. ALBERTAZZI, F. AMIGONI (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008, p. 127.
- <sup>11</sup> L. MOHOLY-NAGY citato da S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società* [1973], trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 1992, p. 2.
- <sup>12</sup> PH. DUBOIS, *L'atto fotografico*, a cura di B. Valli, Urbino, QuattroVenti, 1996, p. 17.
- <sup>13</sup> C. GIUNTA, G. SILVA, *Togliatti. La fabbrica della Fiat*, Milano, Humboldt Books, 2020, p. 55 sgg.
- <sup>14</sup> F. AMIGONI, *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 35.
- <sup>15</sup> F. SCRIVANO, *Lo spazio e le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Firenze, Alinea, 1996, p. 69.
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> C. GIUNTA, G. SILVA, *Tutta la solitudine che meritate*, p. 120.
- <sup>18</sup> J.P. SARTRE, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* [1940], trad. it. di E. Bottasso, Torino, Einaudi, 1948, p. 138.
- <sup>19</sup> C. MAZZA GALANTI, *Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec*, in S. ALBERTAZZI, F. AMIGONI (a cura di), *Guardare oltre*, p. 90.
- <sup>20</sup> *Ibidem*.
- <sup>21</sup> R. VECCHI, *Intermittenti presenze: la traccia, l'immagine, il subalterno*, in S. ALBERTAZZI, F. AMIGONI (a cura di), *Guardare oltre*, p. 204.
- <sup>22</sup> F. SCRIVANO, *Le forme e lo spazio*, p. 84.
- <sup>23</sup> *Ivi*, p. 149.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> Cfr. R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 6.
- <sup>26</sup> S. SONTAG, *Sulla fotografia*, p. 77.
- <sup>27</sup> *Ivi*, p. 72.
- <sup>28</sup> A. GENTILE, *Apparizioni*, Milano, nottetempo, 2020, p. 16.



CRISTINA GRAZIOLI

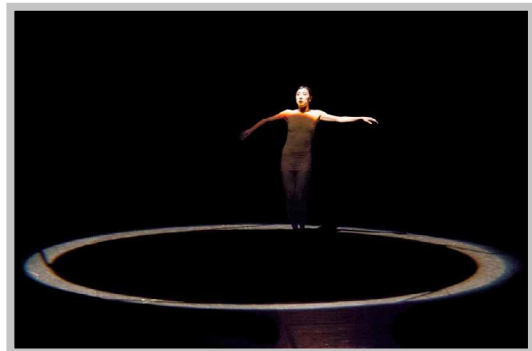
*Lighting Light(s) #3*  
*Conversazione con Saburo Teshigawara e Rihoko Sato\**

The third *Lighting Light(s)* conversation invokes as a ritual the expression of my gratitude to the editorial staff of Arabeschi, which many years ago enthusiastically welcomed the proposal, conceived in 2013 and concretized last year in these 'dialogues', to host a series of conversations aiming to give voice to 'light' artists, specifically light designers for the stage, but with possible incursions into the nearby arts. Several years have passed since the proposal, but perhaps it is not by chance that the project is starting its course right now. In recent times, in fact, the interest in lighting on stage, a territory almost unknown to theatrical studies, is acquiring its own space. A space that echoes different voices and perspectives, that seems to be marked by a particular affinity and dialogue between scholars and lighting professionals, between theoretical reflections, historical investigations and artistic practices (something that also happens in other fields – a sign of the time). This dialogue has now also established for other 'languages' in the Performing Arts, on a backdrop of studies that has changed since a few decades ago, in the case of light the need for comparison seems to become more pressing. Maybe because of the complexity of the subject from a technical and technological point of view; maybe because of the lack of a consolidated panorama of reference studies (as it is for other languages of the performance). Each conversation – which we like to think of as a 'walk', evoking thoughts in motion and the physical sharing of a space of exchange – will attempt to highlight topics and subjects that are specific to the artist interviewed. However, we will also try to revisit the same themes in order to give shape to a prism, proceeding along the path and exploring the different landscapes, that will illuminate different central issues in lighting practices. In this sense matter, colour, darkness, space, architecture, perception, relationship with other arts will be recurring references

Nel novembre del 2013, all'indomani dell'allestimento di *Darkness is Hiding Black Horses* all'Opéra-Palais Garnier, in un rumorosissimo bar parigino incontravo Saburo Teshigawara e Rihoko Sato.

Conoscevo alcuni lavori del coreografo e della compagnia Karas, e insieme a colleghi e colleghe del corso DAMS di Padova avevamo individuato nel suo lavoro una possibile tappa di un progetto pluriennale e interdisciplinare.<sup>1</sup> E difatti Teshigawara, che inizia il suo percorso artistico come artista visivo, si confronta via via con una molteplicità di linguaggi e generi: dalla danza alle installazioni, dal cinema al teatro d'Opera, oltre a portare avanti una importantissima attività pedagogica; ha fondato a Tokyo Karas Apparatus,<sup>2</sup> centro di creazione artistica e trasmissione.

Non sorprende che nelle sue opere per la scena rifluiscono pratiche e linguaggi diversi: ne cura costumi, scenografie, luci, scelte musicali.<sup>3</sup> La luce, senza dubbio insieme al gesto motivo portante del suo processo creativo, costituisce spesso anche la zona osmotica tra i vari linguaggi; pensiamo alla scena di *Kazahana* (2004, *Fiore nel vento* grossomodo la traduzione): una struttura di elementi verticali che diventa una sorta di sipario di luce<sup>4</sup> simile ad una installazione.



Karas Eclipse, 2011 ©Marco Caselli Nirmal



Teshigawara enumerando i suoi interessi fa riferimento anche alle peculiarità dei singoli linguaggi. Al 'restare' della scultura (cita Rodin) compara l'inarrestabile movimento del corpo vivente. Nel suo lavoro coreografico in più occasioni la velocità con la quale si susseguono i movimenti ci è apparsa come sfarfallio dell'immagine nella luce, nell'impossibilità per il nostro sguardo di fermarla.

La conversazione del 2013 era mirata alla preparazione di *Sculture d'aria*, giornata di studi tenuta a Padova in occasione della presentazione al Teatro Comunale di Ferrara di *Landscape*, creato con Francesco Tristano al pianoforte.<sup>5</sup> Alcuni momenti di quel dialogo sono rifluiti nel presente *Lighting Light(s)*, tessuti insieme allo scambio degli ultimi mesi.

Come ci si è proposti nell'avvio di queste conversazioni, gli artisti sono invitati a tornare su alcuni dei motivi che costituiscono una griglia comune (per esempio il buio, la materia della luce, l'illusione della luce, il confronto tra linguaggi diversi).

*Sculture d'aria* alludeva ad una definizione della danza da parte del coreografo:<sup>6</sup> espressione che evoca uno dei concetti chiave del suo lavoro: il motivo del fluire delle sostanze, del passaggio di stato dei corpi e delle immagini. Non a caso materia prediletta dall'artista sono la luce e l'ombra, ma anche la polvere, il fumo, il vetro, lo specchio. Solo a scorrere i titoli delle sue creazioni,<sup>7</sup> sbalzano lemmi come luce, ombra, buio, nero...; il nome scelto per la sua compagnia, *Karas*, significa 'corvi'.

Impossibile dare conto anche solo di una parte esemplificativa, tanto ricca e varia l'attività di Karas.<sup>8</sup> In questa nota ci limitiamo a ricordare qualche costante dell'arte poliedrica di Teshigawara e alcuni progetti che ci sembrano punti di riferimento, non solo per i processi e le idee messe in atto, ma anche perché fucine e motori di altre creazioni successive, variazioni su motivi simili. Il lavoro di Karas letto nel suo insieme appare infatti come un organismo in continua espansione e ridefinizione.

*Glass tooth*, creato nel 2006, contiene molte delle costanti del lavoro di Teshigawara e Karas: prima di tutto il lavoro sulla materia della luce, coniugato al suo approccio al segmento, al frammento sinonimo di interezza e incarnazione dell'istante.

Momento fondamentale della ricerca su movimento e tempo è la corrispondenza di questi con l'apparire e lo scomparire, dipendenti non solo dalla luce ma dalla velocità nella relazione tra tempo e visione – elementi indissociabili nel creare forme nello spazio.

Questo binomio, apparire e scomparire, sembra essere Leitmotiv del percorso di Karas e si declina nell'altra coppia di termini, stabilità e incertezza. Teshigawara cerca instancabilmente condizioni non rassicuranti: il buio e l'ombra vengono affrontati anche per la loro capacità di spaventarci.<sup>9</sup>

Significativo che i video scelti dagli artisti (negli estratti che accompagnano questa conversazione) rendano molto evidente questo motivo: il ritmo visivo crea una vera partitura di luce e buio, dove le presenze e le parti dei corpi si danno per bagliori.

Questi motivi assumono ulteriore rilevanza se accostati al tema sopra citato degli 'stati di passaggio', anch'essi forme del fluire.

Si può leggere a tal proposito in una intervista:

Per cristallizzare questo sentimento [la percezione di presenze nel buio], ho pensato di utilizzare un certo numero di fumi diversi. Che appaiono e scompaiono in pochi secondi, come i danzatori in scena. Lo spettacolo gioca totalmente su quest'idea di percezione indistinta, nebbia che improvvisamente si squarcia, notte che occulta gli sguardi. Amo molto il fumo, o il vapore che emana dal corpo in inverno ed evapora velocemente. Quando il clima è più mite, esiste comunque ma diventa invisibile e tut-



tavia questo fumo è effusione del corpo nell'aria. Con un po' di immaginazione, una sorta di corpo celeste che appare e scompare, come in un ciclo di morte e rinascita. Dal punto di vista scientifico, le nostre cellule mutano ad ogni istante, muoiono e si rinnovano. È come il flusso di un fiume, o un cielo sempre in movimento, che muta incessantemente, sia in profondità che in superficie, non si arresta mai. Per gli esseri viventi, quando cessa di trasformarsi, significa la morte. Ma sempre iscritta nel ciclo della vita. Trovo questo ciclo magnifico.<sup>10</sup>

La ricerca indefessa sui materiali e sulla materia si accosta ad una costante aspirazione al rendere percepibile la dimensione dell'invisibile, non contrapponendola, ma contemplandola nella coesistenza con la corporeità; questa relazione tra ciò che vediamo e ciò che è nascosto si concretizza nella creazione di luce.

Saburo utilizza spesso il termine «in between», il nostro stare a mezzo, non bastandoci la sola aria, come agli uccelli, né la sola acqua, come ai pesci, dato che «abbiamo bisogno di cielo e di acqua».<sup>11</sup>

In questa stessa rivista pubblicavo nel 2014 un intervento che intendeva fotografare gli ultimi lavori del coreografo (*Luce, suono, spazio, tempo: gli ultimi lavori di Saburo Teshigawara* <http://www.arabeschi.it/luce-suono-spazio-tempo-gli-ultimi-lavori-di-saburo-teshigawara/>). Vi raccoglievo alcune impressioni sui progetti dispiegati allora in un breve lasso di tempo; traccia del febbrile lavoro di Saburo, sempre all'opera su più fronti, capace di declinare una poetica molto forte in forme e contesti diversi. Parecchi anni sono corsi e Karas – Teshigawara sono una fucina di creazioni e progetti, confermando l'idea di un universo artistico come organismo pulsante e tentacolare.

**Saburo Teshigawara** Nasce a Tokyo, dove compie studi d'arte plastica e danza classica. Inizia la carriera nel 1981 e nel 1985 fonda Karas con Kei Miyata. Oltre alle numerosissime coreografie, ha all'attivo regie d'Opera commissionate dai più prestigiosi enti lirici internazionali (Opéra di Parigi, Opéra di Lille, per esempio); ma anche installazioni, film e opere site-specific. Dal 2006 ha collaborato con l'Università di Saint Paul (Rikkyo) e dal 2014 insegnato presso la Tama Art University, Dipartimento di scenografia, design, drammaturgia e danza. È assiduo ospite e partner di progetti in Italia e in Europa: non solo il segno di un esteso riconoscimento ma anche dell'inclinazione a collaborazioni, in particolare con musicisti; e di un forte legame con la cultura europea.<sup>12</sup> Molto impegnato sul fronte della pedagogia delle arti, ha creato progetti come Dance of Air e S.T.E.P.

Dal 2013 ha fondato il proprio spazio, Karas Apparatus a Ogikubo, Tokyo, laboratorio per progetti di creazione continuativi (Update Dance).

Tra i numerosi riconoscimenti, il Bessie Award nel 2007, la Medaglia d'onore dall'Imperatore del Giappone nel 2009 e la nomina francese a Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres nel 2017.

**Rihoko Sato** si forma nella ginnastica artistica in Inghilterra e negli Stati Uniti, dove ha vissuto dall'età di 15 anni. Diventa membro di Karas nel 1996, assistente di Teshigawara, maître de ballet e interprete principale delle sue creazioni. Tra i numerosi riconoscimenti, in Giappone e in Europa, il Best Dancer Award per *Scream and Whisper*, Les Étoiles de Ballet 2000 Awards nel 2005 a Cannes, il Japan Dance Forum award 2007, il Premio Positano "Leonide Massine" per la Danza 2012, il Premio della critica di danza in Giappone (2016), The Minister of Education, Culture, Sports, Science and Technology's Art Encouragement Prize per la danza nel 2018.





## 1. Afferrare l'immagine: un processo molteplici

**Cristina Grazioli** Saburo Teshigawara è prima di tutto coreografo e danzatore. Ma l'alfabeto del movimento si declina a partire da un universo di riferimento che non separa le differenti forme dell'espressione. La prima impressione assistendo alle vostre creazioni è quella di un'opera di scrittura nello spazio. L'idea della scena come foglio nero, del buio su cui scrivere con la luce, ricorre nei pensieri di diversi artisti (ne abbiamo parlato qui con Pasquale Mari e con Alessandro Serra). Il buio della scena è per te come un foglio non scritto o invece uno spazio pieno di materia che va tolta per rivelare qualche cosa che sta sotto? Tenendo conto della tua poetica, parleresti di scrittura per costruzione o per sottrazione? Mi sono posta queste domande assistendo a *Lines* oppure anche a *Landscape*.<sup>13</sup> Ma anche rileggendo alcuni passaggi relativi a *Light Behind Light* (2000), dove il movimento del corpo viene equiparato al «finissimo pennello» con cui disegni sulla carta e dove la coreografia non si scinde dall'incisione di «un testo poetico sulla luce».<sup>14</sup>

**Saburo Teshigawara** Creare con la luce e con il buio significa per me contemplare molteplici procedimenti; così non si può far coincidere con una sola immagine. Non si tratta necessariamente di un'unica modalità del processo di creazione. Si tratta essenzialmente dello stato fondamentale dell'espressione: cioè di pensare l'apparizione di qualcosa dal nulla, dell'occultamento di ciò che esiste, e di come rivelare tale apparizione. Svelare ciò che si vuole far apparire, come uno scultore che scava una forma da una materia.



*Lines*, 2014, foto Akiko Miyake

L'approccio al fenomeno dell'apparire per me si differenzia piuttosto a seconda che pensiamo a ciò che vogliamo rappresentare come se avesse una forma limitata, oppure lo immaginiamo come qualcosa che è in movimento.

<https://www.youtube.com/watch?v=ch3-aWUHnjY>

## 2. Lasciarsi destabilizzare dal buio. Fare affiorare le forme

**C.G.:** *Sculture d'aria* (ma sarebbe potuto essere 'sculture d'ombra') era il titolo scelto per il progetto del 2014. E la scultura porta in sé in effetti queste due possibilità: irretire la forma oppure restituirle il movimento.

Un altro dei motivi che costituiscono delle coordinate per queste nostre *Lighting Light(s)* è il binomio buio/nero. I due termini, spesso coincidenti nel linguaggio 'figurato' o per associazione di significati, per gli artisti e light designer sono raramente sovrapponibili senza scarto. Il buio ha certamente un potenziale enorme per la creazione del disegno luci e per una drammaturgia della luce (del buio)<sup>15</sup>. Quale la differenza tra buio e nero<sup>16</sup> nella tua pratica e concezione?

**S.T.:** L'oscurità (il buio) è un certo stato della luce.

La luce non ha colore. Le luci al neon colorate si vedono attraverso filtri colorati, quindi percepiamo la luce stessa come colorata, ma non è così.

Il colore del filtro dell'aria ci appare diverso a seconda dell'angolo del raggio solare che riceviamo.

Il nero è un colore. Nessun 'nero' è visibile senza luce.

Il nero in quanto colore, o colore di qualcosa, è materia. Il colore è il riflesso della luce.

**C.G.:** Possiamo aggiungere che nel tuo lavoro l'oscurità si percepisce come una 'sostanza' particolare quando appare in relazione diretta con la musica.

Di Francesco Tristano dicevi che «è fedele allo spartito, ma contemporaneamente ha la leggerezza e l'energia di andare al di là di esso» e che quando tocca il pianoforte è come se lo strumento diventasse un'estensione del corpo.<sup>17</sup> In qualche modo queste parole sembrano parlare anche di te stesso.

Nella tua ricca e variegata attività hai esplorato linguaggi differenti: danza e coreografia, teatro musicale, cinema, installazioni... Lo spazio e il movimento evidentemente accomunano tutti questi linguaggi. Si differenziano invece rispetto al modo in cui implicano il rapporto con gli spettatori e nella loro relazione con lo spazio e nello spazio. Lo spazio è luce. E la luce è anche buio.

Ci sono affinità nel concepire il buio e la luce in scena, nel cinema o nelle installazioni? Pensi vi siano differenze tra immaginare uno spazio illuminato oppure uno spazio oscuro come origine delle forme, nello scattare del processo creativo?

**S.T.:** Sono vere entrambe le cose. Ci sono gradi diversi di luce e gradi diversi di oscurità come momento di origine delle differenti creazioni, ma si danno entrambe le possibilità.

La differenza tra il palcoscenico, il film e un quadro dipinto sta nel fatto che il tempo vi sia coinvolto o meno.

La differenza tra scena, cinema e pittura sta nel fatto che vi siano o meno distanza fisica e profondità.

Si tratta anche della differenza tra fenomeno e sua rappresentazione.

Ricordavo a proposito di *Black Water* (2006) che il nero si percepisce diversamente a seconda del punto di vista, e quindi della profondità. In scena vi erano 45 pannelli neri e guardandovi attraverso non si percepiva chiaramente se vi fosse un limite. Le luci puntate su questo sfondo nero facevano sì che da esso emanasse luminosità.<sup>18</sup>



Landscape, foto Marco Caselli Nirmal



Landscape, foto Marco Caselli Nirmal

**C.G.:** La profondità è un termometro dello scarto tra realtà fisica e percezione. Nel concepire una creazione tieni in considerazione un principio come quello di illusione, nella forma in cui verrà vista dallo spettatore, come immagine oppure come corpo nello spazio?



**S.T.:** Sì, lo considero. L'illusione è una condizione necessaria all'espressione, ne è un prerequisito; utilizzo vari fattori illusori per creare una varietà di tipi di cambiamento. Penso inoltre che l'illusione possa funzionare anche in assenza di qualsiasi mutamento visivo, talvolta le persone possono crearsi (da sé stesse) sensazioni illusorie, dato che noi riceviamo non solo una sensazione visiva, ma anche una percezione uditiva, accompagnata da un senso del tempo, e tutto questo può implicare virtuosi 'frintendimenti'. Ognuno interpreta la stessa cosa in modo diverso, contemplando anche la possibilità di scostarsi dal punto di vista di chi ha creato una certa situazione. Quindi l'illusione può manifestarsi anche dove non vi sia un cambiamento visivo.

**C.G.:** E rispetto alla percezione del buio in scena, da parte dei corpi dei danzatori? Per esempio in *Darkness is hiding black horses*?<sup>19</sup>

**S.T.:** Lo spettatore non vede un'immagine in scena, ma un fenomeno.

Cerco di creare l'oscurità come una realtà, a partire dall'esperienza.

L'obiettivo è creare la 'differenza' della luce come un ambiente mutevole, in modo che vada oltre la percezione di una semplice immagine.

Non usare la luce e il buio per creare l'immagine, ma per creare tempo; ciò significa che il mutamento è continuo. Lo stato della scena non è una fotografia o un'immagine fissa, si tratta di una condizione chiamata 'tempo'.

**C.G.:** Nella nostra precedente conversazione (2013) sottolineavi la questione dell'insicurezza che provoca il buio. Ma anche come esso non sia mai totale (era la condizione cui tendeva l'incipit di *Darkness is hiding black horses*). Se anche si chiudono gli occhi, osservavi, si continua a vedere 'luce'...



*Darkness is hiding black horses* ©Agathe Poupenev-Opéra National de Paris, 2013

### 3. Unità per frammenti

**C.G.:** Luce e buio, manifestarsi e scomparire, tempo e movimento nella tua ricerca sono strettamente correlati. Hai parlato spesso di 'frammenti nel tempo', nel concepire il movimento, in connessione all'idea di apparire e dissolversi delle forme (*Fragments of time* è anche il titolo di un'installazione del 2008). Quale è la relazione tra questo concetto di frammento e il ruolo della luce?

**S.T.:** Se con 'frammenti di tempo' intendiamo 'un tempo limitato', allora la relazione con l'apparire e lo scomparire delle forme è stretta e dinamica. Un fenomeno creato dal tempo, un cambiamento di forma creato dal tempo in movimento.

Dall'altro lato, il cambiamento di forma guida il cambiamento di luce.

Il mutare della luce, l'apparire e lo scomparire della sostanza hanno un ruolo cruciale nella visione che si fissa.



*Eyes Off*, Courtesy la Biennale di Venezia, 2014, foto Akiko Miyake

**C.G.:** Si tratta, di nuovo, di rivelare le forme o di nascondere forme e lasciarne apparire altre. Mi chiedo anche in questo caso se il procedimento si basi più sull'idea di costruire o su quella di decostruire – dare forma o toglierla? Sto pensando in particolare a *Eyes off* ('occhi senza sguardo' traduceva il programma di sala) e all'importanza che in quella creazione avevano i vuoti, le pause. In consonanza con *Aura*, il progetto proposto dalla Biennale nel 2013 dove le precarie condizioni dell'affresco di Giorgione *La Nuda*, opera da te scelta come motivo 'drammatico', sembravano incontrare precisamente un tratto fondante della tua poetica: l'organicità del frammento.

Tra l'altro, lo spazio della sala delle colonne era fortemente incluso nella concezione dello spettacolo: la disomogenea condizione di visibilità (le colonne creavano ostacolo per alcuni spettatori) corrispondeva alla creazione per frammenti; e anche la luce preesistente, come il lampadario a plafoniera al centro della sala, veniva inglobata nei mutamenti chiaroscurali del luogo.

<https://www.youtube.com/watch?v=dpjxd1Z1eJ4>

**S.T.:** Nascondere e rivelare si intrecciano simultaneamente.

Le forme sono soggette al dubbio. Voglio dire che dovremmo avere dei dubbi sulla nostra visione.

Cos'è questo dubbio?

Le forme hanno un aspetto diverso a seconda del cambiamento di luce. Questa è una ragione oggettiva (per dubitare).

Cambierà a seconda della direzione dello sguardo della persona coinvolta, o del modo in cui percepisce la forma. Questa è la ragione soggettiva (per dubitare).

L'essere umano può acquisire la sua coscienza oggettiva solo attraverso il riconoscimento soggettivo. L'oggettività è sempre soggettiva, in parole povere, un riconoscere.

