Arabeschi n. 13
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità



Incontro con John Berger

You receive images and meanings which are arranged

John Berger



Arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

www.arabeschi.it
n. 13, gennaio-giugno 2019

ISSN 2282-0876

Direzione
Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

Comitato scientifico
Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Lina Bolzoni** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Michele Guerra** (Università di Parma)**, Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano); **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Davide Luglio** (Université Paris-Sorbonne), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

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

Comitato di redazione
Salvo Arcidiacono, Alice Billò, Carlo Felice, Mariagiovanna Italia, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Simona Scattina, Marco Sciotto, Gaetano Tribulato

Segreteria di redazione
Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

Responsabili delle recensioni
Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico
Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

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

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

Incontro con | John Berger
John Berger. Profilo 8

Intervista a Maria Nadotti
a cura di Beatrice Seligardi 10

Denis Brotto
L'invenzione dello sguardo. Il lavoro di John Berger per il cinema 17

Lorenzo Mari
They (h)ate the zoo. Sguardi sul giardino zoologico nelle opere di John Berger e di William Kentridge 31

Et Et | testi contaminati
Letteratura e fotografia. Un'intervista a Silvia Albertazzi
a cura di Laura Gasparini 45

Jan Baetens
Photography against Narrative 51

Angelo Castagnino
Fotografie fantastiche: su La prima verità *di Simona Vinci e* Quello che l'acqua nasconde *di Alessandro Perissinotto* 57

Vittorio Fiore
Alphabet *di gruppo nanou: verso l'evidenza di un processo creativo* 69

Giacomo Raccis
Giacomo Manzù a Clusone: un epistolario del dispatrio 76

Maria Rizzarelli
«Un couteau planté dans la gorge». Quel che resta di Edipo negli 'Incendi' di Wajdi Mouawad e Denis Villeneuve 87

Ekphrasis
Laura Pernice
La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative 107

In forma di | generi e forme
Marco Arnaudo
Alle origini dell'avventura: fonti, genesi e sviluppo di Martin Mystère 125

Ilaria Bernardi
Nuovi Telemaco. Giovani artisti italiani 50 anni dopo la mostra Young Italians 142

Elena Di Raddo
Pagine sperimentali: il libro d'artista tra anni Sessanta e Settanta nella stamperia d'arte di Giorgio Upiglio a Milano 154

Paola Lagonigro
Il Manifesto 1985*: dal testo critico alla sua traduzione in video. Riflessioni sul recupero del manifesto programmatico nell'ambito della* computer art *italiana.* 165

Anna Maria Monteverdi
Il teatro all'epoca del Lorem Ipsum.
Il debutto di Kanata *di Robert Lepage/Théâtre du Soleil* 176

Elena Mosconi
Milleluci *per due star della televisione italiana.*
La strana coppia Mina-Raffaella Carrà 190

Marco Sciotto
Uccisori del cosmo.
La rivolta contro l'esistente negli ex-voto di Giorgio Manganelli 200

Monica Zampetti
Antonio Possenti sulle ali dell'ippogrifo 216

Zoom | obiettivo su San Berillo
Maria Rosa De Luca
Paesaggi sonori nel Bildungroman *di Goliarda Sapienza* 233

Mariagiovanna Italia
Quando la memoria prende 'corpo' nello spazio.
Francesco Grasso oltre Franchina 242

Stefania Rimini
Tra ingorghi di desideri. Corpi in transito nel sistema audiovisivo di San Berillo 255

Giovanna Santaera
Io ho fatto tutto questo, *spettacolo intermediale dedicato a Goliarda Sapienza. Trame performative della memoria tra letteratura, video e scena* 264

Letture, Visioni, Ascolti
Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*
(Alessandra Forte) 279

Monica Cristini, Nicola Pasqualicchio (a cura di), *La scena del perturbante. L'inquietudine fantastica nelle arti dello spettacolo*
(Alice Billò) 282

Marina Guglielmi, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia tra parola e immagine*
(Claudia Cao) 284

Demetrio Paparoni, *The Devil. Atlante illustrato del lato oscuro. Da Giotto a Picasso, da Pollock a Serrano, dai tarocchi ai videogiochi*
(Carlo Felice) 287

Beatrice Seligardi, *Ellissi dello sguardo.* Pathosformeln *dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*
(Elena Porciani) 290

Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*
(Elisa Caporiccio) 292

Nanni Moretti, *Santiago, Italia*
(Desirée Massaroni) 294

Galleria
Un istinto da rabdomante. Elio Vittorini e le arti visive
a cura di Corinne Pontillo 296

Incontro con | John Berger

Issn: 2282-0876
n. 13, gennaio-luglio 2019

John Berger. Profilo

di Lorenzo Mari

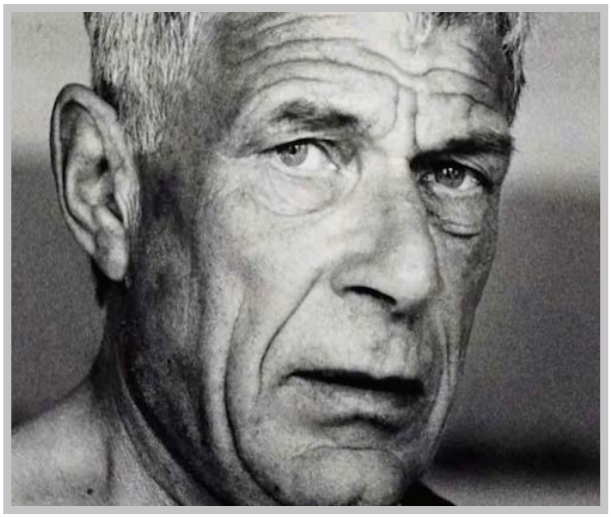
John Berger (Londra, 5 novembre 1926 – Parigi, 2 gennaio 2017) è stato uno degli artisti e intellettuali di lingua inglese più importanti del secondo Novecento e dei primi anni del nuovo millennio. In qualsiasi campo si sia cimentato (dalla letteratura al disegno, passando per la saggistica, il cinema o il teatro), la sua produzione è stata, in sintesi, una *Questione di sguardi*, per citare il titolo del suo libro forse più noto, *Ways of Seeing* (1972), tratto dall'omonima serie di programmi televisivi per la BBC.



frame dal documentario *John Berger: The Art of Looking* di Cordelia Dvorak (2016)

Guardare un'opera d'arte significa, per Berger, mettere a parte dei suoi segreti i lettori, o gli spettatori, invitandoli ad un percorso di conoscenza, inizialmente dischiuso dall'opera, che è da compiersi insieme. La dimensione collaborativa – tipica della sua stessa produzione, come testimoniano, fra gli altri, il progetto *A Seventh Man* (1975) insieme al fotografo Jean Mohr, oppure *Smoke* (2016), insieme all'illustratore turco Selçuk Demirel, o ancora l'interesse per un'arte che è paradigma della collaborazione come il cinema (si ricordino, tra gli altri, le sceneggiature di tre film di Alain Tanner: *La Salamandre*, 1971, *Middle of the World*, 1974, *Jonah Who Will Be 25 in the Year 2000*, 1976) – libera la scrittura d'arte di John Berger dalle pastoie di certa critica d'arte canonica e accademica, come lui stesso sottolinea nell'introduzione alla recente antologia di saggi *Portraits* (2015), curata da Tom Overton: «Non ho mai sopportato di essere definito un critico d'arte. […] Sarà chi legge i miei testi a valutare ciò che un'impostazione e una pratica di questo tipo producono. Io sono sempre pieno di dubbi. Di una cosa, però, sono sicuro, ed è la gratitudine che provo nei confronti degli artisti per la loro ospitalità».

I saggi di *Portraits* e del successivo *Landscapes* (2016) ricapitolano un interesse costante per la pittura, dai dipinti rupestri della grotta di Chauvet sino agli artisti delle ultime generazioni, ma John Berger si è spesso occupato anche di fotografia – si veda, ad esempio, *Understanding a Photograph* (2013) – secondo un interesse condiviso con lo scrittore inglese Geoff Dyer. Quest'ultimo è soltanto uno dei molti scrittori contemporanei che hanno riconosciuto in Berger un punto di riferimento letterario e intellettuale: insieme a Geoff Dyer, si possono ricordare anche Michael Ondaatje e Arundathi Roy (protagonista, insieme a Berger e a Maria Nadotti, di una conversazione pubblica tenutasi nel 2009 a Torino e confluita ne *La speranza nel frattempo*, 2010).



Ritratto di John Berger

n. 13, gennaio-luglio 2019

L'eredità di John Berger in ambito letterario è una traccia consistente di una lunga attività di scrittura, iniziata nel 1958 con *A Painter of Our Time* (tradotto in italiano da Luciano Bianciardi nel 1961 come *Ritratto di un pittore*) e terminata nel 2011 con *Bento's Sketchbook* – passando per *G.*, vincitore del premio Booker Prize nel 1972. La decisione di Berger di devolvere metà del premio alle Black Panthers (in polemica con il finanziamento del Booker Prize da parte dell'azienda Booker McConnell, arricchitasi con lo sfruttamento del lavoro nelle piantagioni caraibiche) segnala, tra i tanti possibili esempi, l'inesausta attività politica di Berger, che trova un'altra efficace sintesi nel titolo della sua antologia di saggi del 2007: *Hold Everything Dear* (*Abbi cara ogni cosa*).

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

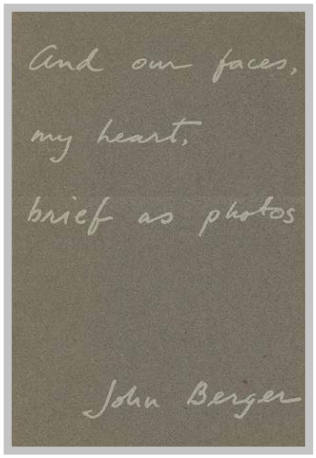
Beatrice Seligardi

Intervista a Maria Nadotti

Abbiamo incontrato Maria Nadotti – non solo traduttrice di riferimento in Italia per le opere di John Berger, ma anche sua amica e collaboratrice nell'ambito di vari progetti – nel marzo 2019, in un caffè milanese popolato da molti cani vivaci. Quello che viene pubblicato è il frutto di una conversazione che, grazie alla generosità dell'intervistata, possiamo dire essere avvenuta all'insegna di due parole molto care allo stesso Berger: l'ospitalità e il fare insieme.

Beatrice Seligardi: Come sei entrata in contatto con l'opera di John Berger e con la sua figura di intellettuale? Come sei diventata la sua traduttrice in Italia?

Maria Nadotti: Tutto è cominciato con la lettura, che risale al 1986, di un libro di John che continua ad essere la sua opera a me più cara: *I nostri volti, amore mio, leggeri come foto*. Lo trovai per caso in una libreria di New York, dove all'epoca vivevo. Mi colpì subito il titolo, così come la sua copertina spoglia, senza immagini, solo il titolo – *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos* – scritto a mano.