Per riconoscere una forma, specialmente una forma in movimento, cerco di cogliere l'identità della forma che sto cercando di individuare, che è nata dentro di me.

È importante per me cercare di far risuonare nel mio interno simultaneamente il fenomeno, il movimento e la sostanza che esistono fuori dal mio corpo.

La risonanza è la funzione di un oggetto rispetto a un soggetto, che crea un'unica risonanza dentro di sé. È una specie di energia acustica fatta risuonare dalla sensibilità.

**C.G.:** Quanto dici mi fa pensare al fatto che la maggior parte degli artisti che lavorano con la luce affrontano questo ambito come un modo di mostrare come tutto sia relativo, ogni cosa non possa essere assoluta (è quel che ci insegna la luce). Questo dato, ricorrente nelle conversazioni di Arabeschi, riflette un *modus* di vivere il nostro tempo: non imponendo un pensiero unico, un unico punto di vista, bensì guardando alla realtà come a qualcosa che non possiamo mai interpretare, mai afferrare come 'verità'. Nello stesso senso penso all'importanza e ai significati dell'ombra.



Non è un caso che avessimo intitolato *Sculture d'ombra* il progetto che abbiamo dedicato al tuo lavoro a Padova.

Tratti l'ombra come qualche cosa di materiale o di immateriale?

**S.T.:** Le ombre hanno naturalmente un oggetto, una sostanza materica originaria, e una fonte di illuminazione. È questo che dà origine all'ombra e che la crea in un certo modo. L'ombra non produce una forma da se stessa. Tuttavia, è più facile capirlo quando vi è una singola fonte di luce; ma per le ombre prodotte da diverse fonti di luce, ciò a cui dà luogo l'ombra sarà una combinazione di più linee rette, che si avvicinano a una curva. Alla fine diventerà una materia circondata dalla luce, senza ombra.

La tua domanda contiene la risposta...

L'ombra<sup>20</sup> è un fenomeno materiale chiamato immaterialità.

#### 4. Luce-Materia

**C.G.:** Scrivevi nel presentare *Glass Tooth*<sup>21</sup>

Uncountable broken pieces of glass reflect time  
Bodies collide, hesitate, and paradox multiplies  
Life appears in an unknown land  
Fragments of glass are fragments of time  
Melt beyond meanings<sup>22</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=lziu1nM56Ac>

Nel dare conto di questo spettacolo 'storico' la critica ha spesso evidenziato la compresenza di poesia e crudeltà, sussurri e grida, gravità e leggerezza, tensione e fluidità; inevitabilmente, luce e buio, ma anche il contrasto tra inorganico del materiale e organico dei corpi.

Nella citazione sopra riportata la fusione «al di là dei significati» mette in relazione frammento e molteplicità.

Scriveva Marie-Christine Vernay in *Liberation*: «Plastiquement irréprochable, intelligente corporellement, silencieuse [...] cette pièce équilibrée entre les hommes et les femmes, juste, est un joyau. Pas besoin de diamant, le moindre morceau de verre renvoie la lumière». <sup>23</sup> Non c'è bisogno del diamante... ogni più piccolo frammento di vetro riflette luce.

E altrove si sottolineava come i danzatori rendessero gli spettatori certi del peso, della temperatura e della consistenza dell'aria. <sup>24</sup> Un processo di messa a vista dell'invisibile. Un confronto fisico, massivo, con l'aria spostata dai corpi.

«A nature's law so natural as breathing that we don't even think about in daily life, suddenly becomes tangible to ones conscious. The continuing strong steps of the dancers tell us the fragility of the glass, and the sharpness of the glass shows us the fragility of the body». <sup>25</sup>

Parole che risuonano ancor più alla 'luce' di questi due ultimi anni dove aria e respiro sono stati compromessi e ci hanno ricordato la nostra fragilità...

A proposito della materia della luce, come utilizzi i diversi materiali, nella loro consistenza e densità, in relazione alla luce e al buio? Come li scegli, vi è una fase di sperimentazione sui materiali o un loro studio preliminare?





**S.T.:** Quando si utilizzano dei materiali, essi sono differenti da quel materiale che siamo noi stessi, il nostro corpo... e rendere l'ambiente in cui ci si muove qualcosa che è determinato, limitato, costretto da quel materiale, stimola la creatività in scena.

Ambienti impossibili, scomodi, instabili, non garantiti, rendono vitale l'essere umano e la sua stessa vita.

Un senso di crisi nell'essere vivi richiede una forza di vita più intensa.

Il palcoscenico a volte può essere un laboratorio per imparare a vivere.

Un regalo fortunato e poetico si prepara per colui che rischia la sua vita nel pericolo.

**C.G.:** È una bellissima immagine per quell'avventura che è la luce.

Importante lo spostamento, che altre volte hai sottolineato, del ruolo del movimento dal 'creare forme' al porre un interrogativo circa la propria presenza nel mondo.

Intendo anche dire che questa instabilità può essere provocata a seconda di come utilizzi la luce. A seconda di come mostri, rendi visibili le cose, le interpreti, attribuisce loro significati diversi. Scegliere di mostrare la molteplicità è una scelta importante.

Quando parli di rischio intendi anche il rischio fisico, come per esempio danzare sui frammenti rotti di vetro?

**S.T.:** Per me, il pericolo in scena non è solo il pericolo che implica danzare su vetri rotti, ma piuttosto in senso più generale il limite della sicurezza, ciò che i nostri sensi ci dicono sulle cose e i fattori che minacciano il confine entro cui la nostra esistenza è al sicuro. Il margine entro cui si svolge la nostra esistenza 'positiva'.

**C.G.:** Un motivo che ricorre in queste *Lighting Light(s)* è la luce naturale.

**S.T.:** Sì, la nostra vita è insieme alla natura, e l'arte nasce dalla relazione della vita e della natura.

La luce, l'aria, la gravità, il galleggiamento, il mio e il tuo corpo sono la natura stessa.

## 5. trasparenze – corpi

**C.G.:** Il vetro nei tuoi lavori è materia chiave. Nella direttrice di *Glass Tooth* si pone il progetto *Broken Lights*, creato nel contesto della Ruhr Triennale – colpisce l'utilizzo dello spazio per questa performance concepita 'in progress'. Le modalità del processo creativo sembrano avere come 'modello' o corrispettivo la luce: le sue caratteristiche di impermanenza, di incessante mutare.



*Broken Lights*, Ruhr Triennale, 2013 ©Wong Bergmann

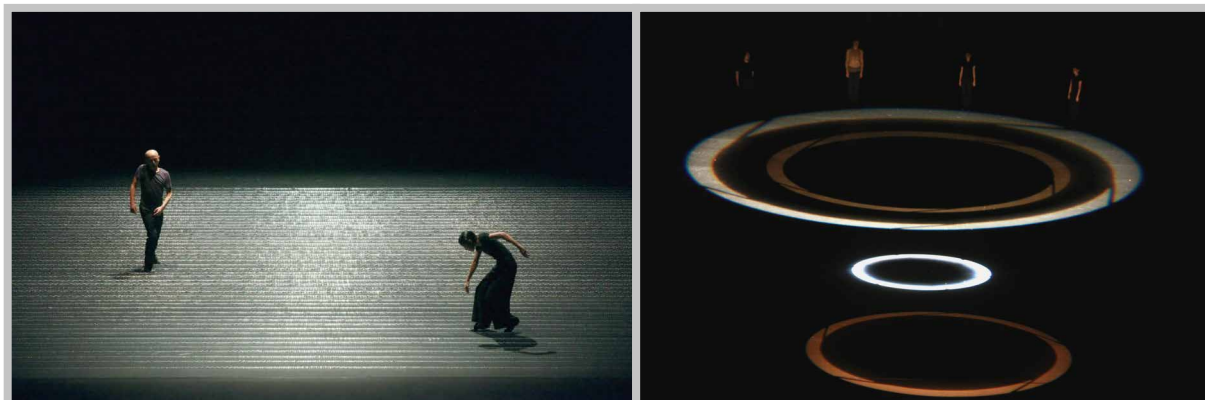
[https://vimeo.com/136832400?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=9819125](https://vimeo.com/136832400?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=9819125)

Trasparenze che mutano continuamente di stato e densità.

Trasparenza è un motivo ricco di suggestioni (pensiamo a Bruno Taut, Joseph Albers, Moholy Nagy, negli anni Venti del Novecento). Il vetro è un materiale che implica tante cose diverse: che cosa significa per te?

**S.T.:** La trasparenza è un processo di transizione tra diversi stati di trasparenza, in movimento.

Credo che una sostanza o un oggetto trasparente non siano nati così, bensì devono aver subito un processo che li ha fatti 'divenire' trasparenti. E lo stato ultimo è l'assoluta trasparenza. In altre parole, una trasparenza così assoluta che nessun oggetto può darsi in tale condizione. Nel senso che per un materiale ci sono vari gradi prima della trasparenza perfetta, si tratta di un processo. 'Trasparente' è come il silenzio o lo zero assoluto, quindi non può mai essere perfetto, ed è per ciò che è interessante.



*Breathing - power of transparency, Karas, 2012 ©Sakae Oguma*

**C.G.:** Come il buio, il silenzio... non si danno in modo assoluto. Ricordavi anche come i diversi gradi della luce siano determinati dal movimento, che diventa una sorta di *dimmer*... E come ti affascini regolare la luce, creare concretamente la metamorfosi del visibile.

A proposito delle gradazioni, ciò riguarda a maggior ragione l'ombra: ricordo in *Eclipse*<sup>26</sup> la sovrapposizione di ombre diverse.

Un altro materiale presente nelle tue opere è lo specchio, quali le sue potenzialità in scena e quali le sue possibilità di interazione con luce e buio?

<https://www.youtube.com/watch?v=I44ryv2U8hk>

**S.T.:** Mi interessa come lo specchio blocca la luce e come la riflette, e mi interessa anche ciò che gli specchi nascondono.

**C.G.:** All'epoca di *Darkness is hiding black horses* avevo trovato molto significativo trovare riportata nel programma di sala la citazione della frase di Pierre Soulages sulla facoltà del nero in pittura di sprigionare luce (cfr. <http://www.arabeschi.it/luce-suono-spazio-tempo-gli-ultimi-lavori-di-saburo-teshigawara-/>). Quale il tuo rapporto con la pittura (riguardo per esempio il chiaroscuro, il colore nero, la luce della pittura)?



**S.T.:** Come espressione visiva nella pittura, il nero è efficace per esprimere l'oscurità, ma per nascondere qualcosa, è efficace anche uno schermo piuttosto brillante.

Un nero più scuro nasconderà il nero precedente. E per nascondere quel nero, è necessario un nero ancora più scuro.

Ma ho capito che non il colore bensì l'oscurità è ciò che nasconde in modo cruciale. E la sua profondità. Uno spazio buio profondo può persino nascondere perfettamente il colore bianco.

Quando l'oscurità sprofonda ancora di più, al contrario, fa sentire l'esistenza di ciò che sta nascondendo.

In *Darkness is hiding black horses*, quello che ho cercato di vedere erano cavalli neri. Ero certo che ciò che trattiene il respiro nascondendosi nella più profonda oscurità fossero cavalli neri.

Cavalli neri con battiti di cuore nascosti.

**C.G.:** Mi viene in mente un'opera di Christian Boltanski, *Coeur clignotant* (2005), dove la luce di una lampadina nel buio si accorda al suono di un battito cardiaco.

Questo respiro e questi battiti cardiaci si fanno visibili: li possiamo sentire e vedere nello spettacolo – e in genere nei tuoi spettacoli, nello spazio 'animato' dai danzatori. La luce ha un ruolo importante nel trasmettere il respiro dai corpi allo spazio; uno scambio di respiro portato dalla luce e dal buio.

Penso ancora al ritmo dei corpi come scultura in movimento.

Rihoko, quale la percezione sul tuo corpo della luce e del buio? La luce diventa una sorta di performer, una presenza che danza con te?

**Rihoko Sato** È come sentire una temperatura al di fuori del mio corpo ma è un'estensione del mio interno.

O a volte diventa come un oggetto duro che mi respinge, o che crea costrizioni – dei limiti intorno a me.

Così la qualità del mio corpo e il mio modo di essere cambiano con il cambiamento della luce. È qualcosa che si sente e non si pianifica dall'inizio.

Saburo lo sa, quindi i suoi progetti di illuminazione sono esattamente calcolati per far sì che il mio corpo si trasformi naturalmente nello spazio, nell'ambiente.

Sì, luce e musica sono partner in scena nella danza.

Il buio, come la luce, è parte dell'intensità della luce, confine o non confine tra il mio corpo e il suo esterno.<sup>27</sup>

**C.G.:** Partecipi alla concezione della luce? Come sperimenti nel corso del processo di creazione, la ricerca sul movimento è strettamente connessa con il sentire la luce e l'ombra?

**R.S.:** No, la creazione è di Saburo, non partecipo a concezione e disegno luce.

Quando creiamo nel nostro piccolo teatro, mi occupo della programmazione delle luci, quindi la durata della transizione da un'illuminazione all'altra, o la dissolvenza in entrata e in uscita, di questo mi occupo spesso.

La luce ha anche molto a che fare con il modo in cui vuoi che il tuo corpo appaia o scom-



Izumi, 2019 ©KARAS



paia. E ha anche molto a che fare con la musica; quindi tutto è collegato. La luce è sempre creata insieme alla musica e al corpo e al movimento.

L'ordine può cambiare a seconda del pezzo, ma il movimento del corpo è creato dalla musica e dall'illuminazione. Non esiste da solo, come si può immaginare una cosiddetta 'coreografia'.

Anche il buio è parte della luce, ed è tutto un unico flusso senza interruzione, anche quando si fa buio.

**C.G.:** In *She*, tuo assolo del 2009, una parete di proiezione 'materica' dialoga con l'ombra – o meglio il controluce del tuo corpo. Il buio tagliato da una lama di luce crea spazio che interseca il corpo.<sup>28</sup>

## 6. Cecità. Vedere con tutti i sensi - *Luminous*

**C.G.:** Nel 2013 mi parlavi della tua esperienza con persone non vedenti, di quanto si possa apprendere sulla diversa percezione e i diversi gradi di cecità, dal nulla, alla facoltà di immaginare, alla nebbia...

**S.T.:** La prima volta che ho lavorato con non vedenti o ipovedenti fu in S.T.E.P 2000 (Saburo Teshigawara Education Project)<sup>29</sup> iniziato a Londra e in Finlandia. C'erano tre partecipanti non vedenti. Il lavoro si trasformò in una performance chiamata *Flower Eyes*.

Questo ha portato uno dei partecipanti, Stewart Jackson, un ragazzo completamente cieco dalla nascita, a partecipare alla nostra creazione *Luminous*.

Poi c'è stato *Prelude for Dawn*, un pezzo creato a Lille nel 2004, solo con studenti non vedenti e ipovedenti (anch'io prendevo parte allo spettacolo).

Era del tutto nuovo per me vedere che vivono sfruttando ogni singolo organo sensoriale. Riconoscono naturalmente se stessi e l'ambiente integrando udito, olfatto e le sensazioni epidermiche.

E allo stesso tempo, anche se non sembravano esserne consapevoli, erano molto sensibili al tempo, al grado di velocità del movimento, e godevano della transizione di accelerazione e lentezza.

**C.G.:** La nostra percezione è più estesa della vista. Sei convinto che si veda con tutto il corpo?

**S.T.:** Vedere è un movimento sensibile, nella nostra funzione fisica.

Ma vedere coinvolge allo stesso tempo altri movimenti fisici come sentire, pensare, sedersi, camminare.

Non concentrandoci troppo sulla vista che è solo una delle nostre funzioni vitali, e non facendoci travolgere troppo dalla stimolazione visiva, possiamo conoscere l'autentico meccanismo del 'vedere'.

La stimolazione della vista, la gioia e l'eccitazione data alle nostre emozioni e ai nostri sensi, il desiderio incontenibile, possono essere un pericolo per l'essere umano.

Dobbiamo essere consapevoli di tale rischio: uno speciale desiderio di vedere all'infinito può farci perdere l'equilibrio non solo della vista ma anche delle altre percezioni.

**C.G.:** *Luminous* (2001) è un progetto importante per processo creativo, motivi, e anche

come esempio della continuità tra opere diverse: è legato a *Light Behind Light* del 2000<sup>30</sup> e parte della scenografia nel 2004 diventa un'installazione, consistente in pannelli di luce tra i quali vengono posti degli oggetti, creando moltiplicazione di prospettive, di luce e di ombre.



*Light behind Light*, 2004, photo Sakae Osuma



Karas, *LUMINOUS*, 2001 ©Bengt Wanselius

In chiusura mi sembra interessante riportare alcuni pensieri espressi in un testo relativo a questo progetto, dove si spiega che «la ricerca è volta alla purezza e all'essenzialità del movimento attraverso la sua relazione con la luce e con il suono. Una sostanza costante (l'esistenza del corpo umano e i suoi movimenti) percepisce, si adatta o cambia, a seconda delle informazioni variabili che la matrice ottica ci offre nello spazio insieme all'ambiente acustico». Teshigawara e Joe Banks dotano *Luminous* di un apparato scenico consistente di riflessi di luce diffusi, risonanti o riverberanti con il suono «ognuno dei quali influenza l'altro», creando un'atmosfera che vive della molteplicità, sia per il fruitore che per il performer.<sup>31</sup>

Nella prima parte un assolo di Teshigawara sviluppa *Light Behind Light*<sup>32</sup> (2000). Un mondo di riflessi che si moltiplicano a partire dal rumore e dalla luce al loro minimo stadio, dal buio. Una figura di puro bianco appare dall'oscurità, dando vita a nuove condizioni di luce. La luce si

riflette in modo molteplice, getta ombre, presenze che vengono risucchiate nel vuoto. Da questo vuoto appare un altro corpo (Stuart Jackson). Il suo vorticare nello spazio è il passaggio dal visibile all'udibile.

Nella seconda parte corpi e pareti luminose emergono dall'oscurità. La luce qui non è luce che proviene da dispositivi esterni alla scena, ma luce emessa dalle pareti luminose e dagli stessi danzatori. L'energia della luce si diffonde gradualmente nello spazio. Il contrasto di questo mondo immaginario con la realtà della velocità del movimento, della luce e del suono, si fondono gradualmente.

Ad un assolo di Teshigawara segue un duetto con Stuart Jackson.

Jackson cerca di fondersi con l'aria come se spiegasse le ali, quasi per volare. Nessuna parola o contatto, un duetto creato dalla fiducia e dall'aria condivisa tra i due danzatori. Qui vi è l'essenza della danza di Teshigawara. La vera essenza del movimento immobile, un accadimento profondo che può essere assimilato alle idee e alla qualità delle opere di Paul Klee, nei suoi più semplici disegni di angeli imperfetti degli ultimi anni. Attraverso la loro esistenza si cerca la ricchezza nella qualità di uno spazio creato attraverso la dissipazione dei margini, lo spirito sempre errante.<sup>33</sup>

Leggiamo ancora nei materiali di presentazione dello spettacolo:

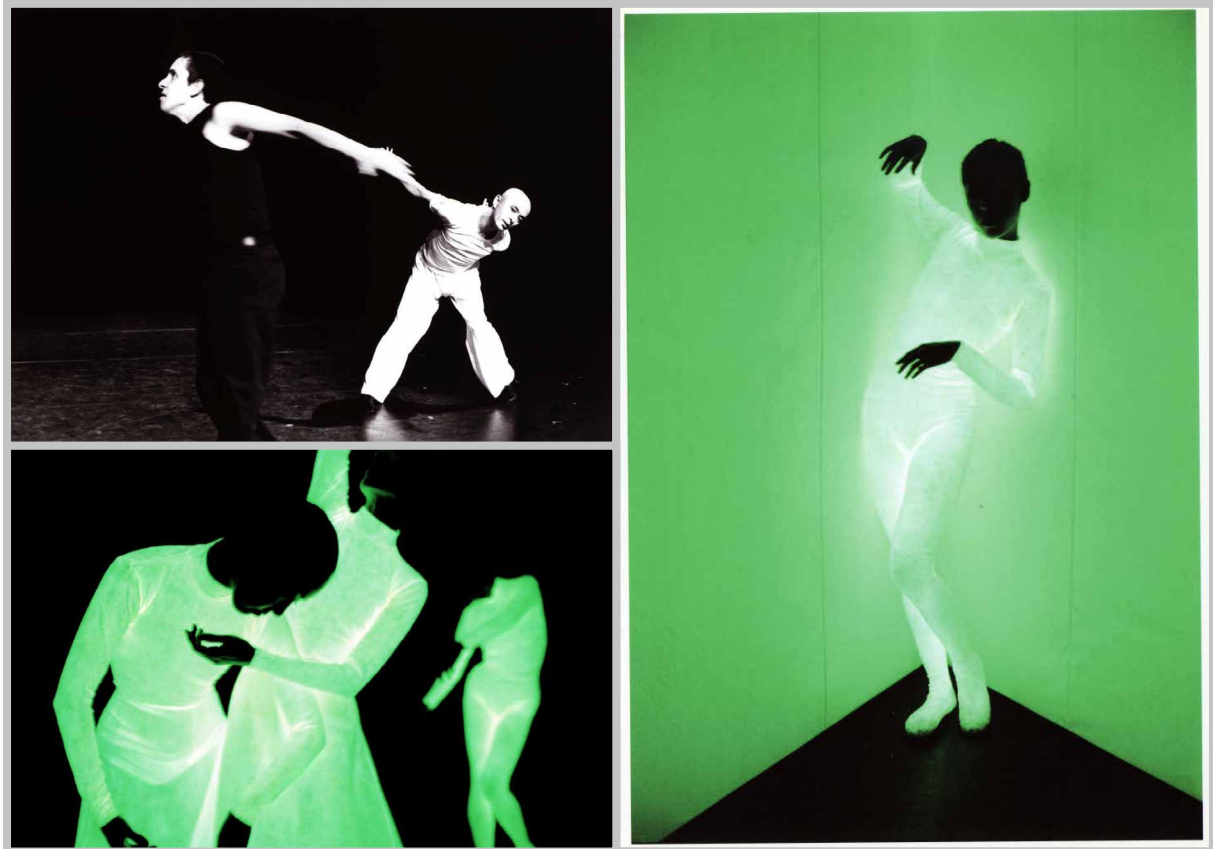
To let oneself play in the perceived environment.  
The moment, which lets one be as it is, with its height of purity,  
with no resistance, so genuine, is to arise solely from its own energy.<sup>34</sup>





In un ambiente di suono e luce elementari, percepiti attraverso vari livelli, dove non esistono il silenzio assoluto né il buio assoluto, dove vari gradi di irraggiamento, riflessione e assorbimento della luce funzionano insieme, si scopre uno spazio particolare «uno spazio che ha una qualità creata dal tempo, dal luogo e dalla vita».<sup>35</sup>

There, we encounter the life which emits light from within itself.  
Itself giving light,  
a luminous body.<sup>36</sup>



Karas, *LUMINOUS*, 2001 ©Dominik Mentzos

Ci sarebbe piaciuto proseguire su Klee, sulla sua concezione di vista interiore e percettiva, sui progetti 'spaziali' di Saburo con la Jacsa (NASA giapponese), il suo rapporto con i testi (per esempio in *Illuminations*, un progetto dedicato a Rimbaud), il suo impegno pedagogico, la luce nel cinema.

Ma sarà per la prossima serie di *Lighting Light(s)*...

Grazie a Saburo e a Rihoko per la poesia delle loro illuminazioni.

\*Non conoscendo il giapponese, ho condotto questa conversazione in inglese, talvolta verificando il testo originale in giapponese chiedendo aiuto a un madrelingua (Hiroshi Kubo, che ringrazio per il suo consueto pronto intervento). Mi prendo tutta la responsabilità delle traduzioni.

*Illumination* (da Rimbaud), 2016 ©Akihito Abe





- <sup>1</sup> *Quartett*, questo il nome dell'ensemble di curatrici e curatore (Cristina Grazioli, Farah Polato, Guido Bartorelli, Leonella Caprioli, rispettivamente per le aree di teatro, cinema, arte e musica), aveva organizzato all'epoca i progetti: *Landscape*, dedicato a William Kentridge (2009), *Training for a metamorphosis*, dedicato a Matthew Barney (2010); *Plasmare il sensibile*, dedicato a Studio Azzurro (2011); segue nel 2018 Robert Wilson con *La luce sfuma il tempo* (con Bob Wilson condurremo la prossima *Lighting Light(s)*).
- <sup>2</sup> Cfr. Karakas Apparatus, <[https://www.st-karas.com/karas\\_apparatus/](https://www.st-karas.com/karas_apparatus/)> [accessed 07.11.2021]. Tra le numerose pubblicazioni segnaliamo, per rimanere alla bibliografia in lingua italiana, i capitoli dedicati al coreografo in E. GUZZO VACCARINO, *Danze Plurali. L'altrove qui*, Macerata, Ephemeria, 2009; esaustiva bibliografia, anche se fino al 2008, ivi, pp. 74-80; 'Danzare la luce. Conversazione con Saburo Teshigawara', in E. GUZZO VACCARINO (a cura di), *Danze di luce. Seminario 3*, Milano, Skira, 2003.
- <sup>3</sup> Si veda per esempio un breve documentario sulle creazioni dei costumi per *Solaris*: Dai Fujikura, *SOLARIS*, <<https://www.youtube.com/watch?v=dYxslu9KVsw>> [accessed 07.11.2021].
- <sup>4</sup> Se ne veda un estratto: Ravi Deepres, *KAZAHANA*, <<https://vimeo.com/25393640>> [accessed 07.11.2021].
- <sup>5</sup> L'idea del progetto era stata avviata sin dal 2013. Una proficua collaborazione con il Teatro Comunale di Ferrara ha poi portato l'anno successivo alla realizzazione.
- <sup>6</sup> «La danza è una scultura dell'aria, scultura dello spazio, scultura del tempo», Saburo Teshigawara in E. GUZZO VACCARINO, *Danze Plurali. L'altrove qui*, p. 63.
- <sup>7</sup> Solo a titolo d'esempio *Broken lights, Black Waters, Light Behind Light, Illumination...* Cfr. anche la conversazione con Vaccarino, ivi, p. 68.
- <sup>8</sup> Documentata al sito Karas, <<https://www.st-karas.com>> [accessed 07.11.2021].
- <sup>9</sup> Da registrazione della mia conversazione con Saburo Teshigawara, Parigi, novembre 2013.
- <sup>10</sup> 'Obscurité dansante', in *En scène! Le journal de l'Opéra National de Paris*, septembre-octobre 2013, p. 19; sui passaggi di stato cfr. C. GRAZIOLI, 'Cavità di luce, riflessi d'ombra: poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce', *Culture Teatrali*, 21, 2012, pp. 41-58; sulle relazioni tra corpo, movimento e densità dell'aria cfr. E. PITOZZI, 'Una sottile geometria di luce. La composizione coreografica di Teshigawara', *Hystrio*, XXV, 1, 2012, pp. 52-53.
- <sup>11</sup> Da registrazione della mia conversazione con Saburo Teshigawara, Parigi, novembre 2013.
- <sup>12</sup> Un utile sguardo sull'arte di Teshigawara come fertile equilibrio tra Oriente e Occidente è offerto da E. GUZZO VACCARINO, *Danze Plurali. L'altrove qui*.
- <sup>13</sup> *Lines*, collaborazione Sayaka Shoji (violino), La Biennale Danza, giugno 2014; *Landscape*, collaborazione con Francesco Tristano (pianoforte), Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Teatro Comunale di Ferrara, ottobre 2014.
- <sup>14</sup> *Light Behind Light*, in E. GUZZO VACCARINO, *Danze Plurali. L'altrove qui*, p. 57.
- <sup>15</sup> Cfr. *Lighting Light(s) #2 – Conversazione con Alessandro Serra*, a cura di C. Grazioli, *Arabeschi*, 17, gennaio-giugno 2021 <<http://www.arabeschi.it/lighting-lights2--conversazione-con-alessandro-serra/>> [accessed 07.11.2021]; F. MARCHIORI, 'Macbettu ha mortu su sonnu!', in A. SERRA, *Macbettu*, Ilisso-Sardegna Teatro, pp. 113-114; CRISTINA GRAZIOLI, 'Scolpire il buio', *Anagata*, 2, gennaio-maggio 2020, pp. 46-49.
- <sup>16</sup> In giapponese 'nero' come colore è 'kuro' (黒). Per 'buio' esistono almeno tre parole. La prima è 'yami' (闇), che potrebbe anche significare 'enigma'. Forse 'tenebre' in italiano. La seconda è 'kurayami' (暗闇), che significa soprattutto uno spazio o una situazione fisicamente senza luce. L'altra è 'kuragari' (暗がり), che significa 'penombra'; da una comunicazione di Hiroshi Kubo.
- <sup>17</sup> Intervista di Francesca Pedroni in *Saburo Teshigawara/Karas. Landscape*, programma di sala, Teatro Comunale di Ferrara, Focus Japan, autunno 2014.
- <sup>18</sup> Cfr. in merito *Black Water*, in E. GUZZO VACCARINO, *Danze Plurali. L'altrove qui*, p. 60.
- <sup>19</sup> *Darkness is hiding black horses*, Opéra National de Paris, 2013.
- <sup>20</sup> La parola 'ombra' si può tradurre in due modi in giapponese: 影 (*kaghe* o *ei*), equivalente all'inglese 'shadow' (l'ombra di un corpo); 陰 (*kaghe* o *in*), che equivale a 'shade' (l'ombra diffusa); da una comunicazione di Hiroshi Kubo.
- <sup>21</sup> *Glass Tooth*, Prima dicembre 2006, New National Theater Tokyo.
- <sup>22</sup> «Innumerevoli frammenti di vetro riflettono il tempo / i corpi collidono, esitano, e il paradosso si moltiplica / la vita appare in una terra sconosciuta / frammenti di vetro che sono frammenti di tempo / fusi al di là del significato», Saburo Teshigawara, materiali da cartella stampa dello spettacolo.
- <sup>23</sup> M.C. VERNAY, 'En verre et contre tous', <[https://www.liberation.fr/culture/2008/02/16/en-verre-et-contre-tous\\_65201/](https://www.liberation.fr/culture/2008/02/16/en-verre-et-contre-tous_65201/)> [accessed 07.11.2021].
- <sup>24</sup> Sae Okami, in *Dance Magazine* (da cartella stampa fornita dalla compagnia).
- <sup>25</sup> «Una legge della natura così naturale come la respirazione a cui non pensiamo nemmeno nella vita quo-



tidiana, diventa improvvisamente tangibile alla coscienza. I passi potenti e incalzanti dei danzatori ci dicono la fragilità del vetro, e l'affilatura del vetro ci mostra la fragilità del corpo» (*ibidem*).

<sup>26</sup> *Eclipse*, Teatro Comunale di Ferrara, 2011.

<sup>27</sup> Cfr. anche l'intervista: Triennale di Milano, 2019-2020, Saburo Teshigawara, Rihoko Sato/KARAS, <<https://www.youtube.com/watch?v=FE29pYNEoTI>>, da minuto 2'34".

<sup>28</sup> *Maison de la culture du Japon*, SHE - Rihoko Sato, 2009, <[https://www.youtube.com/watch?v=1O\\_yt3xu8R4](https://www.youtube.com/watch?v=1O_yt3xu8R4)> [accessed 7 novembre 2021], in particolare minuto 1'03".

<sup>29</sup> In *Luminous* danzano anche lo stesso Teshigawara e danzatori di KARAS, oltre a Stuart Jackson, che aveva partecipato a S.T.E.P 2000, e un attore inglese, Evroy Deer.

<sup>30</sup> Documentato in parte in *Danser l'invisible*, il film del 2005 di Elisabeth Coronel.

<sup>31</sup> «Throughout the whole piece, there is a search for the purity and essentials of movement through its relation with light and sound. How an invariant substance such as the existence of the human body and its movements, perceive, adapt, or change, depending on the variant information the optic array affords us in space, together with acoustic environment. Research on these matters was proceeded between Teshigawara and artistic research collaborator Joe Banks through the creating process of *Luminous*. This is also apparent in the stage apparatus, created with light and its scattered reflections, resonant or reverberating with sound, each influencing one another, providing a multiple atmosphere for the receptor, the dancer» (da materiali dello spettacolo forniti dalla compagnia).

<sup>32</sup> Creato nel 2000, su commissione di Dansens Hus, Stockholm, e altri co-produttori.

<sup>33</sup> «Jackson tries to melt into the air as if spreading his wings, almost to fly. No words or touch, a duet created from the trust and air shared among each other. Here lies the whole essence of Teshigawara's dance. The true immobile essentials of movement, a profound fact which can be seen in the ideas and qualities in the works of the painter Paul Klee, in his most simple drawings of imperfect angels in the later years. The richness in the quality of the space created through the dissipation of edges, the ever wandering spirit, is sought for through their existence. As if heading beyond joy and fear together with them» (da materiali dello spettacolo forniti dalla compagnia).

<sup>34</sup> «Lasciarsi agire nell'ambiente percepito. / Il momento in cui ci si lascia essere così come si è, con la propria elevata purezza, / senza resistenza, in modo così genuino, significa nascere unicamente dalla propria energia» (*ibidem*).

<sup>35</sup> «In the basic environment of sound and light which can be perceived through various levels of medium where there is no such thing as absolute silence or absolute darkness, where various levels of radiation, reflection and absorption of light function together, our life behaves repeatedly, discovering a particular space, a qualitative space created by time, place and life» (*ibidem*).

<sup>36</sup> «Lì incontriamo la vita che emette luce dal suo interno. / Essa stessa dando luce, / un corpo luminoso» (*ibidem*).



LAURA PERNICE

*Ri-formare il mito.**Le regie di Davide Livermore e Carlus Padrissa al Teatro Greco di Siracusa*

Among the recent directorial rewrites of ancient dramas stand out the tragedies – *Coefore Eumenidi* and *Baccanti* – staged by Davide Livermore and Carlus Padrissa at the fifty-sixth edition of the Greek Theatre festival in Syracuse. The essay, starting from a reflection on the stylistic modes of the ‘return to the ancient’, analyzes intentions and compositional procedures of Livermore and Padrissa’s scenic writings. Even with different authorial options, in the performances examined the directors are not limited to a simple work of adaptation, but carry out a convinced technological and performative reformation of the rhetoric of the tragic, interweaving mythical aura and contemporary civil themes in the function of a deeply political theatre.

Slittata dalla primavera all’estate a causa dell’emergenza Covid-19, il 3 luglio 2021 è iniziata la cinquantaseiesima edizione del Festival delle Rappresentazioni Classiche della Fondazione INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico). Agli spettatori che fino al 21 agosto occuperanno le gradinate rupestri della cavea siracusana l’INDA offre un programma di grande impatto, che dialoga con la mostra multimediale “Oresteia atto secondo” allestita a Palazzo Greco, e volta a commemorare – in stretto parallelismo con l’oggi – la ripresa degli spettacoli classici nel 1921, dopo la Grande Guerra e l’epidemia di influenza Spagnola.

Tre *ensemble* femminili del mito sono i protagonisti dell’attuale cartellone: *Coefore Eumenidi* di Eschilo portato in scena da Davide Livermore, qui alla seconda esperienza siracusana dopo *Elena* del 2019; *Baccanti* di Euripide, diretto da Carlus Padrissa; e *Nuvole* di Aristofane, con la regia di Antonio Calenda. In attesa di aggiungere allo sguardo l’occasione ludica del dramma satiresco concentriamo la visione analitica dentro il perimetro del tragico, optando per una riflessione ‘a doppio binario’ che prova a tenere insieme i processi di invenzione ed elaborazione registica degli spettacoli di Livermore e Padrissa.

### 1. Davide Livermore, *Coefore Eumenidi*

L’archivio delle attualizzazioni contemporanee dei drammi antichi, sulla scia di Cristina Baldacci, si può definire un ‘archivio impossibile’,<sup>1</sup> a tal punto sono numerose le ricreazioni del mito, sia drammaturgiche che sceniche, nella storia del teatro moderno. Pur in una sconfinata gamma di forme rappresentative tutte si sono sempre mosse tra «i due estremi dell’archeologia, con il tentativo di ricostruzione filologica della rappresentazione classica, e dell’attualizzazione critica del modello, in funzione del contesto storico, politico, sociale e culturale d’arrivo».<sup>2</sup> Su questa dicotomica altalena stilistica non è semplice acquisire un assetto, e spesso la scelta prevalente è stata quella di imboccare in modo netto una sola strada interpretativa, piuttosto che raggiungere un equilibrio dinamico tra i due poli.

Superano questa *impasse* di posture tragiche le figure del mito portate in scena da Livermore e da Padrissa, che, ciascuna all’interno di una personalissima cosmogonia re-



gistica, riescono a incarnare i «grandi universali dell'esperienza»<sup>3</sup> rappresentati dai modelli tragici secondo dispositivi performativi di efficace modernità.

Il primo spettacolo allestito per la stagione corrente, *Coefore Eumenidi*, porta con sé precisi richiami al contemporaneo che, espressi attraverso un «trasloco»<sup>4</sup> spazio-temporale, e «segni di performance»<sup>5</sup> ad alta densità visiva e semantica, aggiungono al racconto mitico note culturalmente rilevanti, in funzione di un teatro dall'autentica valenza politica. È quindi con un'inquadratura 'a ritroso' dal presente al mito che va osservata questa rappresentazione, mettendo in pratica un deciso *zoom out* che da un frangente storico circoscritto, e vicino nello spazio e nel tempo, si allarga all'universalità archetipica dell'immaginario tragico, ossia – per dirla con Marianne McDonald –<sup>6</sup> guardando al nucleo di un 'sole antico' attraverso la rifrazione di una luce moderna.

La metafora eliotropa, oltretutto, ben si addice al principio estetico che informa l'impianto scenografico creato da Livermore, al cui centro di un'ambientazione distopica, che mostra la reggia degli Atridi ridotta a scabre macerie e ibernata sotto tumuli di neve, si staglia un imponente globo a led che proietta raggi elettronici, alternati all'immagine topografica di un bulbo oculare, che guizza senza posa sulla superficie dello schermo. Con un prodigioso effetto visivo, tecnologicamente determinato, la regia di Livermore immette dentro il centro della scena la potenza ultraterrena e l'onniscienza scopica della *dike* divina, che nel paradigma mitico di *Coefore Eumenidi* si contrappone con forza a quella degli uomini. L'attualizzazione della tragedia eschilea dentro una nuova cornice di senso non avviene soltanto con l'utilizzo dei linguaggi mediali, ma soprattutto per mezzo di una vistosa *re-location* interpretativa, ovvero attuando uno scarto cronotopico delle cupe vicende della casata di Atreo, che Livermore trasferisce nel clima livido e persecutorio dell'Italia dei totalitarismi.

Attorno al sepolcro del guerrafondaio Agamennone, unico elemento dell'ipotesto eschileo che il regista mantiene inalterato, si articola un sistema di coefficienti scenici che indulge sulle insegne della società moderna, assunte come simboli di una stirpe corrotta e contaminata dal *miasma*, soggiogata dalla violenza e macchiata di 'sangue che chiama sangue'.

È così, dunque, che il fantasma del sovrano Argivo compare sotto forma di minaccioso avatar dentro la sfera del maxi-schermo; che il principe Oreste si rivela alla sorella Elettra sulla tomba del padre armato di una scintillante rivoltella, oltre che di mania di vendetta per riscattarne l'assassinio; che il tiranno Egisto giunge alla reggia a bordo di un'iconica Lancia Aprilia, per esibire un'aggressività sguaiata e tracotante, dalle esplicite somiglianze con la violenza mafiosa; che le Erinni – lontanissime dall'iconografia originale – si materializzano sulla scena ricoperte di lustrini, e perseguitano il vindice principe al passo di rapsodiche coreografie roteanti, e al suono di vocalizzi distorti da *delay* ed effettistica; che il dio Apollo, in smoking albo e papillon, sfoggia la propria arringa in difesa di Oreste nel tribunale dell'Areopago con toni e gesti da lezioso dandy; che la regina Clitennestra marca il suo *leading role* nella saga eschilea agghindata con un luccicante abito di *paillettes* laminate, mentre le pose plastiche con le coppe di champagne, la mimica carica di *pàthos* e gli 'accessori di movimento'<sup>7</sup> (la lunga mantella, lo strascico del vestito) che scuote con seducente gravidanza la proiettano senza incertezze sull'atlante dei modelli divistici della cultura occidentale.

La rinuncia a uno scenario remoto coincide con la creazione di un orizzonte simbolico pregno di *agency* performativa, resa soprattutto dalle abilità interpretative di Giuseppe Sartori (Oreste) e Laura Marinoni (Clitennestra), e fitto di allusioni cinematografiche,



Davide Livermore, *Coefore Eumenidi*, 2021, © Michele Pantano

che caratterizzano da sempre le regie livermorriane (tanto quelle drammatiche quanto quelle operistiche), convocando «questioni di immaginario, di enciclopedia e recupero citazionistico, questioni di cortocircuiti tecnologici ed espressivi».<sup>8</sup>

Al di là del ricco *pastiche* di riferimenti filmici, che sembrano spaziare dal western alla screwball comedy, da *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino a *Il grande Gatsby* di Baz Luhrmann, quel che ci interessa valutare è

la congruenza della costruzione registica ad un principio di «testo nel tempo», per cui – spiegava produttivamente Gianfranco Contini – «la filologia, quando ne ha i mezzi, riapre [il] testo chiuso e statico, lo fa aperto e dinamico».<sup>9</sup> Ecco dunque che la dichiarazione del regista torinese di voler «fare lo spettacolo più filologico possibile»<sup>10</sup> si salda effettivamente con la performance messa in scena, che sebbene enunci alla lettera il dettato eschileo non visualizza affatto la semantica dei versi, ma la incardina in un composito ‘ipertesto registico’ di concrezioni simboliche e codici espressivi, dalla spiccatissima tempra autoriale. Del resto, anche la sintesi assiomatica di Gherardo Ugolini conferma il vigore dell'impronta creativa livermorriana: «È chiaro che se si affida l'allestimento di una tragedia greca a Livermore, questa nelle sue mani diventa la tragedia di Livermore, con tutta la ricodificazione dei linguaggi e dei significati che ne consegue».<sup>11</sup>

Considerato l'attuale declino delle modalità registiche,<sup>12</sup> e lo smarrimento di molte operazioni contemporanee nel frastagliato «labirinto della post-regia»,<sup>13</sup> il fermento inventivo e la *leadership* estetica di Livermore si pongono come fecondi induttori di scrittura scenica, intesa come un sistema di scrittura tecnologicamente e linguisticamente aggiornato in cui – ci indica Gerardo Guccini – «il segno teatrale, non più dislocato sulle coordinate di lettura dispiegate dalla vicenda drammatica, contrae significante e significato risolvendosi in addensamenti di presenza».<sup>14</sup> Che questa rappresentazione del mito del poeta di Eleusi presenti una forte combustione di segni espressivi e rimandi intersemiotici, e uno spessore a tratti manieristico delle partiture gestuali e vocali, è un dato da ricondurre alla specifica *texture* delle costruzioni registiche di Livermore. Se a volte si ha l'impressione di un eccesso di 'forma', e dunque di uno sbilanciamento sul piano della sintassi scenica, in altri momenti il gioco di contrappeso fra nucleo testuale classico e composizione spettacolare moderna raggiunge un assetto di solida intensità.

È il caso soprattutto dello ieratico *thrênos* del coro delle Coefore amplificato elettronicamente, ad allargare le vibrazioni acustiche del *soundscape* in gramaglie, e della disperata '*struggle for life*' di Marinoni/Clitennestra, nella serrata e struggente sticomitia con



il figlio in cui lo supplica di non ucciderla. Quando fa irruzione la violenza del mito, incarnata appunto dal furore matricida di un Oreste libero e vendicativo, la patinata maschera della regina-diva si sgretola, e la sua conturbante aura da star si scioglie nelle frementi lacrime di un'eterna figura di *pàthos*, senza tempo e senza artificio.

## 2. *Carlus Padrissa, Baccanti*

Che la filologica fedeltà al testo non escluda lo slancio creativo, anche nelle sue levature più vertiginose, lo dimostra con grande efficacia scenica l'allestimento di *Baccanti* firmato da Carlus Padrissa. Co-fondatore della storica compagnia catalana Fura dels Baus, per il suo debutto registico al teatro siracusano Padrissa si è confrontato con un'opera cardine della drammaturgia classica, enunciante l'affermazione del culto di Dioniso nell'antica Grecia, il dio a cui la tragedia stessa era consacrata. In questo senso *Baccanti* costituisce un ritorno alla genesi del tragico, un'immersione alle fonti stesse del contraddittorio e dell'inconciliabile, di quella lacerante visione dell'esistenza incarnata dal dio figlio di Zeus e della mortale Semele: al tempo stesso ctonio e celeste, umano e divino, diurno scopritore del vino, e notturno nume delle orge e dei misteri. Nella contrapposizione duale e assoluta che è cifra di Dioniso si dispiega l'intero *plot* del dramma euripideo, in cui il contrasto tra le pulsioni istintuali delle Baccanti seguaci del dio e la razionalità del sovrano Penteo spregiatore del suo culto raggiunge una spaccatura tragica davvero impressionante.

Nelle coordinate estremamente bipolari del testo non è facile trovare un equilibrio rappresentativo, e se la scelta attualizzante di Livermore per *Coefore Eumenidi* è stata quella di adottare il presente come metafora del mito, al contrario Padrissa nella sua regia ricava dal mondo primitivo di *Baccanti* espliciti collegamenti all'oggi, aprendo le maglie del *mythos* grazie a una potente chiave espressiva.

L'interferenza tra antico e moderno, o meglio tra aura mitica e realtà contemporanea d'altronde trova riscontro nel sentire artistico del gruppo catalano, che dagli anni Ottanta si è affermato sulla scena internazionale con la creazione di spettacoli per grandi eventi<sup>15</sup> e di performance ipermediali e tecno-attiviste,<sup>16</sup> dalla forte componente meccanica, visuale e musicale e sempre più votate all'interattività e all'immersività.<sup>17</sup> Già agli esordi del gruppo, infatti, Sharon Feldman collocava i lavori della Fura «in uno spazio di flusso temporale: tra un passato che si rivela attraverso il rituale primitivo e un futuro che si mostra tramite le visioni mediatizzate di un'Europa globalmente orientata sulle nuove tecnologie»;<sup>18</sup> e qualche anno più tardi anche Carlo Infante leggeva così la filogenesi del collettivo: «La Fura dels Baus [...] lavora sull'idea di un 'teatro-panico' artaudiano d'elezione, condito da un sapore catalano che ne amplifica in eventi campali e dionisiaci la matrice estremista».<sup>19</sup>

È possibile, quindi, individuare un consolidato *pattern* retorico-formale nella scrittura scenica di Padrissa per *Baccanti*, che si basa sul formato *maximal* dello show design e sull'ingegneria delle costruzioni meccaniche, e canalizza l'elemento performativo-rappresentativo verso un'espressività primitiva, ferina, disinibita, legata alla corporeità acrobatica circense.