John Berger, *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, 1984

Lo lessi, innamorandomi di quella scrittura, di quel pensiero, e cominciai a tradurne per conto mio alcune pagine – all'epoca non lavoravo come traduttrice –. Da quel momento cominciai a leggere tutto quello che mi capitava di suo. Tra il 1993 e il 1994, durante un mio periodo di collaborazione con la rivista *Linea d'ombra*, proposi di fare un'intervista a John Berger, che non avevo mai conosciuto e di cui non sapevo nulla, se non quello che avevo letto nei suoi libri. Gli scrissi una lettera, a mano, esprimendogli il mio desiderio di intervistarlo. Lui mi rispose con una lettera – sempre scritta a mano – pochi giorni dopo, dicendomi che non amava le interviste, ma proponendomi qualcosa di più interessante. All'epoca stava lavorando a quello che sarebbe diventato *To the Wedding* (*Festa di nozze*), la cui ultima e terza parte si svolge nelle valli di Comacchio. Aveva bisogno di qualcuno che lo guidasse in quello che lui definiva un paesaggio «più misterioso delle Piramidi d'Egitto», per capirne meglio l'economia che ruota intorno al mistero dell'anguilla, il pesce serpente.



Valli di Comacchio, aprile 1994. Courtesy Maria Nadotti

Partimmo così per quattro giorni, lui da Quincy insieme alla moglie Beverly, io da Milano insieme a mio figlio, facendo base a Gorino. La mediazione linguistica tra gli abitanti della valle e John era affidata a me, e il primo problema fu tradurne la lingua, un italiano non solo, a tratti, locale, ma estremamente specialistico per gli ambiti, ad esempio, della pesca e dell'artigianato, per i quali non esisteva molto spesso alcun possibile corrispettivo in inglese. Ragion per cui il *body language* divenne fondamentale, e rimase una cifra

imprescindibile non solo dell'amicizia duratura che scaturì da quell'incontro, ma anche del mio modo di tradurre John attraverso una sensibilità visiva, tattile.



Valli di Comacchio, aprile 1994. Courtesy Maria Nadotti

Cominciai appunto a tradurre i suoi libri quattro anni dopo, a partire dal 1998 – il primo fu *Ways of Seeing* – ma soprattutto cominciammo a lavorare insieme a progetti comuni, che secondo me è il modo migliore di fare lavoro intellettuale: costruire insieme qualcosa che prima non esisteva. D'altronde, John era certamente un grande scrittore e narratore, ma era anche un artista, e un artista non può che riportarti al suo essere un soggetto al lavoro, alla dimensione del fare, e del fare insieme.

B. S.: Dunque la tua traduzione si basa moltissimo su questa dimensione del fare, su una ricezione e una concezione della scrittura in termini, diremmo, quasi corporei…

M. N.: A proposito di questo, nella breve prefazione ai *Ritratti,* John afferma che di fronte alle opere d'arte – pittura e scultura, in primo luogo – provava immediatamente a immaginarsi dentro all'*atelier* e a immaginare l'opera nel suo farsi – un processo più difficile da pensare per le opere letterarie –. In questo senso, la scrittura di John è molto visuale: oltre alla sua capacità di 'disegnare scrivendo', di mostrare attraverso la scrittura le cose – il che è però molto diverso dalla descrizione, è più simile all'essere in situazione – c'è una riflessione profonda sul significato delle parole, su tutto ciò che si nasconde dietro di esse. C'è un suo testo molto bello, contenuto in *Confabulazioni*, proprio sulla traduzione, in cui John sostiene che tradurre è impossibile se si concepisce semplicemente come passaggio da una pagina scritta in una lingua ad un'altra pagina scritta in un'altra lingua, perché sotto c'è tutto il preverbale, che è la storia fisica, materiale, affettiva di chi scrive. È necessario che chi traduce riesca ad arrivare a quella storia, per poter comprendere i silenzi, i respiri, le esitazioni della scrittura. Ed è proprio questo che rende appassionante il lavoro di traduzione: si tratta di un incontro molto intimo e profondo con qualcuno che non sei tu, attraverso l'elaborazione non della lingua di per sé, ma dell'uso specifico e soggettivo che se ne fa. La traduzione, in questo senso, è come ballare: lo si può fare solo in due, ma bisogna essere al contempo molto presenti a se stessi, ed anche molto consapevoli dello spazio e del ritmo dell'altro. E questo non deriva necessariamente dall'aver conosciuto e collaborato materialmente con l'autore che si traduce, è piuttosto un modo di concepire la traduzione. Non sono mai stata d'accordo con il binomio, caro a certa critica, del 'tradurre' come 'tradire'. Tradurre, per me, significa invece 'portare con sé', 'portare attraverso', è un mestiere da trasportatori, da facchini, da *passeurs*. Questa concezione coincide con quello che John pensava della scrittura: per lui, scrivere voleva dire 'portare attraverso', e questi sono i motivi che mi hanno portata a intitolare la mia raccolta di scritti su di lui *Trasporti e traslochi*: la scrittura diventa un mezzo di trasporto per socializzare, nonché per rendere socializzabile qualcosa che ti ha colpito, che può appartenere a un'epoca remota così come alla contemporaneità.

B. S.: Cosa ha significato allora 'trasportare' John Berger in Italia, a partire dal contesto della seconda metà degli anni Novanta?

M. N.: John era già stato tradotto: uno dei suoi primi romanzi, *A Painter of Our Time,* era stato pubblicato in Italia nel 1964 con la splendida traduzione di Luciano Bianciardi, ma senza che si producesse una grossa eco. Poi era uscita la traduzione di *G.*, nel 1974, un romanzo così avveniristico che anche in quel caso non riscosse alcun particolare interesse. Nel 1975, infine, era uscito per Garzanti *Un settimo uomo* (che poi io avrei ribattezzato *Il settimo uomo*), con le fotografie di Jean Mohr, ma non successe nulla. E poi non fu più tradotto nulla per molto tempo.