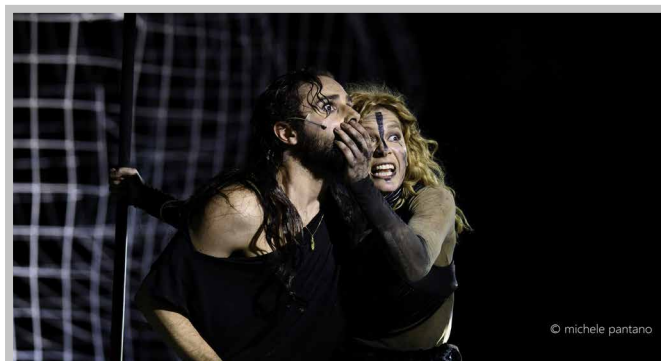


Carlus Padrissa, *Baccanti*, 2021, © Michele Pantano

Attingendo al suo personalissimo ‘arsenale delle apparizioni’ il regista spagnolo popola il quadro scenografico con tre installazioni metalliche stilizzate, di enormi dimensioni e flagrante iconologia: un colosso semi-mobile con corna da toro, a raffigurare una delle metamorfosi di Dioniso descritta nel mito; un manichino anatomico alla De Chirico che, «ferroso, altissimo, ultratitanico»,<sup>20</sup> divarica gli arti inferiori ed espelle un feto che piomba sulla *skenè*, indicando la ‘mitica’ nascita del dio avvenuta da una coscia del padre Zeus; e una testa umana dalla struttura alveolare che funziona da scatola scenica, aprendosi e chiudendosi a seconda delle dinamiche attanziali. Se già l’estetica ‘kolossal’ di questa drammaturgia visiva determina un forte impatto percettivo, fa da controaltare alla robusta solidità delle macchine sceniche una dinamica drammaturgia performativa ancora più dirompente.

Nella rara circostanza di un casting perfetto il ruolo di Dioniso è affidato a una impeccabile Lucia Lavia, che incanta con un’espressività corporea e vocale duttile e cangiante, insieme sensuosa e spietata, esattamente in linea con l’ambiguità perturbante del *deus*, e con quel mix di *fascinatio* e violenza che definiva la religione dionisiaca. Nel sistema dei personaggi spicca anche il Penteo di Ivan Graziano, capace di esprimere ogni sfumatura psicologica dell’*escalation* di curiosità morbosa, desiderio voyeuristico e ottenebramento mentale che scandisce la sua inesorabile possessione.

Oltre ad aver centrato appieno la scelta dei protagonisti, Padrissa mostra di avere colto nel segno l’ebbrezza fisica delle Menadi invase dal furore mistico, e, in accordo con la trama euripidea, allestisce un doppio coro all’insegna della performatività. Sviluppando l’ermeneutica del testo attraverso segni teatrali postdrammatici – in particolare corporeità, musicalizzazione e opulenza ottica –<sup>21</sup> la regia dà forma a due gruppi di Baccanti, entrambi interpretati dai talentuosi allievi dell’Accademia d’arte del dramma antico della Fondazione INDA.



© michele pantano



© Franca Centaro



© Franca Centaro

Carlos Padrissa, *Baccanti*, 2021, © Michele Pantano





Il primo, quello delle donne tebane iniziate all'idillio dionisiaco, prende forma dall'esperienza di coreografie acrobatiche aeree della Fura<sup>22</sup> e, attraverso l'impiego di una mastodontica gru, vede un mega *suite* di trentasei Baccanti librarsi in volo sopra la scena e disegnare nell'aria «infiniti gruppi laocoontici»<sup>23</sup> di metamorfica leggerezza. La vertiginosa tessitura dei corpi intrecciati nello spazio del cielo, che oscillano sull'onda incantatoria di cori a cappella, raffigura in modo stupefacente la 'levitazione orgasmica' dell'estasi erotica.

Il secondo coro, invece, è quello delle seguaci orientali che, con una scelta anagrafica e di genere particolarmente azzeccata, riunisce una folla di ragazze e ragazzi adolescenti, in *shorts* strappati e sneakers sporche, capelli arruffati e trucco marcato. Il loro ingresso alla cavea avviene secondo un principio di 'teatro sferico' che curva l'asse tra scena e platea: in assetto liberamente scomposto i Baccanti teenager scendono dalle gradinate saltellando, ballando e correndo in ogni direzione, animando lo spazio del pubblico con l'iperpercinesia contagiosa dei loro corpi scattanti, e scuotendo il *soundscape* al ritmo convulso di tamburi e tamburelli (i «'vessilli sonori' più importanti delle danze di possessione»).<sup>24</sup> La foga data dall'esaltazione rituale non si esaurisce nell'evocazione coreutica dei baccanali, ma estrae dal nucleo metaforico del mito un'abbagliante proiezione contemporanea. Alla sua seconda apparizione il giovanissimo coro, avvolto da nuvole di spray rosa, invade gli spalti e la scena agitando cartelloni con slogan femministi ad alto tasso di attualità, tra cui «My body, my choice» (Mio il corpo, mia la scelta), «Si violan mujeres, violamos sus leyes» (Se violano le donne, violiamo le loro leggi), e scuotendo uno striscione rosso fiammante che esibisce una sintesi icastica dell'ideologia dionisiaca: «Todos somos Baco».

Nella (re)visione di Padrissa il *furor* delle Menadi euripidee richiama i fervori delle manifestanti messicane che nel 2019 hanno protestato in migliaia contro il femminicidio e gli abusi sessisti. La ribellione ai vecchi modelli di vita delle Baccanti del V secolo diventa così lo stemma *ante litteram* di una rivoluzione ancora necessaria, di una reazione attiva al maschilismo becero e alla violenza di genere. Facendo leva sulla funzione iconica e coreografica dello spettacolo,<sup>25</sup> e avvalendosi del generoso ardore fisico degli allievi siracusani, il regista catalano riesce a innescare un fecondo cortocircuito tra cronaca odierna e *fabula* mitica, che rinnova e rilancia il significato più autentico dell'eccitata euforia delle donne di Dioniso: la fierezza di una libertà sessuale scevra da precetti e condizionamenti patriarcali, anche eccedente, senza recinti.

<sup>1</sup> C. BALDACCI, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi Editore, 2016.

<sup>2</sup> A. ALBENSE, 'Riscrittura di una tragedia: Aiace, *U Tinguitu*', in EAD., *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici*, Palermo, Palermo University Press, 2020, p. 25.

<sup>3</sup> J. HILLMAN, *Figure del mito*, trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 2014, p. 218.

<sup>4</sup> Sul concetto di 'trasloco' si veda G. BERTOLUCCI, *Cose da dire*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 102-110.

<sup>5</sup> Cfr. R. DYER, *Star* [1979], trad. it. di C. Capetta, D. Paggiaro, A. Verze, Torino, Kaplan, 2009, pp. 163-181.

<sup>6</sup> Cfr. M. McDONALD, *Sole antico luce moderna* [1992], a cura di F. Albin, Bari, Levante, 1999.

<sup>7</sup> Cfr. A. WARBURG, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, Torino, Nino Aragno Editore, 2002.

<sup>8</sup> G. CARLUCCIO, S. RIMINI, 'La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera contemporanea. Il caso Davide Livermore', in L. Bandirali, D. Castaldo, F. Ceraolo (a cura di), *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*. Lecce, UniSalento University Press, 2020, p. 14.

<sup>9</sup> G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990, p. 9.



- <sup>10</sup>D. LIVERMORE citato in D. SESSA, 'Siracusa. La nuova stagione Inda nel segno dell'avanguardia', *Barbadillo*, 11 giugno 2021, <<https://www.barbadillo.it/99109-siracusa-la-nuova-stagione-inda-nel-segno-del-lavanguardia/>>, [accessed 13 luglio 2021].
- <sup>11</sup>G. UGOLINI, 'Oreste, un pistolero tra le nevi di Argo. A Siracusa 'Coefore' e 'Eumenidi' per la regia di Davide Livermore', *Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo*, 5 luglio 2021, <<https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/oreste-un-pistolero-tra-le-nevi-di-argo-a-siracusa-coefore-e-eumenidi-per-la-regia-di-davide-livermore>> [accessed 13 luglio 2021].
- <sup>12</sup>Ci riferiamo a un'impasse del teatro post-novecentesco ampiamente dibattuta negli studi teatrali; sulla questione si veda almeno: M. DE MARINIS, 'Seminario sulla rappresentazione. Testo-base', *Culture Teatrali*, 18, primavera 2008, pp. 7-14; F. CORDELLI, *Declino del teatro di regia*, Spoleto (PG), Editoria & Spettacolo, 2014.
- <sup>13</sup>G. GUCCINI, 'La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale', *TurinD@msReview*, n. 33/2, 2010, p. 88.
- <sup>14</sup>Ivi, pp. 86-87.
- <sup>15</sup>Su tutti l'allestimento *Mar Mediterraneo* per la cerimonia inaugurale dei Giochi Olimpici di Barcellona nel 1992.
- <sup>16</sup>Cfr. A. M. MONTEVERDI, 'Un teatro tecno attivista', in EAD., *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 210-216.
- <sup>17</sup>Non è questa la sede per scrivere né di tecno-teatro né di interattività e immersività, perciò ci limitiamo a rimandare – anche in specifico riferimento ai lavori della Fura – almeno a: A. PIZZO, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University Press, 2013, e A. M. MONTEVERDI, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Roma, Dino Audino, 2020.
- <sup>18</sup>S. G. FELDMAN, 'Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus's Aspiration to the Authentic', *Theatre Journal*, 50/4, 1998, p. 451.
- <sup>19</sup>C. INFANTE, 'Teatro in trance e cyberperformance', *Virtual*, giugno 1995.
- <sup>20</sup>C. CELI, 'La "fura" diabolica delle Baccanti incanta il Teatro Greco', *La Sicilia*, 5 luglio 2021, <[https://www.lasicilia.it/spettacoli/news/siracusa\\_baccanti\\_rappresentazioni\\_classiche\\_inda-1267011/](https://www.lasicilia.it/spettacoli/news/siracusa_baccanti_rappresentazioni_classiche_inda-1267011/)> [accessed 13 luglio 2021].
- <sup>21</sup>Cfr. H-T. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico* [1999], trad. it. di S. Antinori, Imola, Cue Press, 2017, pp. 91 e segg.
- <sup>22</sup>Già create nelle spettacolari messinscene dell'*Anello del Nibelungo* nel 2009.
- <sup>23</sup>C. CELI, 'La "fura" diabolica delle Baccanti incanta il Teatro Greco'.
- <sup>24</sup>S. COLAZZO, *Il museo e la formazione dell'identità sociale tra storia e territorio*, Melpignano, Amaltea, 2002, p. 11.
- <sup>25</sup>Per questi concetti si rimanda a L. MANGO, 'Corpi di scena', in ID., *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 281-328.





STEFANIA RIMINI

*Profondo rosso. L'inferno secondo Lars von Trier*

In the context of the cinematographic fortune of Dante's poem, Lars von Trier's film *The House That Jack Built* (2018) represents an exception to the rule of adaptations, due to the strong visual investment and the unusual declination of an infernal scenario able to remediating different iconographic references. The essay tries to identify the diegetic and figurative strategies most uncovered starting from the observation of the peculiar process of *mise en abîme* of the self relative to the characters and the director.

A ispirarmi è stata la *Divina Commedia*. Un poema che amo nonostante la mia difficoltà di cogliere certi nessi con la storia italiana. Mi piaceva l'idea di un uomo che per pareggiare i conti con i nemici, li manda all'Inferno con debiti tormenti. Dal punto di vista visivo i riferimenti sono stati alcuni disegni di Blake e un famoso quadro di Delacroix, *La barca di Dante*. Nel film l'ho ricostruito in modo preciso (Manin, 2019).

Lars von Trier, intervistato in occasione dell'uscita in sala del suo *The House That Jack Built* (*La casa di Jack*, 2018), esplicita in modo perentorio il debito dantesco, accentuando soprattutto la dimensione figurativa del suo approccio alla *Commedia*: nel consegnare agli spettatori l'ennesima variazione 'infernale' del suo cinema, che si aggiunge e in parte sublima un catalogo già ricco di opere nietzscheanamente 'al di là del bene e del male', il regista danese sottolinea la matrice pittorica che ha ispirato il *light design* del film e confessa apertamente di essere giunto a 'rimediare' plasticamente due delle più note fonti iconografiche della prima cantica. A rendere ancor più pregnante il rapporto con il testo matrice interviene l'ammissione della specularità tra il protagonista Jack e sé stesso, da cui deriva il rispecchiamento col sommo poeta, secondo una costruzione piramidale forse imperfetta ma di grande effetto:

Lo considero un mio alter ego, con la differenza che lui i suoi demoni interiori li realizza nel crimine, io li proietto sullo schermo. Entrambi ci inoltriamo nella "selva oscura" del male alla ricerca del bene. Dio e Satana convivono dentro di noi (Manin, 2019).

Se è vero che «il male offre una gamma espressiva molto più vasta» (T. Skadhauge, L. Tønder 2015) allora non può sorprendere l'azzardo compositivo de *La casa di Jack*, che stratifica un'architettura diegetica disarmante sotto il profilo etico ma avvincente sul piano della visione. Pur poggiando su una trama in fondo esile (un ingegnere, aspirante architetto, cede a un impulso di rabbia e comincia a collezionare 'incidenti' mortali trasformandosi nel killer seriale Mr. Sophistication), il film guadagna profondità perché appare una sorta di trasfigurazione del ritratto d'artista: non solo Jack simula nel suo delirio di violenza e sopraffazione un vero e proprio itinerario creativo, ma lo stesso von Trier assegna al suo personaggio una carica proiettiva e metalinguistica fortissima, impossibile da ignorare. *The House That Jack Built* propone una gamma di suggestioni che da un lato richiama i precedenti linguistici e tematici del cinema del regista, mentre dall'altro apre una breccia sul versante delle riscritture e citazioni dantesche.



### 1. *L'altro e lo stesso. Geometrie dell'autore-personaggio*

Come sottolinea acutamente Tina Porcelli, sulla scorta delle dichiarazioni del fotografo Manuel Alberto Claro, lo statuto diegetico a cui ricorre von Trier in questo film accentua la postura narcisistica già manifestata in precedenza, capitalizzando al meglio i singolari accenti auto e mitopoiетici dello stesso Alighieri. È così che la presenza di due narratori esterni, a forte vocazione onnisciente, determina un curioso effetto di rifrazione per cui di fatto si assiste alla conversazione del regista con sé stesso, ovvero a una curiosa dialettica tra Io e Super Io. A ben guardare, l'impianto narrativo consegna a chi guarda «la riflessione di un von Trier bifronte» (Porcelli, 2019, p. 7), che discetta di arte e afflato etico, mentre riscrive dall'interno il codice del cinema contemporaneo. L'investimento autobiografico del regista nelle figure di Jack e Virgilio trova una simmetrica corrispondenza nel poema dantesco, nel quale Alighieri doppia sé stesso attivando una potente *agency* di autore-personaggio: il film eleva al quadrato tale meccanismo e immette dentro il cerchio della storia una costante tensione metalinguistica.

Attraverso il format della conversazione tra Jack e un anonimo interlocutore (destinato a rivelarsi solo nel finale) il racconto divarica i piani temporali, confonde realtà e immaginazione, accumula formule di *pathos* e sciagurati atti di violenza, trasformando la suspense in tassonomia dell'orrore. Lars von Trier calcola con millimetrica precisione la progressione a *climax* della storia, ricorre alla voce mentale del protagonista per rendere ancora più dissonante lo scarto fra la banalità del male dei suoi crimini e l'azzardo filosofico della sua mente, senza rinunciare a quel senso di sottile, paradossale ironia che tende ancor più a dissacrare la materia bruta del quotidiano – come già accadeva in *Idioti* e tra le pieghe nerissime di *Dancer in the dark* o *Antichrist*. L'apparente semplicità dello *script* viene complicata da una struttura a cornice, che comprende la conversazione fra Jack e Verge, e da una scansione in cinque capitoli o 'incidenti', ai quali si aggiunge un interessante mosaico di intarsi extradiegetici, per lo più immagini evocative, archetipiche che dilatano il raggio dell'azione e richiamano l'ampio spettro di riferimenti visuali che von Trier ha disegnato all'interno di quest'opera. Accanto alla stratificazione di matrici figurative diverse quel che rende il racconto multifocale è la scelta di insistere sulla tecnica delle «plot digressions» (Christiansen, 2018), vere e proprie micronarrazioni che aggiungono una patina romanzesca al film, assecondando il carattere metaforico degli episodi.

La misura allegorica del testo è garantita, soprattutto, dalla ambiguità ontologica e retorica di Virgilio, interpretato da un Bruno Ganz in stato di grazia; la sua identità velata si scioglierà nel finale pienamente dantesco, ma al di qua della soglia infernale il personaggio mantiene toni enigmatici e fa sì che si riproduca la reciprocità della *Commedia*. Grazie al controcanto di Verge il racconto recupera non solo una cifra epica, spesso brechtianamente straniante, ma si appropria di un ampio spettro di sfumature simboliche che risuonano a più riprese all'interno del film. Il commento *off* di Verge serve infatti a ribaltare gli assiomi deliranti di Jack, a sconfessare la misura eroica della sua affabulazione, a ribadire il delirio psicotico delle sue imprese, riducendole a mera iperbole macabra, senza però togliere peso allo spessore ideologico che le investe. Quel che rende unica la traiettoria del testo è proprio l'ambizione estetica dei discorsi, la loro cifra saggistica, spesso abbassate da un'incontenibile *verve* ironica ma comunque capaci di investire ogni livello del racconto, grazie anche a un sorprendente intreccio fra registro linguistico e regime visuale.

La cornice diegetica de *La casa di Jack* sembra riprodurre il «virtuosistico esercizio di *storytelling*» (Guerra, 2014) di *Nymph()*maniac: se nel film del 2014 le confessioni di Joe e Seligman finiscono col depotenziare la carica erotica del racconto spingendo i due



'volumi' del film verso l'astrazione della forma saggistica, qui l'accecante violenza di Jack riceve lo stesso trattamento, viene spostata fuori dal tempo presente, congelata nella distanza del *flashback* e continuamente contrappuntata dalle battute di Virgilio, da suoi silenzi siderali, divenendo pertanto oggetto di un trattato filosofico, che non ne azzera la veemenza ma sembra distillarne i contorni. Ancora una volta siamo di fronte al dialogo fra un innocente e un colpevole, durante il quale si fronteggiano la furia perversa del crimine e il distacco nobile del pensiero, in un corpo a corpo virtualizzato dal dispositivo del racconto. Per Pacôme Thiellement tra i due film verrebbe a crearsi un «effet miroir» (Thiellement, 2018, p. 10) per cui ognuno sarebbe la 'luce inversa dell'altro', grazie alla presenza di meccanismi narrativi e visuali analoghi, sebbene poi l'approdo ultimo non coincida: *Nymph()*maniac sembra assomigliare infatti a un «art poétique», mentre *The House That Jack Built* è più vicino a una «diagnostic psychiatrique» (ivi, p. 11). Von Trier sceglie comunque, in entrambi i casi, la strada della deformazione per rappresentare l'immanenza del male e la trascendenza del linguaggio, lasciando in dubbio se il fine ultimo dell'opera sia «un sincero atto di contrizione o al contrario una pura vanità demiurgica» (Lepastier, 2018, p. 8).

## 2. Icone infernali

«Io credo che il Paradiso e l'Inferno siano un'unica cosa: l'anima appartiene al Paradiso e il corpo all'Inferno. L'anima è la ragione e il corpo sono tutte le cose pericolose, per esempio, l'arte e le icone».

Lars von Trier, *The House That Jack Built*

Sostenuto da una cospicua dose di azzardo e da una scrittura sorvegliatissima, von Trier costruisce l'ennesima favola nera dai toni confessionali, modellata sul rispetto del codice della tragedia (cinque 'incidenti' al posto dei canonici cinque atti, più un epilogo che vale come prologo rovesciato) e votata a una potenza visuale che qui raggiunge vertici di altissima enfasi, con squarci elegiaci che lasciano quasi senza fiato. Come ricorda il direttore della fotografia, già in fase di sceneggiatura il regista aveva chiari i *topoi* figurativi su cui 'architettare' l'impianto del film: «il dipinto "La barca di Dante" di Eugène Delacroix così importante per il finale, i disegni dell'Inferno di William Blake, delle foto» (Liberti, Porcelli, 2019, p. 15). Assecondando un metodo di lavoro fondato su una «sorta di mutuo scambio di idee» (ivi, p. 26), Manuel Alberto Claro associa a tali riferimenti gli scatti di alcuni fotografi (Enrique Matides, Mary Ellen Mark, Lieko Shiga), nel tentativo di dar corpo alle ossessioni del regista, di ancorarle a una luce e a una patina estetica credibili.

È difficile rubricare tutte i *pattern* visivi adottati all'interno del film, perché la tensione sperimentale di von Trier è qui ai massimi livelli, come dimostrano l'intelaiatura del montaggio, la mobilità del punto di vista, l'ampio spettro di tecnologie utilizzate (il novanta-cinque per cento delle riprese viene effettuato con una Alexa Mini ma Claro ammette di aver impiegato anche il modello Hero della GoPro, passando per lenti High Speed). Sembra davvero di ammirare un nuovo «lessico» (ivi, p. 17), capace di ibridare tutti i codici del cinema: sequenze animate, immagini fotografiche, negativi, disegni, frammenti di *found footage*, *tableau vivant* concorrono a definire un regime scopico anticanonico, 'fuori norma', indispensabile per tradurre concretamente le allucinazioni criminali di Jack. L'equilibrio tra forma e contenuto è assoluto e incarna un progetto espressivo che compendia i

sintagmi del *lyric film* e le istanze del cinema in prima persona, senza rinunciare a forme esplicite di autocitazione, attraverso il recupero di segmenti di molte opere precedenti (da *Europa* ad *Antichrist*, da *Medea* a *Dogville*, solo per ricordarne alcuni). Lepastier sintetizza con grande efficacia i due modi su cui poggia il registro figurativo del film: a suo dire si va da un «hyperréalisme délavé» (declinato tramite le oscillazioni della macchina a spalla, il montaggio a scatti, gli arredi scarni, i colori sbiaditi) a un «sur-réalisme» (Lepastier, 2018, p. 9) che lentamente invade situazioni e oggetti, sconfinando verso atmosfere che richiamano la lezione di Breton e Bellmer.

Nell'assecondare queste due diverse condizioni di luce e di stile, von Trier dà forma alla sua idea di sublimazione estetica e, al contempo, modella un Inferno *sui generis*. Le fonti della sua ispirazione vengono dichiarate apertamente nel corso del racconto, attraverso citazioni dirette ed effetti di rimediazione, che restano emblematici dello spirito post-moderno del regista. Pur assegnando per bocca di Jack una valenza assoluta alle diverse forme d'arte di una personalissima storia dell'occhio, von Trier non trascura di adottare un compiacimento ludico nel maneggiare immagini e icone, nel piegarle a una volontà onnisciente e satanica, quella di un artifex-demiurgo assediato da (s)manie di grandezza. Se l'appello a Dante pare esplicito fin dall'incipit, con l'allusione al viaggio oltremondano, i dettagli della landa infernale si precisano via via, accumulando indizi e citazioni. Il primo richiamo alla fortuna iconografica del poema serve a introdurre uno dei motivi portanti dell'intero film, la dialettica tra malvagità e (in)giustizia, incarnato dai *Canti* di Blake, e soprattutto dalle figure della tigre e dell'agnello, ossimorica declinazione dell'esperienza e dell'innocenza. Mentre Jack è intento a spiegare al suo ancora invisibile interlocutore la forza profetica della poesia di Blake, compare sullo schermo una sequenza di immagini che ha la funzione di visualizzare la lotta tra i due animali-feticci: dentro un flusso composito di schegge figurative si intravede, sebbene per pochi istanti, una riproduzione a china della celebre illustrazione di Blake del V canto dell'Inferno, dominata dal doppio vortice dei lussuriosi [fig. 1].

Si tratta di un'inserzione enigmatica, perché il focus della narrazione esclude ogni riferimento alla dimensione erotica, ma è pur vero che il protagonista appare divorato da una brama di uccidere che allusivamente può ricordare gli eccessi di una sessualità compulsiva. Non è del tutto da escludere, poi, che la tavola di Blake rappresenti un velato omaggio alla debordante lussuria di *Nymph()*maniac, quasi a ribadire il legame profondo tra le due opere. Quel che è certo, in ogni caso, è che pur non autenticando un diretto confronto con le vicende di Paolo e Francesca la citazione figurativa agisce in profondità nel tessuto immaginario del testo, stigmatizza il nodo della dannazione eterna e incrina lo statuto morale della storia, accogliendo la lezione dell'illustratore-poeta, cantore dell'ambiguità della coscienza.

Se è vero che tutto il film è contrappuntato da allusioni infernali, è soprattutto l'ul-



Un fotogramma da *The House That Jack Built*, di Lars von Trier (2018)



Un fotogramma da *The House That Jack Built*, di Lars von Trier (2018)



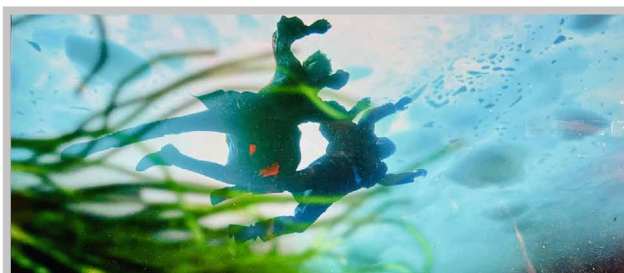
tima stazione diegetica, il cosiddetto epilogo-catabasi, a concentrare i rimandi alle fonti ispiratrici, restituendone le insegne attraverso un convinto processo di *restyling* visivo. Prima che si spalanchi il varco infernale, l'aspirante architetto si ritrova al cospetto di Virgilio, finalmente in carne e ossa, ha il tempo di valutare la potenza creatrice dei materiali a sua disposizione nel vano-frigorifero e di realizzare una casa di cadaveri, struttura spettrale e inquietante in grado di cristallizzare l'orrore della sua lunga azione criminale, e con essa la vibrazione segreta dell'arte. Sospesa fra gli eccessi del *bodyscape* e la regola di certo surrealismo à la Bellmer, *The House Of Jack* è un'installazione allucinata e livida, affatto somigliante alle sagome apparse a più riprese nel film, emblemi di architettura funzionale ancorché incompiuti. Questa aberrante concentrazione di corpi senza vita costituisce l'approdo ultimo del delirio di Jack, la plastica evidenza di una soglia ormai invalicabile; eppure – con un efficace *coup de théâtre* – l'antro cadaverico nasconde una voragine, che segnerà il punto di non ritorno dell'avventura del protagonista.

La prima immagine che racconta il passaggio nell'altro regno è un'inquadratura in dettaglio dei piedi di Jack, incorniciata da un alone opaco, che sembra riprodurre il cerchio di un oblò, o comunque alludere ai segni di interpunzione del cinema delle origini. L'acqua, la luce fioca, il tremolio del piano contribuiscono a sospendere per un attimo l'eccesso di visioni dell'opera, ma la pausa è illusoria, perché il caleidoscopio di von Trier è pronto a nuovi incantamenti.

In un batter d'occhio si passa infatti da atmosfere retrò, arcaiche, necessarie a rappresentare il salto nel vuoto dei due viandanti, a vere e proprie fantasmagorie, degne della più audace sperimentazione videoartistica. È quel che accade quando si vedono fluttuare, in un fermo immagine di grande suggestione, le sagome di Jack e Verge, 'annegate' in un liquido amniotico dalle tinte pastello, che rinnova l'azzardo di un'arte sincretica, libera da vincoli di verosimiglianza. La soglia liquida dello Stige trasfigura i corpi, allenta le coordinate spazio-temporali, sospende i battiti e il respiro, in attesa che il viaggio continui. Ancora un brusco scarto di codici interviene a scandire l'avanzare dei due personaggi nel ventre della terra: dopo l'assenza di gravità della sequenza subacquea si torna in superficie, al centro di una barca che mima, secondo la formula del *tableau vivant*, il quadro di Delacroix, con una netta virata però verso toni pop.



Un fotogramma da *The House That Jack Built*, di Lars von Trier (2018)



Un fotogramma da *The House That Jack Built*, di Lars von Trier (2018)

Eugène Delacroix, *La barca di Dante* (1822) vs un fotogramma da *The House That Jack Built*, di Lars von Trier (2018)





Alle pennellate pastose dell'originale, infatti, von Trier sostituisce dei volumi plastici che sembrano ammiccare alla fotografia di La Chapelle, ribaltando le relazioni e la postura di molte figure: Jack/Dante non è più ritratto di profilo, con la mano destra in alto e lo sguardo fuori campo, ma si erge frontalmente, il suo baricentro è stabile e il gesto della mano descrive un'azione proiettiva; Verge è stretto dentro il suo costume nero, non tradisce alcuna paura e sfida le onde con sguardo dritto e volitivo, mentre il nocchiero impugna con veemenza il remo, mostrando nel rilievo dei muscoli tutta la concentrazione e la forza del suo agire. Pur minacciato dai vapori della lava, il gruppo degli astanti non arretra e immette nel respiro del quadro una performatività più fluida, grazie anche al riposizionamento delle figure in basso, aggrappate al bordo dell'imbarcazione; le smorfie di dolore presenti nel dipinto, l'ingombro delle pieghe della carne contratta dagli spasmi, lasciano spazio a una fisicità modellata e asciutta, levigata e dolente, ma senza contrizioni né eccessi di *pathos*. L'alleggerimento del tono romantico si deve anche alla fissità del *tableau*, quasi un'astrazione rispetto alla cupezza originaria, allo strazio della resistenza contro i flutti: qui von Trier congela la passione, aggiungendo un tocco post-drammatico che si fa manifesto dell'intera invenzione del film (non a caso alcune locandine recano proprio il *frame* di questa scena).

Nel descrivere la progressiva discesa dei due protagonisti von Trier si affida anche all'immediatezza visiva della Go-Pro, che sfrutta il paesaggio della grotta infernale per restituire un'impressione di realtà che ha il merito di sottolineare la difficoltà dell'impresa per due anime vive, costrette a superare limiti geografici quasi proibitivi. Le pareti di roccia dell'Inferno rappresentano la vertigine estrema de *La casa di Jack*, l'ultima soglia prima della dannazione eterna.

Prima di lanciarsi in un'impresa impossibile, Jack approfondisce la confessione con Verge, ascolta le sue attente descrizioni, in un misto di delirio e slancio conoscitivo. Lo scenario che li circonda è modellato sulle illustrazioni di Dorè e richiama allo stesso tempo le arcaiche scenografie dei primi film muti dedicati alla *Commedia*; ancora una volta le matrici della fortuna figurativa del poema dantesco subiscono un trattamento di *morphing*, che qui consiste soprattutto nell'esagerazione delle proporzioni e nell'esplosione del rosso, *Leitmotiv* visuale di tutta l'opera.



Un fotogramma da *The House That Jack Built*, di Lars von Trier (2018)



Un fotogramma da *The House That Jack Built*, di Lars von Trier (2018)



Un fotogramma da *The House That Jack Built*, di Lars von Trier (2018)



La lunga schiera di oggetti color rubino rappresenta un tappeto emotivo a diversi gradienti, oltre che l'indizio di un progressivo sprofondamento nelle regioni della violenza e del dolore. Il crick, il furgone, il telefono, il pennarello, il mantello, la lava sono indici di un apprendistato del male che non poteva non concludersi in un lago di sangue, ma che testimonia altresì l'urgenza di un linguaggio senza riserve, nel quale le immagini ci (ri) guardano.

#### Bibliografia

L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.

P. BIANCHI, 'The House That Jack Built', *Cineforum*, LVII, 575, giugno 2018, pp. 72-73.

R. CHIESI, 'L'Inferno di von Trier', *Cineforum*, LIX, n. 583, aprile 2019, pp. 9-11.

D. CHRISTIANSEN, 'Lars von Trier's library of pleasurable things', University Post - University of Copenhagen, 14 Maggio 2018 <<https://uniavisen.dk/en/lars-von-triers-library-of-pleasurable-things/>> [accessed October 2021].

M. GUERRA, '[Nymph\(\)maniac: nudi alla metà](#)', *Arabeschi*, II, 4, luglio-dicembre 2014, pp. 141-143.

J. LEPASTIER, 'Le matériau du crime', *Cahiers du cinéma*, 748, october 2018, pp. 8-9.

G. MANIN, 'Lars von Trier: "La casa di Jack" ispirata dalla Divina Commedia', *Corriere della Sera*, 26 febbraio 2019.

F. LIBERTI, T. PORCELLI, 'Sporcare la visione romantica. Intervista a Manuel Alberto Claro', *Cineforum*, LIX, n. 583, aprile 2019, pp. 15-19.

T. PORCELLI, 'Il coraggio dell'imperfezione', *Cineforum*, LIX, n. 583, aprile 2019, pp. 6-8.

P. THIELLEMENT, 'Tu étais un Satan perverse et terrifié', *Cahiers du cinéma*, 748, october 2018, pp. 10-12.

T. SKADHAUGE, L. TØNDER, 'An Invitation from Lars von Trier', *Theory and Event*, Vol.18, 2015.



LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

MARTA ANNA BERTUNA

*Audrey Diwan, La scelta di Anne – L'Événement*

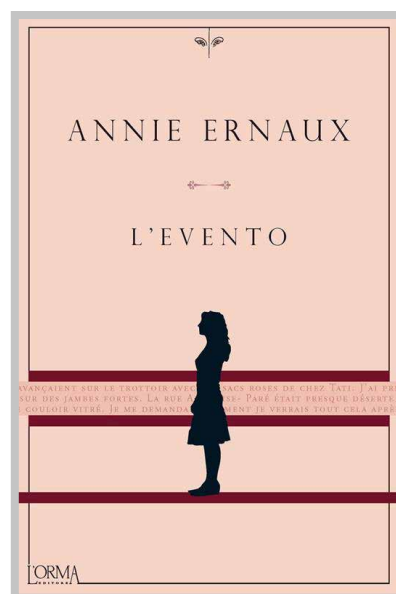
La giuria della 78<sup>a</sup> Mostra del Cinema di Venezia, a maggioranza femminile, presieduta dal regista coreano Bong Joon-ho, affiancato tra gli altri da Chloë Zhao, premia con il Leone d'oro la pellicola francese *L'Événement* per la forza del tema trattato e per la sua capacità di incidere sulla superficie.

La regista Audrey Diwan compie la scelta precisa di mantenersi fedele al codice espressivo crudo, veritiero, spregiudicato di Annie Ernaux, al cui omonimo libro il film è ispirato, utilizzando la medesima disinibizione come chiave stilistica di rappresentazione. È dunque la corrispondenza dei linguaggi che permette un costante intreccio tra scrittura e immagine e l'esplorazione a tutto tondo della complessa dimensione psicofisica della protagonista.

Siamo nella Francia degli anni Sessanta, Anne, giovane studentessa caparbia e tenace, resta incinta in seguito ad un rapporto occasionale, ma la legge non le consente di interrompere la gravidanza legalmente con procedure sanitarie sicure e dunque è costretta a 'fare da sola'. Inizia così un percorso di disperata ricerca di soluzione all'evento indesiderato per vie clandestine e rischiose, segnato da un crescendo di angoscia, dolore, perdita di sensi.

*L'Événement* è un film che non risparmia, che scandisce angosciosamente le tappe del trauma della protagonista, interpretata in modo convincente dalla giovane attrice Anamaria Vartolomei. Esattamente come nel libro, anche nel film si sviluppa una sequenza di quadri di agonia, che trascinano in un vortice chi guarda. Il ritmo è quello di una danza funebre dalle tinte macabre, in cui vita e morte si incontrano e si fondono, determinando una convergenza ancestrale tra esperienza letteraria e cinematografica. Il potenziale visivo della scrittura di Annie Ernaux prende progressivamente forma davanti alla cinepresa, quasi come se il racconto si materializzasse nello stesso momento in cui viene scritto.

Anne/Vartolomei mantiene per tutta la durata del racconto una piena centralità corporea e attitudinale, grazie anche a un calcolato gioco di piani e sequenze. La sua è una postura fuori dal coro, di cui le autrici riescono con maestria a marcare le differenze rispetto al gruppo di coetanei e non. La fermezza meccanica e impenitente che orienta Anne a sbarazzarsi del 'problema' è solo strumento necessario ad un progetto più grande: la denuncia sociale contro una morale ipocrita e la scarsa tutela per le donne.



La copertina dell'edizione italiana del libro di Annie Ernaux



La locandina del film Audrey Diwan



Nonostante la discriminazione di cui Anne è vittima, la Diwan costruisce una figura femminile dalla personalità risolta, fortemente definita, al di sopra della rigidità del suo tempo e dei giudizi morali che essa produce. La modernità della ragazza non si rintraccia solo nella scelta di non portare a termine una gravidanza in un'epoca in cui ciò non era consentito, bensì nella straordinaria capacità di essere al di sopra del momento storico, di sviluppare un pensiero autonomo, di separare razionalmente il giudizio sociale da quello nei confronti di sé stessa.

Ernaux e Diwan, pur adottando due diversi canali espressivi, riescono a far sentire una sola voce, capace di sospendere ogni possibile riserva etica e di affermare, paradossalmente, un nuovo desiderio di maternità libera e consapevole. Del resto la posizione da cui procede la narrazione di Ernaux è netta («Può darsi che un racconto o un film provochino irritazione o repulsione, che siano considerati di cattivo gusto. Aver vissuto una cosa, qualsiasi cosa, conferisce il diritto inalienabile di scriverla»; A. Ernaux, *L'evento* [2000], trad. it. di L. Flabbi, Roma, L'orma, 2019, p. 52) e su questa si muove la drammaturgia del film. Durante la scena, del tutto senza filtri, nella quale Anne tenta di provocarsi l'aborto, il corpo dello spettatore si contorce dal dolore insieme a quello della giovane («La mattina dopo mi sono stesa sul letto e mi sono infilata il ferro da maglia nel sesso, piano piano. Andavo a tentoni senza trovare il collo dell'utero e non riuscivo a fermarmi appena sentivo un po' di dolore»; *ibidem*). Il punto più alto e definitivo del martirio è l'espulsione dell'oggetto indesiderato, seguita passo dopo passo con toni di angoscia crescente, tanto nel film quanto nel romanzo: «Ho visto un piccolo bambolotto penzolarmi dal sesso. [...] L'ho preso in mano e mi sono trascinata lungo il corridoio stringendolo tra le cosce. Ero una bestia. [...] ci pare di vedere un inizio di pene. Taglia il cordone. [...] Tiro lo scarico» (ivi, p. 90). Il defluire del feto (maschile) attraverso il condotto rappresenta l'esito di una travagliata lotta tra la supremazia del sesso (maschile o femminile che sia) e la scelta individuale. Il rito del sacrificio è concluso, la vittima è stata offerta in cambio della libertà.

Il linguaggio sessuale penetra nel tessuto letterario, come la sonda abortiva nella giovane Anne, scavando verità e consapevolezze dolorosamente necessarie per la testimonianza. «Ho finito di mettere in parole quella che mi pare un'esperienza umana totale della vita e della morte, del tempo, della morale, e del divieto, della legge, un'esperienza vissuta dall'inizio alla fine attraverso il corpo» (ivi, p. 110): chiude così il suo romanzo autobiografico Annie Ernaux, al termine di un processo di trasformazione che apre a nuovi scenari di volontà e consapevolezza. Nell'epilogo del film si ribadisce la centralità dell'intenzione performativa di ogni narrazione, e in particolare dell'avventura letteraria della doppia protagonista (reale e figurata); alla domanda del professore su cosa intenda fare del suo futuro professionale, la risposta si orienta nettamente verso la scrittura, diventata irrinunciabile missione di vita.

E forse il vero scopo della mia vita è stato soltanto questo, che il mio corpo, le mie sensazioni e i miei pensieri diventino scrittura, qualcosa di intelligibile e di generale, la mia esistenza completamente dissolta nella testa e nella vita degli altri (*ibidem*).



MARTA ANNA BERTUNA

*Maggie Gyllenhaal, The Lost Daughter*

*The Lost Daughter* di Maggie Gyllenhaal, nelle sale dal prossimo mese di dicembre, si è aggiudicato il premio per la migliore sceneggiatura in occasione della 78<sup>a</sup> Mostra d'arte cinematografica di Venezia. Risultato prevedibile, data la nobile origine letteraria che vede nuovamente Elena Ferrante punto di riferimento per un originale progetto cinematografico, dopo il successo de *L'amore molesto* (di M. Martone, 1991), *I giorni dell'abbandono* (di R. Faenza, 2003) e la lunga scia della serie *L'amica geniale* (di S. Costanzo, 2018-). La scrittrice, protagonista di una vera e propria *Ferrante fever*, è stata insignita per altro, pochi giorni dopo la conclusione della Mostra, di due importanti riconoscimenti internazionali: il premio Belle van Zuylen dell'International Literature Festival in Olanda e il Sunday Times Award for Literary Excellence nel Regno Unito il successivo.

*La figlia oscura*, romanzo pubblicato dalla Ferrante nel 2006, da cui il film è tratto, è un avvincente viaggio introspettivo nell'universo genitori-figli. Leda, docente universitaria quarantottenne dal carattere spigoloso e diffidente, sceglie di andare in vacanza in Grecia, celando dietro il rigore intellettuale della professione un oscuro segreto. L'incontro con un frastornante clan di napoletani e le matriarche Rosaria e Nina, che ne assicurano la debita prosecuzione, costringe Leda a ripercorrere le fasi della sua storia di figlia, moglie e madre. Le due giovani donne napoletane incarnano infatti due modelli di maternità distinti: l'una (Rosaria) vive la gravidanza con entusiasmo e ingenuità; l'altra (Nina) attraversa il travagliato passaggio tra la fase prenatale e l'infanzia. È verso quest'ultima che Leda proietta vissuto, difficoltà, contraddizioni.

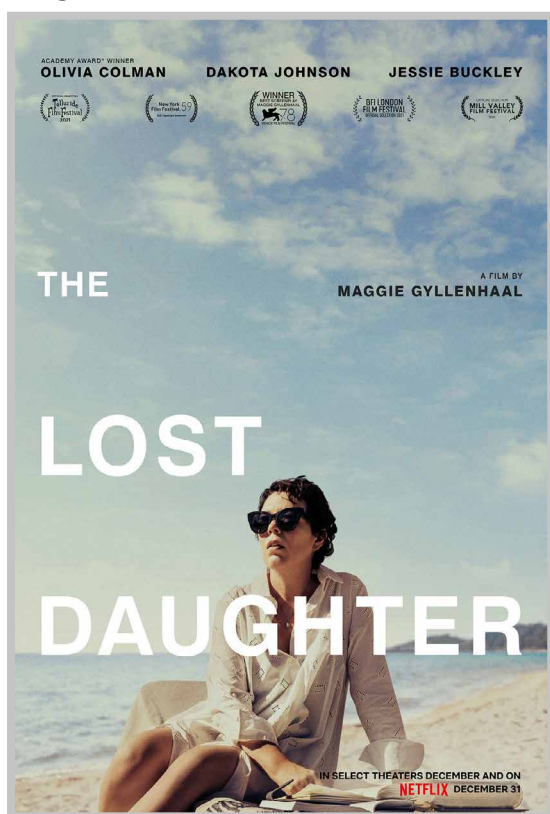
Elena Ferrante inventa un gioco di continui rimandi fra passato e presente, presente e futuro, costruendo due personaggi (Leda e Nina) dalla specularità irreversibile. Il ponte col passato consente di definire la postura della Leda venticinquenne: moglie di un uomo devoto e assente al contempo, madre di Bianca e Marta (rispettivamente di 5 e 3 anni), nonché promettente ricercatrice universitaria. Leda vive nella costante lacerazione tra l'ambizione professionale e il ruolo vincolante di genitore. Un modello sociale imperfetto, dunque, in cui Elena Ferrante inserisce una crepa divisoria tra convenzione e realtà, distruggendo l'equilibrio psicologico in bilico fra responsabilità esterna e dimensione femminile. Il quotidiano di Leda è scandito dal ritmo alternato di accudimento ed insofferenza, armonia e tensione. Sguardi di tenerezze e complicità madre-figlie si mescolano al graduale assopirsi della carica erotica, alla negazione del desiderio:



La copertina del libro di Elena Ferrante, edizioni e/o

Un corpo di una donna fa mille cose diverse, fatica, corre, studia, fantastica, inventa, si sfianca e intanto i seni si fanno grossi, le labbra del sesso si gonfiano, la carne pulsa di una vita rotonda che è tua, la tua vita, e però spinge altrove [...] così a venticinque anni ogni altro gioco per me era finito (E. Ferrante, *La figlia oscura*, Roma, e/o, 2006, p. 35).

Nelle parole di Leda viene condensata tutta la complessità della femminilità più matura, che strida con la giovane età della protagonista, e manifesta il costante dissidio tra l'io 'leggero' e il dovere di tutela dei figli. La maternità «si distrae da te pur abitandoti nella pancia, gioiosa e pesante, goduta come un impulso vorace e tuttavia repellente come l'innesto di un insetto velenoso nella tua vena» (ivi, p. 35); con la maturità, il mancato adempimento del dovere genitoriale ricompare sotto forma di «una grande mosca dalle ali membranose» (ivi, p. 12), repentinamente scrollata via dalla finestra. Ferrante utilizza animali e oggetti, animati e inanimati, per suggerire una simbologia che il film ripropone sul grande schermo con la forza evocativa unica delle immagini.



La locandina del film *The Lost Daughter* di M. Gyllenhaal

Gyllenhaal sposa a pieno l'intensità della scrittura dell'autrice, tentando di riprodurre ferocia e delicatezza; la scelta drammaturgica e registica si orienta verso la sostituzione della narrazione di Leda in prima persona con un racconto a più voci, in cui il flusso di coscienza e le parole della protagonista diventano 'quadri visivi', riuscendo a produrre lo stesso effetto emotivo del libro. I silenzi, i primi piani e le inquadrature svolgono un ruolo importantissimo nella costruzione del racconto retrospettivo di *The Lost Daughter*. Agli spazi chiusi è associata la colpa, il dolore, la vergogna, agli spazi aperti è affidato invece il ruolo di viatico verso la libertà e verso l'espiazione dell'egoismo di Leda.