A partire dal nostro incontro nelle valli di Comacchio, incominciai ad adoperarmi per far circolare in Italia le opere di John, inizialmente però non volendo tradurle: uscirono così *Festa di nozze* e *Splendori e miserie di Pablo Picasso,* uscì il primo volume della trilogia – *Le tre vite di Lucie* – a Palermo (ora introvabile). Nel 1998 tradussi *Ways of Seeing* (*Questione di sguardi*) – e a partire da quel momento abbiano iniziato la traduzione e la pubblicazione in Italia di tutte le sue opere. Ma non ci fu solo quello. John è venuto tante volte in Italia – a Ferrara, Torino, Mantova, Roma, Milano – per progetti comuni. Ad esempio, a Milano organizzammo una *mise-en-espace* del terzo volume della trilogia – *Lillà e Bandiera* – con Maria Paiato e Silvia Gallerano; a Mantova mettemmo in scena una prima volta, con Giuseppe Cederna, *La tenda rossa di Bologna* a Palazzo Ducale. Proprio in quell'occasione – era il 2007 – visitando la Camera degli Sposi John disse: «Vorrei tornare qui a scrivere».

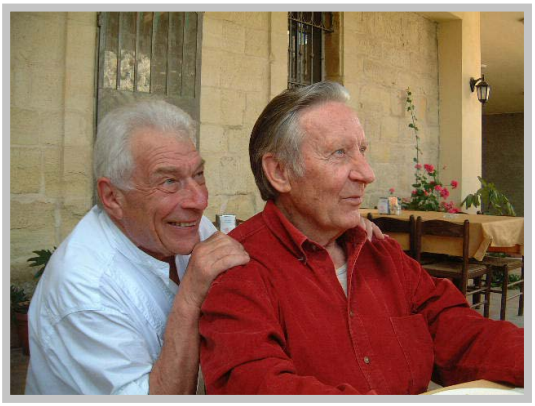
E così successe: tornò insieme alla figlia e scrissero *Distendersi a dormire*, che venne messo in scena al teatro Bibbiena nel 2010, con loro due sul palco. Un altro esempio: Arundhati Roy aveva dedicato a John Berger il suo romanzo *Il dio delle piccole cose*, inserendo in esergo una frase ripresa da *G.*: «Mai più una stessa storia sarà raccontata nello stesso modo». Sapevo che si stimavano a vicenda, e così li feci incontrare in Italia.

Si tratta di progetti che molto spesso hanno avuto una lunga gestazione, come semi piantati di cui non si sapeva quando si sarebbe potuto raccogliere il frutto, e che per questo avevano bisogno di cura nel corso del tempo.


Andrea Mantegna, *La camera degli sposi* (1465-1474) – L'oculo

B. S.: Dunque il tuo ruolo è stato veramente quello di 'colei che porta', di 'trasportatrice' non solo di parole, ma anche di persone…

M. N.: Con la Palestina fu la stessa cosa. Sapevo che John aveva una passione politica per la Palestina, e anche io, a partire dal 2002, avevo cominciato a pensare di andare là e organizzare qualcosa con artisti, scrittori, qualcosa che andasse oltre la semplice manifestazione. Proposi a John di organizzare là un seminario sullo *storytelling*, e lui rispose, senza esitazioni: «That, I will do». Nel maggio 2003 partimmo così alla volta della Palestina insieme anche a Jean Mohr, una figura importantissima per la vita d'autore di John, ed uno dei primi fotografi a documentare, già a partire dal 1947-1949, quello che stava succedendo attorno alla nascita dello Stato di Israele. Quel primo viaggio durò una settimana, e avvenne in un momento politicamente delicato, di coprifuoco. Il seminario si svolse a Ramallah e all'Università di Bir Zeit, che rischiava ogni tanto di rimanere isolata a causa degli interventi delle forze israeliane. Ma il seminario continuò, nonostante tutto…


Ramallah, maggio 2003. Jean Mohr&John Berger. Foto di Maria Nadotti. Courtesy Maria Nadotti

Insomma, fu un gran fare insieme, e tutto questo paradossalmente continua anche ora che John se n'è andato, perché continuano a nascere delle cose intorno a lui e alle sue opere. Ad esempio, c'è questo illustratore turco, Selçuk Demirel, con cui John ha fatto diversi libri a quattro mani, e con il quale aveva iniziato a progettare un piccolo lavoro sul tempo, che avrebbe dovuto avere testi di John e disegni di Selçuk. Poi John è morto, e io ho proposto a Selçuk di tentare lo stesso, di provare a portare avanti questo progetto: lui con i disegni, ed io andando alla ricerca nei testi di John di passi a proposito di questa tematica, che è una delle chiavi di lettura fondamentali della sua opera. Ed ora questo libro esiste, non in italiano, ma in turco, in spagnolo, in inglese, ed esisterà da ottobre anche in arabo, grazie all'unico editore esistente in Palestina.

Ecco, allora, che le cose possono avere delle evoluzioni incredibili, che non si possono prevedere, ma che si possono desiderare.

B. S.: A proposito di progetti, recentemente c'**è stato un incontro organizzato a Padova su John Berger e il cinema.** In che modo secondo te il cinema lo ha influenzato rispetto al modo di raccontare una storia?

M. N.: Sì, l'incontro di Padova ci ha consentito di invitare molte delle persone che hanno lavorato con lui proprio sul fronte cinematografico. È durato tre giorni, ed è stata un'occasione meravigliosa, non di commemorazione, ma di dare un futuro a ciò che si merita di averlo. John, a tal proposito, diceva che i morti non se ne vanno, ma che ci sono davvero, e senza la loro compagnia saremmo molto tristi e molto persi.