La scena della spiaggia, ad esempio, in cui avviene l'incontro con la madre-gemella, dà sommessamente avvio ad un secondo scenario di definizione identitaria e comportamentale. Nina, donna giovane e bella, madre di Elena (7 anni), è portavoce di un'ideale di sensualità e di erotismo consumato dalla fatica di una maternità subita, che impedisce sviluppo e auto-

affermazione. L'incrocio di sguardi, la condivisione tacita del disagio, genera tra le due donne un allineamento astrale, un'attrazione silente, dal sapore quasi sessuale. Perfetta la resa sul grande schermo da parte del premio Oscar Olivia Colman e dell'attrice statunitense Dakota Johnson, rispettivamente nel ruolo di Leda e di Nina, acute interpreti della conflittualità femminile in un tempo fluido e sfumato.

Così come la giovane Leda e le figlie, la piccola Elena e la madre Nina sono un'entità primigenia, indivisibile, composta da due corpi in stato di reciproca dipendenza. La viscerosità viene improvvisamente violata dalla scomparsa della bambina e della sua bambola per un breve intervallo di tempo. L'allontanamento di Elena dal ventre materno lussuriosamente adagiato sulla spiaggia rappresenta l'atto di fuga e di emancipazione dallo stato



di passiva assuefazione e incompletezza, nell'urgenza dell'autonoma realizzazione. Così il vincolo è sciolto, e ad esso sopravvive solo la bambola, eredità di un accudimento autentico e simbolo di discendenze matrilineari:

Cos'è una bambola per una bambina. Ne avevo avuta una con dei bei capelli a boccoli, me ne occupavo molto, non l'avevo mai persa. Mina, mammina [...]. Giocare con Mammuccia. Mia madre si era sempre concessa pochissimo ai giochi che cercavo di fare col suo corpo, non le piaceva fare la bambola (ivi, p. 45).

Il giocattolo 'animato' di Elena è eletto da Leda a erede di Mina (che Leda da piccola si divertiva a vestire), metafora della dimensione negata del gioco e dei sensi. Il 'rapimento' della bambola è, di conseguenza, atto irrinunciabile, come la separazione e il ritorno dalle figlie. Alle sue bambine Leda taglia la buccia dell'arancia con l'attenzione maniacale e asfittica con cui lo faceva da giovane, descrivendo un moto 'serpentino', lento e alienato, interrotto dall'incostanza prima, dalla nostalgia e dal ricordo dopo.

Il senso di vuoto attraversa la Leda adulta, come la disperazione attraversava l'Elena bambina nella perdita della preziosa bambola, custode della reciproca passione madre-figlia. Un clima di disgregazione crescente, di smembramento di legami vitali culmina nella confessione del furto della bambola, causato da un egoismo irresponsabile e fuori controllo, e nella morte spirituale della protagonista («Sono morta, ma sto bene») (ivi, p. 141).

La Ferrante abilmente testimoniata dall'opera di Maggie Gyllenhaal sviluppa una profonda anamnesi familiare lungo la linea del tempo, sottolineandone ciclicità ricorrenti e sostituendo i giudizi morali con una lucida analisi delle imperfezioni e delle debolezze umane. La regista americana riesce, con la sua sceneggiatura premiata a Venezia, ad allineare in 121 minuti di pellicola, il passato e il presente di Leda (di origini inglesi nel film e napoletane nel libro), laddove la complessità psicologica del racconto, i continui rimandi alla giovinezza e all'infanzia delle figlie, le suggestioni della vacanza trascorsa in Grecia, rischiano di annodare i diversi fili della trama. La scrittura intrecciata e complessa della Ferrante provoca un effetto di dispersione, risolto nel film con un montaggio, semplice ma funzionale, capace di separare chiaramente i due livelli temporali. Per tale ragione la sfida lanciata allo spettatore non si rintraccia nella difficoltà di dare un ordine alle sequenze, bensì nella gestione delle emozioni conflittuali che ne derivano.

OTTAVIA CASAGRANDE

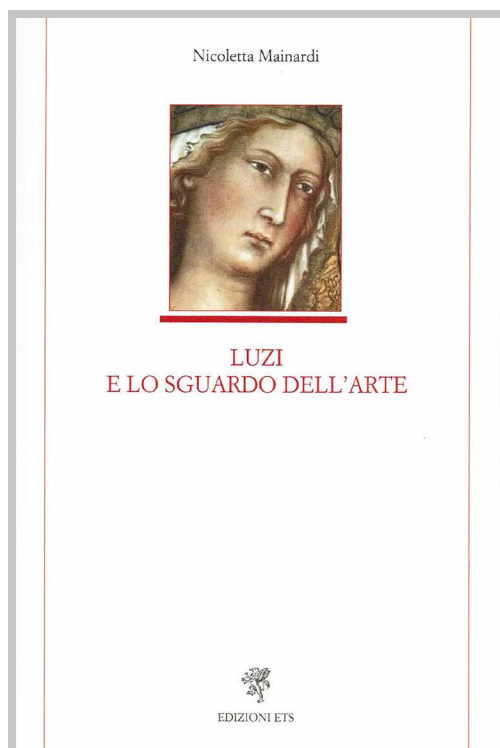
*Nicoletta Mainardi, Luzi e lo sguardo dell'arte*

Il volume di Nicoletta Mainardi su *Luzi e lo sguardo dell'arte* (Edizioni ETS, 2020) propone uno studio inedito della figura di Mario Luzi critico d'arte e poeta. La passione figurativa del poeta non è sconosciuta, così come la sua attività di critico d'arte: i libri *en artiste* e le prove di poesia visiva sono stati oggetto di indagine da parte degli studiosi negli ultimi anni e già nel 1997 – vivo l'autore – sono stati raccolti gli scritti critici del poeta (*Luzi critico d'arte*, LoGisma Editore, 1997), con significativi saggi introduttivi. Mainardi apre tuttavia una nuova strada di ricerca, non descrivendo soltanto una vera e propria 'galleria' delle opere che Luzi prediligeva e teneva a mente nel suo personale processo di «creazione incessante», ma mettendo finalmente in luce le caratteristiche peculiari del rapporto di scambio reciproco che lega lo «sguardo sull'arte», la critica vera e propria e la produzione letteraria dell'autore. Lo studio tiene costantemente insieme questi tre elementi e rileva come il poeta guardasse all'arte figurativa con

occhi plasmati dalla propria poetica, assorbendone d'altro canto immagini e linguaggio – restituiti poi nei testi. Lo stesso Luzi ha parlato di questa complementarità tra figurazione e lingua poetica («La pittura per me è come la parola» è la dichiarazione più celebre, qui a p. 5) in diverse occasioni, e un grande merito di questo libro sta nelle indagini sulla presenza – soprattutto lessicale – dei linguaggi delle arti visive nei componimenti in apparenza più lontani da questo ambito: la studiosa mette bene in evidenza, nei diversi capitoli, come Luzi abbia assorbito la lingua dell'arte e della critica artistica e la riproponga nei suoi testi prettamente poetici, mostrando una stretta correlazione tra i due campi.

La scelta che Mainardi opera all'interno dell'elenco di artisti commentati e amati da Luzi (riportata per intero a p. 41), inoltre, non è affatto neutra, e dà un taglio critico molto preciso allo studio. In questo contesto emergono in modo netto – seppur implicito – tre direttrici fondamentali del rapporto che lega parola e immagine nella produzione luziana: la biografia, l'elemento della luce e una certa idea di 'toscanità'.

Per quanto riguarda il primo punto, la studiosa sottolinea innanzitutto che lo sguardo sull'arte di Luzi è legato principalmente ai rapporti intrattenuti «con gli artisti del suo tempo, che seguono i percorsi preferenziali di coltivate amicizie» (p. 18): lo dimostrano soprattutto i capitoli su Venturi e su Rosai, Viani e Marcucci. Quando si tratta invece di artisti non contemporanei, il poeta mostra di prediligere i toscani 'primitivi', che rispecchiano spesso motivi tipici della poesia luziana; si pensi a Masaccio, a Piero Della Francesca (che «assume rilievo paradigmatico nella prospettiva di un nuovo umanesimo in cui il Luzi degli anni fra i Trenta e i Quaranta vede la possibile ancora di salvezza contro







l'isolamento personale e la barbarie del tempo», p. 12) o a Simone Martini, scelto come protagonista del *Viaggio terrestre e celeste* per le sue ricerche sulla resa della luce.

Mainardi introduce la categoria di 'toscanità', implicita in svariati scritti critici dell'autore, ma altrettanto utile all'interpretazione dei testi letterari: secondo la descrizione che ne dà la studiosa, infatti, questa «dimensione esistenziale ed estetica genialmente e dolorosamente a parte rispetto a collaudate strategie primonovecentesche» (p. 35) si adatta molto bene anche alla produzione di Luzi. Il poeta infatti riflette su questo stesso 'tema' nei propri testi poetici più intimi, con risultati estetici e riflessioni simili a quelli ravvisabili nei suoi artisti di elezione. E in effetti quando egli scrive della «poetica del disagio e del rovello morale» (*ibidem*) o del «senso del peccato» unito a un'«ansia di palingenesi» di Rosai, Viani e Marcucci sembra parlare anche di sé e di raccolte quali *Nel magma*, *Su fondamenti invisibili* o *Al fuoco della controversia*. In questo modo, in altre parole, Luzi crea una sorta di canone di artisti, quello della «Toscana primitiva ed espressionistica» (p. 38), che fungono da riferimento visuale per la sua poesia – e Mainardi in diversi luoghi mette in evidenza quanto nei testi luziani siano pervasivi certi ipotesti figurativi.

Il quarto capitolo, «*Mi guarda Siena*». *Nella luce di Simone Martini*, risulta di particolare interesse, dal momento che il *Viaggio terrestre e celeste*, pur studiato già in alcuni contributi precedenti, necessitava (e ancora necessita) di una sistematizzazione complessiva e di un'esegesi puntuale. Mainardi contribuisce all'obiettivo ripercorrendo qui il lungo rapporto di Luzi con Siena, con la sua luce e con le opere di Simone Martini; ne derivano considerazioni innovative e interessanti, quali l'idea che la scansione del poema sia «in stazioni come una predella antica» (p. 76) o che lo «scenario bipartito tipico del Medioevo senese» sia una forte «suggestione nell'architettura fantastico-compositiva» dell'opera (p. 82).

A tratti la studiosa sembra concentrarsi solo sull'ispirazione figurativa dell'opera, ingigantendone la rilevanza; le considerazioni riportate sono sostanzialmente corrette, ma andrebbero unite all'analisi della matrice dantesca del *Viaggio*, che finora è stata evidenziata solo parzialmente – ad esempio nei contributi di Guglielmo Aprile, Paola Cosentino, Giuseppe De Marco e Alessandra Zangrandi incentrati su quest'opera. Va detto che nel capitolo dedicato da Mainardi al *Viaggio* si trovano in effetti due cursori riferimenti a Dante (p. 81 e p. 85), ma soltanto come modello generico per il testo. A maggior ragione in uno studio della poesia luziana della luce, invece, andrebbe sottolineata la pervasività della «luce dantesca» (secondo le parole di Luzi) e si dovrebbe dare peso maggiore alla considerazione d'autore sul fatto che «nella poesia c'è una luce interna che non è forse quella della pittura» (riportata qui a p. 24). Dunque, l'analisi del testo condotta a partire da Simone Martini e dalla sua opera risulta mancante da questo punto di vista e andrebbe integrata con una definizione più completa dei modelli fondamentali di questo poema narrativo, tanto affascinante quanto eterogeneo e sfuggente a definizioni precise.

In definitiva, *Luzi e lo sguardo dell'arte* fornisce nuovi apporti fondamentali agli studi sul poeta e perviene a considerazioni suggestive che meritano di essere vagliate con attenzione; come ogni analisi che apre strade di ricerca inedite, tuttavia, non è esaustiva e necessita di ulteriori approfondimenti, come si è visto nello specifico per il quarto capitolo.



GIULIA MUGGEO

**Photocall. Attrici e attori del cinema italiano,  
a cura di Giulia Carluccio e Domenico De Gaetano**

Per il pubblico più cinefilo e per gli habitu  dei festival cinematografici, Torino   da sempre la citt  senza *red carpet*. Per porre fine a questi e ad altri stereotipi era forse necessario attendere la mostra *Photocall. Attrici e attori del cinema italiano*, curata da Domenico De Gaetano e Giulia Carluccio, con la collaborazione di Roberta Basano, Gianna Chiapello, Claudia Gianetto e Maria Paola Pierini. Fino al 7 marzo 2022, infatti, la Mole Antonelliana ospiter  al suo interno un lungo tappeto rosso sul quale sfileranno idealmente attrici e attori della storia del cinema nostrano, immortalati nel corso di pi  di un secolo dallo sguardo dei fotografi e delle fotografe di cinema. Come ricordano gli stessi curatori della mostra,   proprio lo sguardo ad essere al centro dell'intero percorso espositivo, in «un gioco di rimandi [...] che questa volta non muove dalla relazione tra attore e regista, ma si attiva a partire da quella pi  segreta e peculiare che coinvolge l'attore e il fotografo».<sup>1</sup> Ripercorrendo l'evoluzione di una figura professionale centrale per l'industria cinematografica si esplorano dunque, parallelamente, la nostra storia sociale e culturale, ma anche la storia del cinema e del divismo italiani. Si tocca con mano, in sostanza, l'idea teorizzata da Roland Barthes di una lunga «esposizione ben organizzata» di «visi archetipi», di miti creati e diffusi dal cinema a uso e consumo dello spettatore.<sup>2</sup>



Giunti all'interno della Mole, nell'Aula del Tempio, gli spettatori si trovano immersi nell'atmosfera glamour del *red carpet*, tra specchi e scatti fotografici che 'scintillano' lungo l'installazione che ospita le fotografie di Sabina Filice. I volti pi  noti del grande schermo sfilano cos  al fianco dei visitatori e li accompagnano all'ingresso del percorso espositivo: un vero e proprio «viaggio nella memoria, a ritroso nel tempo».<sup>3</sup>

Il lungo 'flashback' ha inizio con un omaggio a Raffaella Carr , scomparsa alcune settimane prima dell'inaugurazione della mostra. I ritratti della cantante, attrice e soubrette scattati da Angelo Frontoni anticipano l'atmosfera, i colori, le composizioni fotografiche della seconda sezione, intitolata *Dive Pop/Italian Men*. Le attrici e gli attori del cinema italiano contemporaneo che dominano la prima parte del percorso espositivo passano dunque il testimone alle colorate dive pop degli anni Sessanta e Settanta; visi e corpi che prendono vita grazie al ricco Fondo Frontoni della Cineteca Nazionale e del Museo



Nazionale del Cinema. Ma Frontoni non è stato unicamente il 'fotografo delle dive', e a dimostrarlo è la suggestiva galleria di *Italian Men*; il bianco e nero di questi ritratti dona ulteriore risalto al fascino immortale di divi e attori degli anni Cinquanta e Sessanta e ci traghetta nella terza sezione della mostra dedicata ai volti del secondo dopoguerra. È proprio negli anni Quaranta, peraltro, che il cinema e la fotografia acquiscono il loro legame e si influenzano vicendevolmente. È in particolare il Neorealismo a porre l'accento su una nuova drammaturgia dello scatto fotografico che vede la «messa in scena dell'individuo nella cornice della Storia»,<sup>4</sup> e a creare nuove forme divistiche in grado di coniugare tradizione e innovazione.

Procedendo nella visita, si scopre che cartoline, fotografie di scena, brochure pubblicitarie e riviste di settore sono soltanto alcuni tra i numerosi materiali raccolti da Maria Adriana Prolo e dedicati al cinema muto italiano tra anni Dieci e Venti. È in questo quarto segmento della mostra che si fa particolarmente evidente la natura della fotografia vista come «tassello della memoria del cinema italiano»,<sup>5</sup> in quanto strumento di indagine del film in grado «di identificare opere sconosciute, di individuare gli attori e talvolta anche altri ruoli della troupe [...], ricostruire il corretto ordine di montaggio di materiali manipolati e mutilati nel corso del tempo». <sup>6</sup> Qui lo spettatore assiste inoltre al crescente protagonismo delle prime star cinematografiche: ritratti di dive e divi, sovente immortalati con visi marcati dai «signes excessifs de l'existence»,<sup>7</sup> si alternano alle fotografie scattate sul set tra gli anni Venti e Trenta. Ci si imbatte in queste ultime attraverso il lavoro di Aurelio Pesce, fotografo di scena italiano ingaggiato per il primo film sonoro *La canzone dell'amore* (G. Righelli, 1930). Come ha notato Barbara Grespi, in questi primi scatti sul set l'immagine degli attori è dislocata, scultorea, «'condensa e distilla una sceneggiatura in un'immagine leggibile', e così facendo altera molti materiali»<sup>8</sup> tra cui i vestiti, le espressioni, i gesti, i corpi stessi degli interpreti.<sup>9</sup>

Il percorso a ritroso nella storia del cinema italiano continua con una sezione che ospita progetti artistici di fotografi contemporanei. Tra i più suggestivi troviamo senz'altro *Prove di libertà* di Riccardo Ghilardi, un reportage che ci riporta repentinamente e con una certa inquietudine ai mesi del *lockdown*. Durante la pandemia ci siamo abituati a vedere i volti noti del cinema italiano in un contesto domestico, familiare. Abbiamo imparato a riconoscere libri, quadri, soprammobili dei nostri beniamini e abbiamo visto attori gioire, soli e dinnanzi alla webcam, per un premio ricevuto ad un festival. Ghilardi ci mostra dall'interno questa solitudine, allontanandosi dai 'ritratti comodi' per entrare nell'intimità delle case dei soggetti ripresi e immortalando così l'attesa e l'ansia, espressa da un intero settore, di ripartire e tornare nuovamente sul set.

L'itinerario della mostra si chiude con una sezione intitolata *Peep Show* che ragiona sull'allargamento del visibile, nonché sul rapporto di fiducia che si viene a creare, negli anni, tra fotografo e divo. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo i corpi delle attrici esplodono, spogliati, sulle pagine di riviste maschili e sui grandi schermi. Laura Antonelli, Nadia Cassini, Eleonora Giorgi, Edwige Fenech sono le protagoniste di alcuni celebri servizi di Angelo Frontoni, qui riproposti, apparsi su *Playboy* e su altri periodici in voga all'epoca.

Il percorso non può dirsi concluso senza una passeggiata lungo la cancellata che circonda la Mole Antonelliana e che ospita *Brivido Pop* di Marco Innocenti; un progetto che riunisce, come in una conversazione impossibile, attori e personaggi di epoche, spazi, materie differenti. Così, come in un collage di Mimmo Rotella, possiamo imbatteci facilmente e senza troppo stupore in un Marcello Rubini attorniato al contempo dalla Marilyn di *Playboy*, da Jessica Rabbit e dalla *Maja desnuda* di Goya.



Attendono infine gli spettatori dieci gigantografie, dieci coppie di attori, registi, divi della storia del cinema italiano «accarezzati dallo sguardo lusingatore di Angelo Frontoni» – così Franco Zeffirelli definiva il lavoro del fotografo – che svettano tra le colonne del cortile d'onore del Rettorato dell'Università di Torino. I volti grandiosi di Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve, Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, Giulietta Masina, Federico Fellini, Mariangela Melato, Giancarlo Giannini ci appaiono lontani e irraggiungibili nella loro maestosità ma, come afferma Mariapaola Pierini, «ci danno sempre e comunque una percezione di vicinanza»<sup>10</sup> e ci ricordano insistentemente la nostra natura di spettatori, qualora ce ne fossimo dimenticati.

Nell'ultimo periodo attrici e attori italiani sono tornati sulle barricate per difendere i diritti di una categoria colpita duramente dall'emergenza sanitaria e hanno finalmente raggiunto importanti (e antichi) obiettivi legati alla tutela e al riconoscimento del loro ruolo professionale. La carrellata di volti proposta in *Photocall* ci invita, sottotraccia, a riflettere anche su queste più recenti e fondamentali conquiste della categoria attoriale e sui nuovi scenari che si prospettano nell'era post-pandemica.

---

<sup>1</sup> G. CARLUCCIO, D. DE GAETANO (a cura di), *Photocall. Attrici e attori del cinema italiano. Introduzione alla mostra*, 2021, p. 12, catalogo online disponibile al link <<https://photocall.museocinema.it/catalogo-1/#p=1>> [accessed 15.10.2021].

<sup>2</sup> R. BARTHES, *Visi e facce*, in ID., *Scritti. Società testo comunicazione*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 1998, pp. 143-144.

<sup>3</sup> G. CARLUCCIO, D. DE GAETANO (a cura di), *Photocall*, p. 14.

<sup>4</sup> B. GRESPI, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, in E. MENDUCCI, L. MARMO (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, Roma TrE-Press, 2018, p. 428.

<sup>5</sup> M. PIERINI, *Fotografare i divi: rivelare e celare*, in G. CARLUCCIO, D. DE GAETANO (a cura di), *Photocall*, p. 27.

<sup>6</sup> C. GIANETTO, *Fotografia: linfa vitale del divismo e fonte preziosa del restauro cinematografico*, in G. CARLUCCIO, D. DE GAETANO (a cura di), *Photocall*, p. 32.

<sup>7</sup> R. BARTHES, *Visages et figures*, «Esprit», luglio 1953, p. 3.

<sup>8</sup> B. GRESPI, *Cinema fotografato*.

<sup>9</sup> Cfr. D. CAMPANY, *Once More for Stills*, in C. Schifferli (a cura di), *Paper Dreams. The Lost Art of Hollywood Stills Photography*, Göttingen, Steidl, 2006, pp. 7-13.

<sup>10</sup> M. PIERINI, *Fotografare i divi*, p. 26.

FRANCESCA PALLADINO

*Paolo Bertetti, Che cos'è la transmedialità*

«“Transmediale” è ormai un termine alla moda, anzi forse troppo alla moda» (p. 119), ma che cosa significa e quando possiamo correttamente utilizzarlo? A queste domande mira a rispondere il volume di Paolo Bertetti (Carocci, 2020) con un'analisi del fenomeno transmediale tra narrazione, *entertainment* e vita quotidiana.

Nella breve introduzione l'autore muove dalle origini dell'aggettivo 'transmediale' – la cui prima occorrenza si deve alla psicologa Marsha Kinder (1991) – per poi fornire al lettore, con le parole di Henry Jenkins, un'iniziale definizione di narrazione transmediale: «un processo dove elementi integrati di una narrazione vengono dispersi sistematicamente attraverso molteplici canali con lo scopo di creare un'esperienza di intrattenimento coordinata e unificata» e – aggiunge Bertetti – «in cui ogni testo offre un contributo peculiare all'intero complesso narrativo» (p. 7). La definizione di Jenkins si basa su un accurato

studio di alcune produzioni medialità dell'*entertainment* americano, nate a cavallo fra i due secoli (soprattutto *Matrix* e *The Blair Witch Project*) e destinate a influenzare molte produzioni successive – si pensi al successo di *Harry Potter* e del più recente *Game of Thrones* – che hanno creato esperienze di consumo basate su una matrice narrativa comune, ma fruibile dall'utente su diversi media.