Rispetto alle storie, ad esempio, John sosteneva che una storia esiste e si può raccontare nel momento in cui si sa com''è andata a finire. Su questo, personalmente mi sono sempre interrogata molto. Se rileggiamo *G.,* vediamo che non si tratta di una storia lineare, né da un punto di vista temporale, né dal punto di vista della scrittura. John scrive questo romanzo alla fine degli anni Sessanta – verrà pubblicato in Inghilterra nel 1972 – e a un certo punto interrompe la narrazione tradizionale, inserendo dei capitoli di pura riflessione. È tutto molto cinematografico, perché è come se creasse un montaggio in cui si prende delle pause per riflettere, ad esempio, sul rapporto uomo-donna all'interno della storia principale. Erano gli stessi anni in cui aveva cominciato a seguire il progetto di *Ways of Seeing*, e se lo si legge ad esempio in sequenza a *G.*, ci si accorge che John Berger stava portando avanti una medesima riflessione, di stampo femminista, sulla maschilità – d'altronde, Londra in quegli anni era attraversata dalla psicanalisi, dal femminismo, lui stesso ne frequentava assiduamente gli ambienti (ad esempio lavorò con Marina Warner), ed era dunque immerso all'interno del pensiero critico più avanzato del momento –.

G. è un romanzo di montaggio che ingloba veramente tantissime cose. C'è la grande Storia, che prende avvio con le giornate milanesi di rivolta operaia e termina con la Prima Guerra Mondiale, con il crollo di un mondo; in mezzo ci sono appunto G., il suo personaggio (con riferimenti a Don Giovanni, a Garibaldi) e i suoi amori. È molto più di un romanzo storico, proprio in virtù di queste pause in cui apparentemente sembra che si rifletta su

altro, ma in realtà questo 'altro' serve alla storia – come quando ragiona sulla costruzione del tunnel di collegamento tra Italia e Francia, oppure sulla prima trasvolata finita in tragedia –. Ecco, tutto questo penso sia molto cinematografico, e già lo vedo davanti ai miei occhi come un montaggio serratissimo, che rende – sulla pagina come su di un ipotetico schermo – la contemporaneità degli eventi.

B. S.: Questo stesso principio di montaggio cinematografico, ad esempio, accade anche nelle sue opere saggistiche, pensiamo ad esempio alla giustapposizione di parola e immagine in *Ways of Seeing*…

M. N.: Sì, e si tratta di un procedimento che esprime non solo una forte libertà, ma anche un forte senso di realismo: il realismo non è forse la convivenza e la contemporaneità di cose fra loro diversissime?

In *Ritratti* ci sono alcuni saggi su Vermeer, o sulle Madonne del Bellini, in cui John si interroga prima sul farsi delle opere, per poi aprire l'opera stessa al mondo esterno e a quello che accadeva intorno all'opera (la scoperta dell'America, la rivoluzione copernicana), a quello che succedeva 'intanto'… E forse questo è davvero un buon modo di orientarsi, ponendosi una serie di domande sempre meno convenzionali.

C'è una costruzione dei punti di vista e di visione del mondo assolutamente complessa, e uno dei concetti chiave per comprendere la poetica di John è quello del 'divenire' (non l'essere) insieme anche a un altro punto di riferimento, Spinoza, per il quale tutto è in costante movimento. E se tutto cambia costantemente, non ci si può che sorprendere costantemente.



Giovanni Bellini, *Madonna del Prato* (1505) ©National Gallery

B. S.: Prendendo come spunto quello che hai appena detto, come è possibile riuscire a declinare questa sorpresa, questa continua mutevolezza del divenire all'interno di una struttura di per sé stabile come quella della scrittura, e a maggior ragione in traduzione?

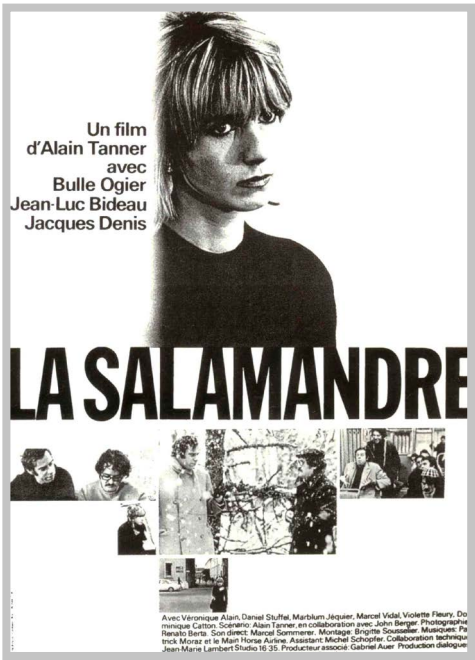
M. N.: È un aspetto molto interessante, infatti. A fine anno uscirà una nuova edizione italiana del libro da me più amato, *I nostri volti*, e ne sto rivedendo la traduzione (lo avevo tradotto nel 2001) proprio perché tradurre corrisponde a un processo liquido, e anche perché io nel 2001 avevo sia meno esperienza traduttiva, sia una minor conoscenza di John e della sua opera. Ora la sto riguardando, e ci sono alcune cose che non mi convincono più, a partire, ad esempio, dal titolo: quel *brief* della versione originale all'epoca mi fece impazzire, perché la traduzione più corretta sarebbe 'fugaci', che però risulta in italiano troppo letterario. Mi inventai allora 'leggeri', di cui John fu molto contento. Adesso non ne sono più così sicura, e sto pensando a un altro aggettivo, un po' sofisticato però, che è 'labili', una parola che sta molto bene nel titolo a livello uditivo. Tutto questo per dire che non esiste 'la' traduzione: ce ne sono di pessime, ce ne sono di ottime, e poi ce ne sono altre in costante movimento. Non si tratta però di un'operazione di aggiornamento linguistico, perché credo che ci siano opere nate all'interno di certe epoche che la traduzione deve rispettare, senza modernizzazioni eccessive.

B. S.: Pensando al piano della lingua, c'è uno stile specifico nella scrittura di John Berger? E come sei riuscita a renderlo all'interno di una lingua, come l'italiano, strutturalmente molto diversa rispetto all'inglese?

M. N.: Certo, John aveva assolutamente un suo stile, e uno degli aspetti che ho notato ritraducendo *G.*, ad esempio, è che il traduttore precedente aveva completamente riscritto la lingua di John, rendendola più fluida attraverso l'eliminazione di molta paratassi. Era una buona traduzione, ma non era più la lingua di John. Lui ha sempre sostenuto di non essere un buono scrittore, e che ciò che gli riusciva meglio era piuttosto il disegno. Si sentiva essenzialmente un artista, dedito a disegno e pittura, e giunse alla scrittura solo successivamente, quando pensò che fosse arrivato il momento di dire le cose in modo più diretto. Ovviamente io penso che sia un grandissimo scrittore, ma leggendolo si capisce che la scrittura non era per lui immediata: scriveva e riscriveva, fino a creare un buco nella pagina. E per questo, quando si traduce John Berger, è necessario arrivare al buco e renderlo visibile, in tutta la sua complessità e asperità. È un tornare e ritornare, molto diverso rispetto all'atto di levigare, o di abbellire: si tratta invece del trovare la parola giusta nell'economia della pagina, il che significa anche lasciare lo spazio nella pagina per il disegno, o per una riga bianca, una pausa. Su questo ho discusso ampiamente con gli editori italiani, o con i giornali: è importante rispettare queste pause, perché sono i momenti in cui chi legge fa la sua parte, fermandosi a riflettere. Possiamo dire che il lavorio di John sulla scrittura avesse due 'corni': da un lato, si preoccupava di trovare la parola non logorata per dire quello che voleva dire (e si tratta di un lavoro micidiale, dal momento che le parole sono ormai molto consunte, così come il modo di collegarle tra loro); dall'altro, per poter fare questo è necessaria la complicità di chi legge. A proposito dello spazio della pagina, John diceva: «una pagina è come una stanza da arredare, che non dovrà essere né troppo piena, né troppo vuota: dovrà essere ospitale». Scrivere è come ospitare qualcuno entro uno spazio che si è costruito. Nella scrittura di John non c'è mai troppo – mai note, mai esibizione di saperi – e mai troppo poco: c'è tanto mistero, che è proprio lo spazio dell'ospitalità, come se si dicesse: «sentiti a casa tua».

B. S.: Tornando al suo rapporto con il cinema, Berger ha espresso in più di un'occasione la sua vicinanza al medium cinematografico. In che modo, secondo te, si è rapportato al cinema e quali sono stati i suoi punti di riferimento?

M. N.: John una volta disse che gli sarebbe piaciuto fare cinema, il che però avrebbe richiesto troppi soldi, così, quando lui scriveva, immaginava di farlo per il cinema. Ecco, secondo me sarebbe molto facile poter fare degli adattamenti dai suoi romanzi, perché, come dicevamo prima, presentano già una forte componente di montaggio, e la sua scrittura è già di per sé visiva. Pensiamo alla *Trilogia*, ma anche a *G.* o *Da A a X*, il suo libro di lettere. Un altro libro che è una sceneggiatura è *To the Wedding*, e secondo me lo è anche *Qui dove ci incontriamo*. Ma John ha anche lavorato attivamente con molti registi: ha tenuto una fitta corrispondenza con Robert Kramer, con il quale aveva anche un progetto in ballo, mai realizzato; ha lavorato moltissimo con Tanner, i cui i tre film secondo me più importanti hanno la sceneggiatura firmata da Berger (*La salamandre*, *Le Milieu du monde*, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*); con Timothy Neat ha messo in scena l'ultimo racconto della



La Salamandre (1971), regia di Alain Tanner, sceneggiatura di Alain Tanner e John Berger

raccolta *Una volta in Europa* intitolato *Play Me Something*, in cui John stesso ha una parte.

Ci sono poi dei registi che hanno amato a tal punto John da chiedergli di intervenire nei loro lavori: ad esempio Sally Potter, ogni volta che finiva una sceneggiatura la mandava a John, soprattutto quando si 'inceppava' – John era sempre molto generosamente disposto ad aiutare gli altri, soprattutto per disincagliarsi –.

Vi racconto un aneddoto per farvi capire in che modo John entrava in relazione con i registi: un regista statunitense indipendente, Adam Cohen, mi aveva consegnato un suo film da far vedere a John – Adam si era, come dicevamo prima, 'incagliato' – perché lo considerava un maestro. John percepì la sofferenza di questo regista, e cercò di aiutarlo pensando a un soggetto per un futuro film di Adam. Prese un foglio di carta e scrisse sotto i miei occhi una lettera in cui diceva ad Adam: «Lisbon», ovvero il primo racconto della sua raccolta *Qui dove ci incontriamo* che si svolge a Lisbona e che è dedicato alla madre di John, Miriam. John aveva di fatto regalato ad Adam il diritto di uso del suo racconto per il suo prossimo film. A distanza di alcuni anni, Adam ha finalmente cominciato a girare questo film che è incentrato anche su una stranissima coincidenza: la madre di Adam, appena morta, si chiamava Miriam, proprio come la madre di John, protagonista del racconto; e dunque Adam ha cominciato questo lavoro su Lisbona e su entrambe le madri, sua e di John. Ecco, John faceva cinema in tanti modi, anche così, facendo succedere e rendendo possibili delle cose.

E poi c'è anche *Ways of Seeing*, che non è cinema, ma che è altissima televisione. Per John, come scrive in *Narrare le immagini* (*Keeping a Rendezvous*), «il cinema è nella Cappella degli Scrovegni» e «gli occhi non sono sul naso, ma dove li richiede la storia».

B. S.: Abbiamo parlato di scrittura, di disegno, di pittura e di cinema. Ma, per concludere, pensando al rapporto di John Berger con i vari media – che è uno dei temi centrali della sua opera – come si relazionò artisticamente con l'arrivo del digitale e delle nuove tecnologie?