Il termine transmedialità appare al centro di «una vera e propria 'galassia semantica'» (p. 19), indagata dall'autore per fare maggiore chiarezza nel disordine dei concetti con cui viene confusa la nozione: multimedialità, ipermedialità, intermedialità, crossmedialità, multiplatforma. Gli studi di archeologia della transmedialità hanno mostrato come le origini dell'utilizzo di molteplici media per far circolare racconti, personaggi e mondi narrativi nel panorama dell'*entertainment* siano in realtà molto lontane nel tempo. Tuttavia, sarebbe erroneo rileggere tutto in ottica transmediale e si avverte la necessità di distinguere una narrazione transmediale da una semplice trasposizione o adattamento (p. 20). Bertetti pone perciò l'attenzione su due caratteristiche imprescindibili della narrazione transmediale: la coerenza e la non ridondanza dei contenuti. Riprendendo le posizioni di diversi studiosi (Jenkins, ma anche Schatz, Pratten), mostra come una narrazione, per essere ritenuta transmediale, debba mantenersi coerente in ogni medium e, soprattutto, allargare e integrare l'universo narrativo. In altri termini, mentre la mera reiterazione multimediale, i cui contenuti appaiono ridondanti e/o contraddittori, pertiene invece all'ambito del *franchise* tradizionale (p. 14), nel *franchise* transmediale si assiste a un'espansione narrativa: all'ampliamento del mondo narrativo «al di là dei confini della storia che si sta raccontando» (p. 32) e alla presenza di personaggi ben sviluppati, riconoscibili dal consumatore nonostante i cambiamenti che subiscono nei diversi testi e





sulle differenti piattaforme mediali. Lo studioso si sofferma su tali questioni nel secondo capitolo del volume, la cui ultima parte è dedicata al caso esemplare del personaggio disneyano Pippo che, pur avendo una personalità «fluida e diversificata», resta sempre, per il lettore/fruitoro, il «caro e vecchio Pippo» (p. 55).

Altro aspetto basilare della narrazione transmediale è il contributo dei fan, ampiamente discusso nella sezione successiva. Il coinvolgimento attivo del pubblico è diventato sempre più centrale, come ha dimostrato anche l'interesse, a partire degli anni Sessanta, della critica letteraria con la teoria della ricezione di Jauss. Questa cultura partecipativa, nel campo transmediale, può tradursi in *fandom* – comunità di fan che si raccolgono attorno a una comune passione – o nella creazione da parte del *prosumer* di propri contenuti che vadano ad allargare il complesso mondo narrativo di una produzione. La relazione fra i fruitori e l'industria dell'*entertainment* è molto complessa e l'azienda non può non tener conto delle comunità di fan sin dalla progettazione del prodotto. I fan possono diventare in taluni casi degli alleati, poiché rappresentano un mercato strategico di clienti fidelizzati, ma in altri possono trasformarsi in 'nemici' con cui scontrarsi quando le strategie di lavoro deludono le loro aspettative.

Se fino a questo punto il *focus* del volume è stato sul modello classico di transmedialità, sintetizzato da Jenkins nei sette principi caratterizzanti la narrazione transmediale (diffondibilità vs penetrabilità, continuità vs molteplicità, immersione vs estraibilità, *worldbuilding*, serialità, soggettività e *performance*), nelle sezioni conclusive il discorso si sposta su «modelli alternativi di transmedialità, non strettamente legati, tra l'altro, all'*entertainment*» (p. 71). Si parte dal fenomeno del *transmedia branding* – strategia di comunicazione atta a coinvolgere emotivamente i destinatari delle campagne proprio mediante la narrazione su diversi media (*transmedia storytelling*) – per approdare ai contesti totalmente differenti dei *non-fictional transmedia*. Sebbene «il concetto di transmedialità [abbia] avuto origine nell'ambito della fiction» (p. 102), è possibile infatti estenderne l'uso «ad ambiti che fanno invece riferimento al nostro mondo nella sua realtà» (p. 102). Bertetti si sofferma quindi sul fenomeno transmediale nei settori del giornalismo, del documentarismo e dell'educazione, ossia in quei «progetti comunicativi che si prefiggono di far conoscere aspetti della cultura, della società, della scienza – in una parola, del *reale* – attraverso l'uso coordinato di media differenti» (p. 102).

Il volume fa bene emergere l'intrinseca complessità di quello che si può definire l'orizzonte transmediale contemporaneo: non solo mette ordine nella babele di nozioni e termini, ma mette anche in luce le potenzialità, teoricamente infinite, della narrazione transmediale e dei suoi utilizzi in un mondo che Bertetti definisce dell'*always on*, in cui «non siamo soltanto fruitori, ma produttori in proprio di storie transmediali» e anche l'identità social con cui ci presentiamo agli altri può essere definita «un'identità transmediale» (p. 121).



SUSANNA PIETROSANTI

*Salvatore Sciarrino – Anagoor, Il Paradiso di Dante*

Le *Musiche per il Paradiso di Dante* composte da Salvatore Sciarrino nascono nel 1993 per un progetto firmato da Federico Tiezzi per il Ravenna Festival, come tentata fusione di musica e poesia. Quarant'anni più tardi, le tre parti del poema sonoro di Sciarrino vengono eseguite a Padova, nel Palazzo della Ragione, dall'Orchestra di Padova e del Veneto diretta da Marco Angius, in artistica collaborazione con la performance di Anagoor. Quella di Sciarrino si presenta come un'opera tripartita, in cui l'affresco centrale, *L'invenzione della trasparenza*, viene anticipato da un prologo, *Alfabeto oscuro*, e chiuso da un epilogo, *Postille*. «Musica ambiente», è stata definita dall'autore, «stilizzata a porgere gli spunti che il verso tace e richiama» (Intervista a cura di S. Nardelli, 'Nel vuoto del Paradiso', *Il Giornale della Musica*, 13 settembre 2021). La prima sezione, un vero alfabeto altro, rappresenta lo sforzo di dare voce all'inesprimibile, l'assenza della parola che gli strumenti tentano vanamente di emulare ('come parlando' è l'indicazione in partitura). La seconda, con le sue infinite figurazioni sonore, tenta di restituire la suggestione dell'ascensione di Dante attraverso i nove cieli concentrici del Paradiso: «com'io trascenda esti corpi levi». Nella terza si va verso l'indicibile, nell'ultimo slancio che, oltre la 'candida rosa' dei beati, ci porta alla grande scommessa dantesca, intravedere il volto di Dio.



ph. Giulio Favotto

Intorno a questo evento musicale, si intreccia e si attua la performance di Anagoor, severa e ineffabile. Qualcosa, è vero, può essere raccontato: non molto. Perché l'evento spettacolare non rappresenta, rimette in vita l'esperienza dantesca. Racchiuso nel recinto sonoro che Simone Derai e Mauro Martinuz hanno creato, il pubblico viene sottoposto a un'operazione sinestetica e filosofica estrema e crudele. Nel-

la prima parte dello spettacolo, Dante e Virgilio (Ferole Stebane Dongmo Noumedem e Marco Menegoni), recitando il I canto del *Paradiso* in italiano e in francese, attuano in scena un rito apollineo, nel sacro scambiarsi delle fronde di alloro che costituirà l'unica azione performativa dello spettacolo. Il Virgilio di Marco Menegoni adombra e incarna Apollo, come suggerisce la terzina chiave (*Paradiso*, I, vv. 19-21) – radice della performance – in cui Dante chiede al dio della poesia l'estrema ispirazione di entrargli dentro, di far esplodere i suoi limiti umani come è avvenuto per la pelle lacerata del satiro Marsia, di renderlo infinito, capace di accogliere ed esprimere l'esperienza mistica, il dolore e la poesia. Dopo questa unica azione, lo spettacolo si svuota di qualsiasi movimento. Del resto, la grande sala del Palazzo della Ragione è stracolma di immagini, ed aggiungerne altre sarebbe stato ridondante; mentre proprio iconoclasta, e dichiaratamente, è stato qui l'intento di Anagoor. La performance si articola, invece, in parole: voci registrate che in lingue diverse sussurrano e comunicano brani di Simone Weil (secondo la suggestione



del saggio di Filippo La Porta, *Il bene e gli altri*, che ha influenzato la scelta di Derai), attraverso la quale è Dante a parlare.

La Weil risulta insieme uno schermo ed una via privilegiata di accesso a Dante: ci sono coincidenze e consonanze che alludono al pensiero mistico del poeta, concetti quali, ad esempio, 'la pesantezza del male', oppure il 'desiderare a vuoto', che fungono da chiavi interpretative funzionali, sebbene inattese, per insinuarsi nel *Paradiso* e nella camera di lavoro dell'autore. Il cortocircuito tra Dante e Simone Weil avviene soprattutto sul terreno dell'etica, in quella che è l'idea germinale del poema dantesco, ovvero che il male nasce da un uso perverso dell'immaginazione, quella particolare disposizione che la filosofa Iris Murdoch classifica come *fantasy* (immaginazione menzognera, irreale) contrapposta a *imagination*, immaginazione virtuosa e capace di riconoscere e correttamente considerare l'essere che è altro da sé. Simone Weil sostiene appunto che «è bene ciò che dà maggiore realtà all'altro, male ciò che gliela toglie» (S. Weil, *L'ombra e la grazia*, Milano, Bompiani, 2002, p. 27). Si può dare realtà in assenza di immagini? Si può conferirla in assenza di corpi? Anagor dimostra di sì. Si realizza qui un teatro dell'assenza fisica, abitato da un protagonista invisibile, la voce, conformato con ogni evidenza sul celebre 'principio audiotattile' di Vincenzo Caporaletti, secondo il quale si verifica, utilizzando musica in scena in assenza di azione e di parola, una vera e propria «adesione somatico-comportamentistica alla quale il materiale musicale si configura e organizza in uno specifico senso linguistico-formale» (V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Roma, Aracne, 2019, p. 106). Ogni verso, ogni singola parola recitata, sembra, grazie alla restituzione compiuta tramite i supporti meccanici, allungarsi e riverberare, per dar luogo ad effetti di suono che si pongono al contempo come un caleidoscopio di senso, capaci di chiarire ed insieme 'manomettere' il pensiero della Weil e la poesia di Dante. Attraverso la mediazione degli amplificatori, dei microfoni, le voci si fanno totali: allo stesso tempo mezzi tecnici e strumenti, affrancano i performer del loro corpo. Non a caso Marco Menegoni e Ferole Stebane giacciono per tutto il tempo distesi, completamente abbandonati, ai piedi dei trasmettitori che si caricano, proprio per l'invisibilità della sorgente, di attuare la mistica e l'alta filosofia che innervano lo spettacolo. E il pubblico, seduto in cerchio come avveniva nelle origini rituali del teatro, impegnato a sostenere col silenzio e l'attenzione lo sforzo della trasmissione, riceve il messaggio da un 'di dentro', i mezzi meccanici che lanciano nel silenzio le parole, gli strumenti che rendono vivi i suoni musicali, a un altro: il cuore, la mente, qualunque area dell'interiorità riteniamo adeguata ad aprirsi ad un simile messaggio.

Il sublime balbettio e lo stridere e il trillare dell'orchestra sostengono e motivano le mille lingue e le mille parole della scatola sonora costruita da Anagor: una babele struggente, indecifrabile e incomprensibile, perché «non eran da ciò le proprie penne». Eppure, segretamente, questo Paradiso algido e deserto è l'esperienza più dantesca che potesse esserci riservata. Il Paradiso, lo sappiamo, quel giorno del viaggio, era effettivamente vuoto, fatta salva la sacra rappresentazione che le anime inscenarono per accogliere il pellegrino. Lo abitavano parole in molte lingue, e luce («due forze regnano sull'universo, luce e pesantezza», secondo la Weil (S. Weil, *L'ombra e la grazia*, Milano, Bompiani, 2002, p. 35), e musica. Nella performance di Anagor avviene quasi la stessa cosa: chi parla e chi ascolta sono lontani in prossemica, ma vicini in tecnologia. Non si compiono gesti che accompagnino l'attraversamento dantesco, né che impieghino una qualche mimesi per raffigurarlo. Senza azione e senza immagine, lo spettacolo risolve in parole e musica l'umana inadeguatezza rarefacendo, e insieme ribadendo, l'irriducibile presenza della poesia.



5 Settembre 2021, Salone del Palazzo della Ragione (Padova)

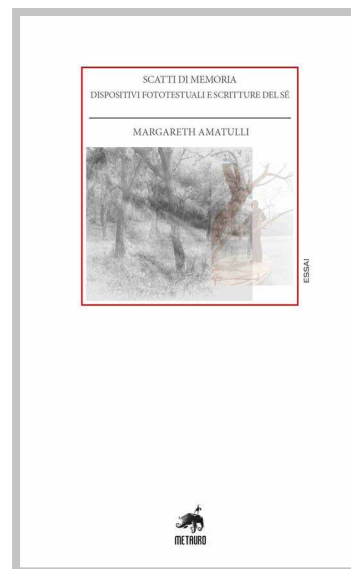
Orchestra di Padova e del Veneto; *Direttore* Marco Angius; *Flauto* Andrea Biagini; *Violino* Lorenzo Gentili Tedeschi; *Viola e viola d'amore* Garth Knox; *Testi* Dante Aligheri, Simone Weil; *Adattamento* Simone Derai; *Recinto d'ascolto* a cura di Mauro Martinuz, Simone Derai, con Ferole Stebane Dongmo Noumedem, Marco Menegoni; *Voci* Marco Menegoni, Gayanè Movsisyan, Simone Thoma, Monica Tonietto, Ferole Stebane Dongmo Noumedem, Eliza Oanca, Ben Jance IV, Giulio Gasparin, Nadege Noumedem, Iva Coku, Rocco Valenti.

BEATRICE SELIGARDI

*Margareth Amatulli, Scatti di memoria.  
Dispositivi fototestuali e scritture del sé*

Il titolo del recente volume di Margareth Amatulli costituisce uno di quegli esempi di felice sintesi che consente, a chi si accosta alla lettura, di prefigurarsi esattamente cosa andrà incontrando nel testo. *Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé* (Metauro 2020) esibisce, infatti, i tre elementi attorno cui l'autrice costruisce una fitta rete di snodi – aperture verso un ventaglio di significati possibili – e nodi – punti di congiunzione, di contatto – a partire da quattro opere di autrici e autori francesi apparse negli ultimi trent'anni. Fotografia, memoria e letteratura del sé – quest'ultima interpretata volutamente in una costante oscillazione tra autobiografia e autofiction – costituiscono le chiavi interpretative per accedere a quattro testi che non esauriscono certo le modalità di interazione tra *photolittérature* – così come l'ha definita Jean-Pierre Montier, convocato da Amatulli nel primo capitolo del saggio – e memorialità, intesa in senso sia individuale che collettivo. D'altronde non è questo l'obiettivo del volume, che non mira tanto, o solo, a inserirsi all'interno del dibattito teorico sulla fototestualità, dibattito i cui esiti vengono comunque ben sintetizzati nel primo capitolo, che ripercorre le proposte classificatorie, fornite da numerosi teorici della semiotica e della letteratura, di un genere che per sua stessa natura elude ogni definizione eccessivamente restrittiva; scopo del saggio è piuttosto quello di prendere le mosse dagli apparenti confini caratteristici dei generi – non solo quello fototestuale, ma anche le forme molteplici riassumibili nelle 'scritture del sé' – per mostrarne la porosità nel momento in cui tali dispositivi devono fare i conti con una costante culturale, all'incrocio tra *bíos* e *mimesis*, come la memoria, tema che appartiene statutariamente tanto all'atto fotografico quanto alla scrittura dell'io.

*Reliques* di Henri Raczymow (2005), *Le Voile noir* di Anny Duperey (1992), *Y penser sans cesse* di Marie NDiaye (2011) e *Mes bureaux* di Jean-Philippe Toussaint (2005), qui proposti secondo l'ordine di trattazione dell'autrice, vengono presentati come un campionario multiforme e tuttavia paradigmatico. Attraverso un'analisi serrata che implica una serie di operazioni interpretative di volta in volta applicate al caso di studio, Amatulli procede a una disamina in cui la pregnanza del tema memoriale non è mai distinta da un'interpretazione attenta delle forme così come del *layout*, che nel caso di un fototesto costituisce un elemento strutturale imprescindibile. Per tutti i testi la studiosa, dopo aver dato conto dei tratti generali dell'opera, si sofferma sulla loro consistenza quasi materica all'interno di una sezione intitolata *Leggere e vedere*, che consente di figurarsi in modo chiaro le relazioni geometriche e spaziali tra scrittura e immagine. Segue poi un approfondimento in senso sia tematico che formale, teso a rintracciare soprattutto le declinazioni della funzione memoriale che tanto le parole quanto le immagini assolvono in un costante esercizio di mediazione tra storia personale e storia collettiva, tra tentativi di elaborazione del lutto e impossibilità di pieno superamento del dato traumatico, tra necessità di





ricostruire quasi archeologicamente il passato e l'incursione prepotente del finzionale. I fantasmi della memoria popolano le pagine di opere in cui «la scrittura autobiografica non rispetta, a tratti, il patto mimetico con la realtà su cui tradizionalmente si costruisce, così come la memoria non stipula tassativamente un patto di fedeltà col passato, e la scrittura non necessariamente stringe un legame referenziale con le foto» (p. 43).

Quella in azione è dunque una «memoria impedita» (p. 44), per dirla con Ricoeur, in bilico tra rimozione e coazione a ripetere, ma è anche una «memoria dell'altro» (p. 45), capace di accogliere anche le tracce esperienziali di chi è altro da sé – il che, come ricorda Amatulli, è già preconizzato dallo stesso gesto fotografico, poiché dal momento dello scatto l'io «è già altro da sé» (*ibidem*) –, ed è pure una «memoria disseminatrice» (p. 47) che fa riverberare, nello spazio e nel tempo, l'eco del principale trauma della storia occidentale – l'Olocausto –, anche laddove esso non pare esplicitamente riferito. Se infatti la Shoah occupa il centro di *Reliques* di Raczymow – la voce narrante non l'ha vissuta direttamente, ma il suo processo di costruzione identitaria è stato fortemente influenzato dalle lacune, di parole e di vita, che la tragedia ha provocato – essa si fa anche «paradigma di lutti familiari o di situazioni personali» (*ibidem*). Nel caso di *Le Voile noir* di Duperey, l'autrice-narratrice tenta, a partire dal ritrovamento delle fotografie del padre, una mai del tutto possibile elaborazione del lutto per la morte accidentale dei genitori, avvenuta quando lei era bambina: l'origine del trauma personale – una fuga di monossido di carbonio che ha provocato il decesso per asfissia – trova consonanze esplicitate nell'opera con le camere a gas dei campi di concentramento nazisti. In *Y penser sans cesse*, Marie NDiaye racconta lo straniamento del trasloco dalla Francia a Berlino attraverso un doppio dialogo: quello con il figlio progressivamente posseduto dallo spirito di un bambino ebreo, deportato e ucciso in un lager, che un tempo abitava nella casa in cui NDiaye si trasferisce, e quello con le immagini di Denis Cointe, in cui i volti di anonimi passeggeri di treni si infrangono su un paesaggio berlinese che appare in esilio da sé stesso.

Si discosta un po' dagli altri casi di studio l'ultimo testo analizzato da Amatulli, *Mes bureaux* di Jean-Philippe Toussaint. Oltre a essere l'unico testo pubblicato originariamente ed esclusivamente in lingua italiana, nonostante l'autore sia francese, esso appare meno ancorato all'urgenza testimoniale che apparenta le tre opere precedentemente esaminate, e sembra piuttosto gettare luce sulla dimensione metanarrativa intrinseca al fototesto. L'incontro tra le fotografie dei luoghi in cui l'autore ha composto le proprie opere nel corso della sua carriera e il racconto di quello stesso processo creativo, con tanto di citazioni tratte dai vari libri firmati dallo scrittore, mette in scena «l'itinerario vagabondo della scrittura e dei suoi attrezzi, delle persone e degli affetti di cui essa si nutre» (p. 167).

In chiusura di volume, Amatulli propone un'ulteriore apertura di senso rispetto alle forme della fototestualità contemporanea, rintracciando due tendenze epistemologiche che costituiscono un arricchimento importante, in chiave di problematizzazione, sul fronte della riflessione teorica, in particolare per quel che riguarda lo studio degli oggetti intermediali. Da un lato, è evidente, secondo la studiosa, la centralità del ruolo del «lettore quale agente del processo di interconnessione tra la scrittura e l'espressione artistica di riferimento» (p. 196): la frequenza di interrogativi rivolti a un immaginario interlocutore, il coinvolgimento attivo del pubblico, o il suo riferimento implicito, all'interno della costruzione del testo, sono alcune delle strategie adottate nelle opere prese in considerazione che possono costituire nuovi orizzonti privilegiati per sondare anche altre forme all'incrocio di più media. Dall'altro, è interessante osservare quanto Amatulli sostiene a proposito della «forza espansiva della parola rispetto all'immagine»:





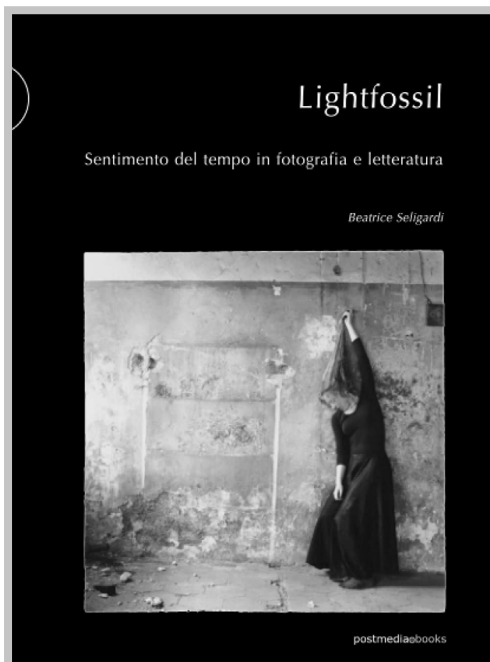
Come già asseriva Barthes, è solo grazie alla parola che la fotografia si nutre di senso, è la parola che sublima l'immagine amplificandone l'insieme di connotazioni o contraddicendole al punto di generare una connotazione compensatoria [...]. Uscendo dal "limite provvisorio" della cornice della fotografia, la parola travalica i confini del rappresentato per percorrere le ampie strade del rappresentabile (p. 195).

È la stessa autrice, tuttavia, a dimostrare, attraverso un percorso analitico condotto in modo puntuale per tutto il volume, quanto possa valere anche il contrario, e cioè che sia proprio l'immagine a proiettare la parola scritta verso direzioni altre e inusitate, alla luce di quell'essere *entre-deux* che giustamente Amatulli legge in modo unificante, sulla scorta di Montier, nel lessema 'fotoletteratura' privata di qualunque trattino al suo interno: «un type d'organisation dans lequel les éléments gardent leurs particularités tout en collaborant à une fin unique» (p. 25).

GIULIA SIMI

## *Beatrice Seligardi, Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura*

Due fotografie, due donne, due campi di visione e di azione in cui mettere in gioco processi analogici a partire da un segno indicale, la traccia di un 'è stato' che ancora interroga e scuote il presente. Ma anche: due fossili-guida – il *leitfossil* warburghiano – che assumono la forma senza peso di fossili di luce – *lightfossil*, nel gioco omofonico proposto dall'autrice – all'interno dei quali rintracciare la forza vitale di connessioni tra presente e passato, tempi vicini e tempi remoti, in un movimento incessante che è quello del pensiero e delle emozioni ripercorse nel 'filo e le tracce' di una genealogia in gran parte femminile.