M. N.: È una questione interessante, perché John continuò a scrivere sempre a mano, a disegnare, a dipingere. Era però eccezionale con il cellulare, con il quale cominciò a scrivere una nuova scrittura: ad esempio, nel volume di *Riga 32* a lui dedicato (uscito per Marcos y Marcos nel 2014), il testo di apertura è questo esperimento che facemmo insieme, ovvero scambiarci per nove mesi degli sms, in cui emerge pienamente la figura di John nella sua densità, così come la sua lingua piena di abbreviazioni (l'inglese si presta molto bene a questa operazione). Era il nuovo linguaggio dei mezzi digitali. Se lui fosse appartenuto a una generazione appena successiva alla sua, si sarebbe tuffato all'interno dei nuovi mezzi di comunicazione, per la sua curiosità e capacità di stare dentro al tempo. Uno degli interrogativi che io stessa mi sono posta era se lui scrivesse in modo diverso a seconda della situazione – se era per un giornale, una rivista, un saggio, un romanzo, un film –. E la sua risposta era che cambiava solo il mezzo, e non quello che voleva dire, non il viaggio.

Issn: 2282-0876
n. 13, gennaio-luglio 2019

Denis Brotto

*L'invenzione dello sguardo. Il lavoro di John Berger per il cinema**

For Berger the filmic image represents a way through which to evoke the absence, what no longer exists, but also what is yet to come, what can only be imagined hoping for its advent. Therefore, cinematographic form represents the space of utopia, dream, imagination at work. An act of deep observation of reality with the will to rethink it, reconfigure it, reinvent it in the name of hope, of dream, of vision that can still affect the state of things to transform it radically. For Berger every film, screenplay, film story is born from a very specific feeling, on which to conceive a visual construction. The cinema becomes a laboratory in which to give life to a dynamic construction of the inner spectrum of the human being.
These are the reasons that led Berger to collaborate with many filmmakers over the years, often becoming their friend, sometimes even a source of inspiration. Lindsay Anderson, Alain Tanner, Dušan Makavejev, Nicolas Philibert, Sebastião Salgado, Jean Mohr, John Christie, Robert Kramer, Timothy Neat, Mike Dibb, Derek Jarman, David Byrne, Gianni Celati, Davide Ferrario, Isabel Coixet, Gareth Evans, Andrea Luka Zimmerman, Sally Potter are just the best known names among those who have shared their journey into the world of cinema with John Berger.

1. Il mistero del reale

Tensione prospettica, moto interiore a cui restituire un volto, dramma che si tramuta in speranza. Se si dovessero delineare gli aspetti definitori che per John Berger caratterizzano l'esperienza cinematografica sarebbero con tutta probabilità questi tre i fattori atti ad emergere con maggior preminenza.

La tensione prospettica è la modalità di visione che Berger ammira nella Cappella degli Scrovegni di Padova, costruita nel 1300 sui resti di un'arena romana, in cui Giotto, con un secolo d'anticipo rispetto ai pittori del Quattrocento, rivela piena coscienza dello sguardo prospettico nella gestione degli spazi e nella rappresentazione dei diversi momenti della vita di Cristo e del Giudizio universale. In *Ev'ry Time We Say Goodbye*, uno dei saggi più attenti all'arte cinematografica, Berger si sofferma proprio sulla Cappella degli Scrovegni, rimarcandone l'immenso valore pittorico, ma evidenziandone anche la propensione cinematografica:

> Giotto era un realista, e un formidabile *metteur en scène*. Le scene, che si susseguono, sono piene di crudi dettagli materiali, presi dalla vita. Credo che niente di quanto è arrivato fino a noi dai secoli passati sia più simile a un cinema di questa cappella ideata e edificata settecento anni fa. Qualcuno un giorno dovrebbe chiamare "degli Scrovegni" una sala cinematografica, proprio come la cappella, che porta il nome della famiglia che la fece costruire.[1]

Rappresentare significa allora, prima di tutto, guardare al reale, assorbirne i tratti più intensi ed autentici, restituendoli all'interno della propria costruzione visiva. Berger sa bene che la differenza più evidente tra l'arte della pittura e quella cinematografica è co-

stituita dal movimento. E proprio qui intravede la grande novità dell'opera di Giotto, data dalla sua capacità di sviluppare un'idea di movimento, un indirizzo di visione, un punto di fuga verso il quale rivolgere il proprio sguardo.

Ma tale tensione prospettica diviene anche possibilità di lettura storica, proiezione temporale, cognizione politica di un passato da ripensare. Il film *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2002) di Gianni Celati, caratterizzato dai lunghi e illuminanti monologhi di Berger, si sofferma a un dato momento su una costruzione in rovina, lungo l'argine del Po. Berger cammina all'interno di questa costruzione in macerie, abitata ormai solamente da alberi, animali e insetti. Dalla stanza centrale di questa abitazione di un tempo, Berger osserva ora l'esterno attraverso una finestra, una sorta di schermo ideale ricavato dai ruderi di quell'edificio. Al di là del casale si estende una fitta e ordinata piantagione. Filari di alberi distribuiti secondo un ordine prospettico divengono ora metafora del nostro rapporto con la storia, della nostra posizione all'interno della storia:

> Guardando questa piantagione avverto il senso di guardare il passato. Cos'è? Qualcosa attraverso i corridoi tra gli alberi. Una geometria intelligente. Questi giovani pioppi vengono piantati cosicché ci siano prospettive in tutte le direzioni. [...] Così, sull'apertura di 180 gradi, tu puoi scegliere il sentiero da prendere. E anche questo è come il passato. Perché quando ci confrontiamo veramente con il passato si vedono sentieri in ogni direzione su 180 gradi. A scuola ci insegnano che c'è un unico sentiero, il grande sentiero della storia, la grande interpretazione storica del passato, che sarebbe questo viale principale. Balle. In realtà quando uno si trova davvero di fronte al passato ci sono tanti e tanti sentieri da prendere. Forse tanti quante sono le persone che guardano e che scelgono la loro strada.