Come tutti i saggi densi, anche *Lightfossil: sentimento del tempo in fotografia e letteratura* (Postmedia Books, 2020), districa i nodi di visioni latenti che affiorano alla mente dei lettori e delle lettrici cercando intrecci con le immagini attraversate nel testo. Beatrice Seligardi sceglie di partire da due fotografie, rispettivamente di Francesca Woodman e Marianne Breslauer: la prima è *Untitled*, autoritratto realizzato dalla fotografa americana a Roma tra il 1977 e il 1978, nel quale il corpo dell'artista si distende lungo la parete di una stanza abbandonata accanto al disegno di una porta e alle tracce rimaste di un «mobile fantasma» (p. 7); la seconda è invece *Défense d'afficher*, che la fotografa tedesca, tra le pioniere della *street photography*, realizza a Parigi nel 1936, e dove il corpo esile di una donna intenta ad accendersi una sigaretta dialoga con l'ombra di un lampione allungata su un muro di una strada di città. Nonostante la lontananza – geografica

e cronologica – tra le fotografe, le due immagini costruiscono una trama nella quale corpi femminili si stagliano e allo stesso tempo si intarsiano in superfici attraversate dal tempo, che «sembrano virare quasi all'organico, come a suggerirci che dietro l'apparente fissità delle architetture si celi una vita soggetta al medesimo fato di quella umana» (p. 120); entrambe le immagini suggeriscono così uno sguardo che esca dalla dittatura del presente per immergersi in quella che l'autrice definisce «una temporalità polifonica» (p. 121).

Si tratta, infatti, di due opere in cui non solo emerge con chiarezza quella «poetica dell'indicale» (p. 23), nelle parole di Seligardi, che permette di tracciare i contorni della relazione privilegiata tra il fossile e la fotografia – medium dell'impronta per eccellenza – ma anche dove è possibile immergersi scovando, in un gioco che l'autrice paragona a una vera e propria «caccia al tesoro» (p. 39), forme ricorrenti nella stratificazione del tempo. Ecco, dunque, quel passaggio tra il *leit-fossil* – il 'fossile-guida', che permette di datare una stratificazione geologica – e il *light-fossil* di Seligardi, quel fossile dove è la luce a «rendere visibili e a sottolineare le tracce del tempo che affiorano, indici indecifrabili, portatori di senso proprio perché inspiegabili, a-sintomatici di una condizione ulteriore che possa essere in qualche modo diagnosticata, ma forieri comunque di un'alterità che risiede non nel pathos-logico, bensì nell'enigmatico» (p. 28).

È proprio percorrendo i margini che congiungono l'indice all'enigma, la traccia al mistero, il movimento del tempo all'accettazione dei «limiti della rappresentazione e dell'esperienza verbalizzabile» (p. 59), che Seligardi ci guida in un vero e proprio viaggio intermediale, dove artiste e scrittrici si incontrano e insieme disegnano uno spazio di risignificazione tra visuale e letterario. L'opera di Francesca Woodmann resta il centro dello sguardo, il 'varco' dal quale l'autrice ci permette di accedere a un *atlas* di 'corrispondenze', da Sophie Calle a Louise Bourgeois, da Agnès Varda alle scrittrici Deborah Levy, Charlotte Perkins Gilman, Mary Ruefle.

Come un'archeologa del contemporaneo, Seligardi ci conduce in uno scavo corale nel tempo, nel quale spicca l'accostamento tra il *Temple Project* di Woodman – serie fotografica in cui l'artista americana lavora sulla relazione tra corpo e architettura a partire dalla forma delle cariatidi – e il documentario *Les dites cariatides* di Agnès Varda, indagine sugli edifici parigini della seconda metà dell'Ottocento alla scoperta, sottolinea la regista fuori campo e ci ricorda la studiosa, «di una certa idea della donna nell'architettura» (p. 48). Se Varda si fa accompagnare dalle parole di Baudelaire in uno sguardo che affonda nelle origini della modernità, Woodman sembra piuttosto insistere sulla sottile relazione tra il corpo di donna e le forme architettoniche stratificate nel tempo, alla ricerca di una reciproca metamorfosi di codici. Per entrambe, nota acutamente Seligardi, resta un'esplorazione dell'architettura come luogo di «persistenza della grazia» (p. 53).

È proprio qui, in questo occhio intermediale e non lineare, capace di rilevare gli indizi di convergenze come veri e propri «movimenti fossili» (p. 28), che la studiosa ci offre un'analisi che è vera e propria esperienza di un metodo. Vi si rinviene non solo, come è manifesto fin dal titolo, la teoria warburghiana, ma anche quel procedere benjaminiano dello «spazzolare la storia in contropelo» (Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 31) qui chiamato a cercare – nei *close-up*, negli enigmi, nelle incongruenze – gli indizi di un'alterità che emerge nel passaggio del tempo e nella relazione tra le arti e tra i media.

Nel farsi trasportare dalle numerose analogie rese visibili con sapienza in questo saggio, si finisce per imbattersi, infine, in altre «immagini insepolti» (Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006): nell'immersione del metodo tracciato dall'autrice, infatti, altre opere si manifestano agli occhi di chi legge come *revenants* che increspano la superficie del presente e agitano il tempo lineare nei vortici di quella «condizione sentimentale» (p. 39) che facilita la discesa in «arditi anacronismi» (*ibidem*). Tracce, indizi, sintomi, fantasmi: la più volte evocata lente warburghiana passa nell'analisi di Seligardi attraverso la lezione della microstoria così come ce l'ha insegnata Carlo Ginzburg, e tuttavia lo fa dotata di una cassetta degli attrezzi che è quella del pensiero femminista, disegnato sui contorni di un partire da sé che parla la lingua dei «cuori pensanti» (Laura Boella, *Cuori pensanti. 5 brevi lezioni di filosofia per tempi difficili* [1998], Firenze, Chiarelettere, 2020). In un gioco di specchi e di rimandi, sollecitato tra le pagine di questo testo dove letteratura, fotografia, storia dell'arte e cinema danzano e in alcuni casi confliggono come nello spazio di un'arena, è proprio *L'arène*, fotografia di Claude Cahun del 1926, che è emersa prepotentemente nel mio campo di visioni come a cercare un dialogo con le immagini richiamate dall'autrice. La foto è un'inquadratura stretta su una porzione di spiaggia, dove impronte di piedi ripetute segnano la superficie e dove una mano femminile sbuca dal lato destro del margine. Un filo che disegna curve e intrecci ripetuti sembra attraversare sia il corpo umano che le impronte, quasi a sottolineare un'identità di spazi e di tempi: il braccio, traccia di una presenza; l'orma del piede, segno di un'assenza. È un'arena, campo d'azione dove tempi diversi si scontrano, ma anche – l'omofonia apre alla possibilità interpretativa – *la reine* (la regina), archetipo di un dominio femminile che cancella i segni, li confonde, ci obbliga a sprofondare nella dimensio-



ne dell'incerto e del possibile, del (sur)reale. E mentre seguivo il tracciato delle analogie mobili di Seligardi, che sottolinea le possibilità di riconfigurazione date dalle cancellature attraverso la ricerca poetico-visuale di Mary Ruefle in *A Little White Shadow* (2006), la mia memoria navigava nelle acque agitate del tempo sentimentale, riscoprendo quell'immagine scovata, negli anni lontani delle mie ricerche di laurea, nel prezioso catalogo della prima personale dedicata alla rivoluzionaria e a lungo rimossa Claude Cahun al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel 1995. Ricordo che al tempo decisi che quel catalogo valesse i soldi – pochi – che nei magri mesi parigini avevo in tasca, nonostante altre fossero le artiste su cui si focalizzavano i miei studi. Così ancora oggi, nonostante non se ne trovi traccia in rete, posso guardare *L'arène* e avvertire il 'contropelo' della storia che sbuca come un enigma o meglio ancora come un 'segreto' che emerge improvviso in superficie. Non a caso la corrispondenza tra l'*unheimlich* freudiano e il *leitfossil* warburghiano si svela più volte nell'analisi di Seligardi, che nota come proprio in quello «strano processo di riemersione del passato, [ci sia] un *segreto*», in fondo «qualcosa che non torna, che sfugge alla classificazione, come se potessimo solo immaginare, ipotizzare narrazioni assenti sulla base di spie che ci rimandano a qualcosa di ulteriore» (p. 19). Ecco allora le tracce che spingono a continue riletture, interpretazioni, narrazioni, a partire da un passato che è sempre, inesorabilmente, una perdita. È la dimensione perturbante di un tempo che ritorna, che l'autrice evoca attraverso l'analisi di *The hours of the day* di Louise Bourgeois (2006), opera emblema di una ciclicità, ancora una volta enigmatica, di una vita tutta al femminile, dove il tempo interiore cerca – per dirla con il titolo di una celebre mostra dell'arte femminista degli anni Settanta – la «materializzazione del linguaggio». Processo straniante che mette a soqquadro gli spazi della linearità, del prima e del dopo, di una logica sequenziale e quantitativa, questo tempo altro, sembra dirci Seligardi, è l'unico con cui è possibile mettersi in relazione per avviare la costruzione di un mondo dove ritessere «istanti significativi», dove collezionare fossili per un atlante a venire, in cui il privato si fa pubblico e l'io si scioglie nell'universo tutto:

Il tempo interiore è allora un calendario a rovescio: sovverte le sequenze, le narrazioni lineari, e abbraccia i frammenti di luce del giorno che va e che torna, come i pensieri di chi vive e di chi l'ha preceduto. Il tempo astronomico funziona come indice a partire dal quale costruire enigmi che possono solo parzialmente essere risolti, incrinature sì percettibili, ma mai completamente spiegabili, che possono solamente attestare la propria esistenza, fossili ormai di un tempo perduto (p. 116).

A queste parole di Seligardi mi sembra facciano eco, in un contrappunto quasi sussurrato nelle orecchie di chi coglie il movimento impercettibile dei *lightfossil*, i versi di Cristina Campo che aprono *Diario bizantino* (1977, ora in Ead. *La tigre assente*, Milano, Adelphi, 1991, p. 45). Per poter cogliere «il sentimento del tempo» occorre forse un mondo altro. È il nostro?

Due mondi – e io vengo dall'altro.

Dietro e dentro  
le strade inzuppate  
dietro e dentro  
nebbia e lacerazione  
oltre caos e ragione  
porte minuscole e dure tende di cuoio,  
mondo celato al mondo, compenetrato nel mondo,  
inenarrabilmente ignoto al mondo,  
dal soffio divino



n. 18, luglio-dicembre 2021

un attimo suscitato,  
dal soffio divino  
subito cancellato,  
attende il Lume coperto, il sepolto Sole,  
il portentoso Fiore.

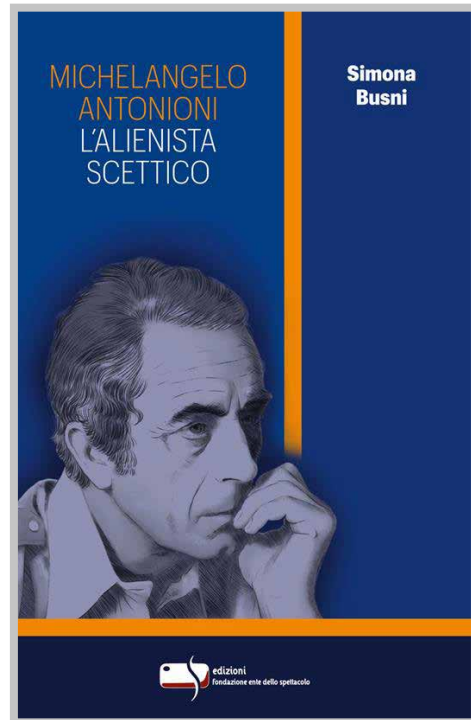
Due mondi – e io vengo dall'altro.



CHIARA TOGNOLOTTI

*Simona Busni, Michelangelo Antonioni. L'alienista scettico*

In una sequenza famosa di *Il sorpasso* di Dino Risi (1962), i protagonisti Bruno (Vittorio Gassman) e Roberto (Jean-Louis Trintignant) corrono in auto lungo la via Aurelia e ascoltano *Vecchio frac* di Domenico Modugno. Bruno commenta: «A me 'sto *Vecchio frac* me fa impazzi'. Perché pare una cosa da gnente e invece aho', c'è tutto. La solitudine, l'incomunicabilità, e poi quell'altra cosa, che va de moda oggi... la... l'alienazione, come nei film de Antonioni. L'hai visto *L'eclisse*?». Roberto inizia ad abbozzare una risposta, ma Bruno riprende deciso: «Io c'ho dormito, 'na bella pennichella. Bel regista, Antonioni. C'ha una Flaminia Zagato. Una volta sulla fettuccia di Terracina m'ha fatto allunga' il collo». La tentazione di leggere in questo dialogo una sorta di gioco post-moderno *ante litteram* tra cultura alta e cultura bassa è forte, ma muoverebbe in una direzione diversa da quella suggerita dal saggio di Simona Busni (Roma, Edizioni Ente dello Spettacolo, 2019) del quale vorrei scrivere. E dunque, mi limito a notare come nello spazio breve



di poche battute Risi e gli sceneggiatori Ettore Scola e Ruggero Maccari abbiano saputo condensare i luoghi comuni che più spesso circolavano – e ancora si ascoltano – sul cinema del regista ferrarese: la crisi dei sentimenti come atmosfera narrativa pervasiva e asfissiante, la cupa pesantezza dei dialoghi, e più di tutti l'alienazione.

Fino dal titolo del volume, Busni è ferma nel tenere lontano quegli stereotipi. Così la alienazione si trasforma, con uno slittamento all'apparenza sottile ma decisivo, in un attributo, «alienista», al quale l'autrice accosta l'aggettivo «scettico», aprendo ai territori impreveduti di medicina e filosofia. Alienista è infatti colui che è «attento osservatore di ciò che è Altro, in tutte le sue forme e declinazioni» (Busni 2019, p. 81) giacché, continua Busni, l'occhio di Antonioni si muove «sulle linee di confine, sugli orizzonti, sulle fratture, sui flussi» (ivi, p. 83) che segnano i corpi degli individui e li allontanano dalla compattezza normativa per aprirli verso la pluralità di elementi dei quali sono composti e che dentro quei corpi si arruffano. Come l'alienista studia i sommovimenti della mente, così, suggerisce l'autrice, Antonioni si sporge verso la matassa complicata della psiche nel tentativo di esplorarne i meandri, camminando lungo la linea sottile e sovente spezzata che definisce la personalità.

Da qui una delle parole chiave che segnano il percorso del saggio: 'groviglio'. Busni riprende uno dei saggi seminali dedicato a Michelangelo Antonioni, *Il discorso dello sguardo* di Lorenzo Cuccu (Pisa, Edizioni ETS, 2014 [1990]), e ne raccoglie l'idea della natura processuale e dinamica degli sguardi. Per l'autrice l'architettura visiva dei film del regista è fondata infatti proprio su un «groviglio di sguardi» (Busni 2019, p. 47). L'approccio poco ortodosso alla grammatica cinematografica – i campi vuoti, le false soggettive – e al procedere del racconto, che spesso non si chiude, o non si chiude del tutto, al termine



della pellicola – fa sì che guardare, in Antonioni, non sia mai qualcosa di scontato. Scalzato dalla postazione di occhio onnipotente, chi ne osserva le immagini sente di occupare un altrove dal quale si dipartono mille prospettive possibili, nessuna della quali esauriente ma tutte parziali, sfalsate rispetto a un centro che appare elusivo: «è come se il soggetto – da intendersi anche nelle declinazioni di personaggio o di narratore – smarrisce la sua centralità logica, il suo primato sensoriale, e restasse confinato in una dimensione periferica, estremamente ramificata, piena di transiti e biforcazioni» (ivi, p. 50).

Alla visione si accosta allora il tatto, in un groviglio sensoriale che attraversa i modi della fotogenia. In una pagina molto citata – *pour cause* – Antonioni evoca la fotogenia attraverso una serie di superfici che l'immagine sembra sfiorare, lasciando da parte il «fatto»:

Il cielo è bianco. Il lungomare deserto. Il mare vuoto e senza calore. Gli alberghi semichiusi e bianchi. Su una delle sedie vuote della Promenade des Anglais a Nizza è seduto il bagnino, un negro con la maglietta bianca. Il sole fatica a uscire dal leggero strato di nebbia, la solita di tutti i giorni. Non c'è nessuno sulla spiaggia, tranne un bagnante che fa il morto a pochi passi dalla riva [...]. Basta guardarlo, il bagnante, per capire che è morto. [...] Supponiamo di dover sceneggiare un pezzo di film sulla base di questo avvenimento, di questo stato d'animo. Per prima cosa io proverei a togliere dalla scena il «fatto», a lasciare soltanto l'immagine descritta [...]. In quel lungomare così bianco, in quella figura solitaria, in quel silenzio, c'è secondo me una forza straordinaria. Il fatto qui non aggiunge nulla, è un di più (M. Antonioni, 'Il fatto e l'immagine', ora in *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema* [1994], a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2009 pp. 50-52).

In un'altra sua pagina il regista evoca la fotogenia del vento: «com'è fotogenico il vento!» (ivi, p. 54). Per il regista di Ferrara la fotogenia è questione di pelle, e di superfici – come lo era del resto per Jean Epstein, che su questo snodo teorico ha appoggiato il suo pensiero e la pratica del cinema. Il vento che accarezza i muri delle case, il bianco del cielo, la porosità della polvere che filtra la luce, lo sciabordio delle onde: vedere, toccare, ascoltare, in una confusione di sensazioni che compongono le immagini e ne definiscono la qualità profonda. Di fatto si delinea in Antonioni una nuova percezione che se fa aggio sullo scetticismo – di qui parte del titolo del volume – per mettere in dubbio la chiarezza dei confini di quello che si percepisce, d'altro canto suggerisce l'apparire di una modalità sinestesica della visione: lo sguardo si fa tattile e sonoro e quasi brama di assimilare, di divorare ciò che osserva.

Ma questa sorta di ipervisione lascia affiorare il mistero delle cose – in un'altra parola chiave, 'enigma'. Il film nasce dallo scacco della visione, e da una superficie vuota, misteriosa, muta. Scrive ancora Antonioni:

Londra 1952. Un vicolo cieco. Case di mattoni anneriti. Un paio di persiane dipinte di bianco. Un fanale. Un tubo di grondaia verniciato di rosso, molto lucido. Una motocicletta coperta da un telo, perché piove. Voglio vedere chi passerà per questa strada [...]. Aspetto tre ore e mezza. Il buio comincia a disegnare il tradizionale cono di luce del fanale quando me ne vado senza avere visto nessuno. Io credo che questi piccoli fallimenti, questi movimenti vuoti, questi aborti di osservazione, siano tutto sommato fruttuosi. Quando ne abbiamo messi insieme un bel po', non si sa come, non si sa perché, viene fuori una storia. Il soggetto del *Grido* mi venne in mente guardando un muro (M. Antonioni, 'Prefazione' a *Sei film*, ora in *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 57-58).



L'attesa mancata di un personaggio, una storia che non inizia: la modalità scettica del racconto disegna uno sguardo che si ingrana sulla superficie delle cose – la grondaia e la motocicletta lucide di pioggia, i mattoni ruvidi e anneriti, un muro – e da lì sgorga il film, che lascerà irrisolto il mistero del mondo – ancora la postura scettica – ma saprà scorgere la presenza di un soggetto imprevisto: le figure femminili.

L'immagine, difatti, resta misteriosa. Basta pensare a *Blow Up* e alla partita a tennis che chiude il film, enigmatica nel suo statuto reale e illusorio insieme, e al fallimento non solo della *detection* che sorregge la trama ma della indagine al cuore dell'immagine:

Sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà» (ivi, pp. 61-62).

Da questo enigma emergono i corpi delle donne. Soggetti imprevisti, come ha visto Lucia Cardone ('Il Soggetto Imprevisto e la «tetralogia dei sentimenti» di Michelangelo Antonioni', in L. Cardone, S. Lischi [a cura di], *Sguardi differenti. Studi in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 139-150), le figure femminili incarnate da Monica Vitti, Lucia Bosè, Jeanne Moreau sono, in una eco di Jacques Lacan, misteri: entità inconoscibili, corpi materici e senzienti capaci di una inedita profondità di affetti. Busni segue il modificarsi delle presenze muliebri in Antonioni, a partire dalla constatazione del loro pressante affacciarsi nelle storie narrate, apparizioni sproporzionate e quasi infestanti. Le prime eroine del regista sono allora «reinterpretazioni, in chiave modernista, della femminilità doppia del melodramma, ossia di tutte quelle *madonne a due volti* nate tra le pagine del *feuilleton* e sui palcoscenici dell'opera lirica che si sono poi reincarnate nei *corpi-paesaggio* delle maggiorate italiane anni Cinquanta» (Busni 2019, p. 94). Sono donne che muovono nel territorio dell'ambiguità, di una zona grigia tra realtà e posa, «identità multiple, stratificate, corpi traslucidi che si incarnano di continuo nell'ombra, nel simulacro, nel riflesso, nella cornice, nella citazione, nell'alterità» (ivi, p. 98): ancora una questione di superfici che si fanno pelle opaca e volti impenetrabili di «sirene incantatrici» (ivi, p. 99) abitanti di un altrove radicale.

Da *L'avventura* in poi le protagoniste divengono personaggi-guida, «filtro sottile e sincero» (M. Antonioni, 'Un documentario sulla donna', in *Il mio Antonioni*, a cura di C. Di Carlo, Bologna, Fondazione Cineteca di Bologna, 2018, p. 111) attraverso il quale provare a interrogare una realtà altrimenti inaccessibile. Inscritte nei corpi nuovi di attrici slanciate e sottili – Vitti, Moreau, Lea Massari – le personagge antonioniane divengono tali perché radicalmente diverse, irriducibili alla norma patriarcale: volti fotogenici e perciò incantevoli e misteriosi, corpi impossibili da penetrare che lo sguardo dell'alienista pedina nella speranza «di afferrare in un'unica visione tattile il groviglio stratificato delle loro figure» (Busni 2019, p. 105). Anna, Claudia, Lidia passeggiano, *flâneuses* moderne intente a sfiorare, ad appoggiarsi, a sentire le superfici per conoscerle e come assaporarle nella dimensione affettiva dei corpi. Forse è in questo contrasto tra sguardo cieco maschile, segnato dalla ragione scientifica, e sensibilità materica del corpo femminile, capace di aprire e includere l'alterità facendola baluginare come dietro a un velo – altra superficie fotogenica e inafferrabile – sta l'intuizione più feconda di Simona Busni, sulla quale mi piace chiudere:



Corpo come ricettacolo esistenziale di infinite aperture e soglie, che l'occhio dell'alienista scettico prova a esplorare, a esaminare con la perizia del medico specialista, nel tentativo di conoscere l'Altro – sempre oltremodo ineffabile, inaccessibile – senza arrivare a riconoscerlo mai e, conseguentemente, senza riconoscere mai se stesso. Corpo come velo deputato a celare, a nascondere, a seppellire, ciò che normalmente dovrebbe essere esposto, offrendosi alla nostra vista e alla nostra comprensione (un'immagine, un aspetto, una parola, un pensiero, una verità) (ivi, p. 114).