Le parole di Berger si soffermano ancora una volta su una sorta di prassi del reale, su uno sguardo che parte dal dato di realtà per divenire ricerca di significato, atto interpretativo. Il cinema, ci dice Berger, ci permette non solo di conoscere nuove storie, ma ci offre soprattutto un insieme di possibili interpretazioni della nostra storia passata.

Dopo averci parlato di Giotto, di Walt Whitman, di Ingmar Bergman, di Andrej Tarkovskij, in *Ev'ry Time We Say Goodbye* Berger si sofferma su *L'Atalante* di Jean Vigo, un film del 1934 la cui trama è facilmente riassumibile: un marinaio sposa una ragazza e, assieme, partono per la loro luna di miele all'interno di una imbarcazione che, oltre a dare il nome al film, diverrà la loro casa, il loro luogo di lavoro, il loro mondo. Ciò che attrae lo sguardo di Berger nel film di Vigo è però il mistero che questa giovane sposa evoca durante il suo lento passeggiare notturno verso la prua dell'imbarcazione:

> Sola e rapita, cammina solennemente, come se andasse verso un altro, e non più sinistro, altare. Sulla riva una donna con un bambino la vede passare lungo il fiume e fa il segno della croce come se avesse appena avuto una visione. Ed è così. In quell'istante ha avuto la visione di tutte le spose del mondo.[2]

L'immagine di Juliette, la sposa, appare allora, in quel preciso istante, come una entità ultraterrena, l'esplicitazione di un mistero, un moto interiore a cui restituire un volto.

Berger ricorda le parole di André Bazin in merito alla capacità del cinema di comunicare a partire da un'immagine del reale, in quanto è proprio ciò che nella quotidianità ci appare familiare a divenire, una volta filmato, più misterioso ai nostri occhi: «Il mistero proviene dalla nostra prossimità all'avvenimento e dal fatto che l'evento filmato conserva ancora una molteplicità di significati possibili».[3] Ogni film, ogni sceneggiatura, ogni rac-

conto per il cinema nasce per Berger da un sentimento ben preciso, calibrato e sul quale concepire una costruzione visiva. Il cinema diviene allora un laboratorio in cui dare vita ad una costruzione dinamica dello spettro interiore dell'essere umano. Ciò che osserviamo costituisce la superficie esterna di una sensazione intima, l'emanazione del desiderio nello spazio dell'immaginazione. Le sceneggiature scritte da Berger per la regia di Alain Tanner sono l'esempio più evidente di tale concezione. Nel film *Le milieu du monde* (*Il centro del mondo*, 1974) il vertice narrativo si muove attorno ai molteplici significati che contraddistinguono la parola 'passione'. Se ne vuole sondare l'essenza, ma si vuole anche mettere in gioco la sua natura più profonda. «Io lo considero un film sulla passione»[4] rimarca l'autore. Sintomatico che la lavorazione del film nasca non dalla scrittura di una sceneggiatura, elaborata solo in secondo momento, bensì dalla stesura di due lettere, indirizzate da Berger ai due protagonisti del film, Paul e Adriana, Philippe Léotard e Olimpia Carlisi. In questa corrispondenza, Berger prova a sondare il significato che la passione porta con sé, il suo sviluppo, le sue propaggini, i suoi rischi. Maria Nadotti ha osservato come «il Berger narratore produce immagini, [mentre] il Berger saggista le smonta, le accosta, le mette in risonanza».[5] Il Berger cinematografico lavora sulla costruzione visiva di rivelazioni, sullo smontare un'immagine esterna per riscostruirne una interiore, dettata dai sentimenti, dalla loro capacità rivelatoria.

Ma le riflessioni sul cinema per Berger conoscono anche un ulteriore aspetto, che va oltre il tratto misterico dell'immagine, così come va al di là della capacità rivelatoria dei sentimenti e delle forme più intime di cui l'immagine filmica può dare conto. Vi è infatti una sorta di conversione messa in atto dal cinema, una trasformazione radicale, un rinnovamento in grado di portare dal dramma verso la speranza. Nel suo ultimo lavoro letterario, *Confabulazioni* (2017), Berger si sofferma sul vissuto di uno dei più grandi autori che il cinema abbia conosciuto, Charlie Chaplin. Il nome del saggio anticipa molto dei suoi contenuti: *Qualche appunto sull'arte di cadere*. Chaplin non è stato soltanto l'artista in grado di stupire con la sua comicità, di osservare il mondo con illuminante candore, di criticare i potenti restando dalla parte degli scarti della società. Chaplin ha avuto anche il grande merito di insegnarci a cadere. Crollare a terra per riuscire un attimo dopo a rialzarci. Come se quelle cadute non avessero fatto altro che renderci più consapevoli, determinati e risoluti nell'affrontare i rovesci dell'esistenza.

> Il clown sa che la vita è crudele. Il costume variopinto e dai colori chiassosi dell'antico giullare ha trasformato in farsa la sua espressione solitamente malinconica. Il clown è abituato a perdere. La sconfitta è il suo prologo. La forza delle buffonate di Chaplin è ripetitiva e sequenziale. Ogni volta che cade, torna a rialzarsi come se fosse un uomo nuovo. Un uomo nuovo che è *sia* lo stesso uomo *sia* un uomo diverso. Il segreto del suo ottimismo è la sua molteplicità.[6]

Rialzarsi ogni volta rinnovati nello spirito è un invito alla speranza, all'idea che nonostante la vita si presenti precaria, indefinibile e inafferrabile, si deve comunque osservare all'orizzonte una possibilità anche solo suggerita, anche solo paventata. Ma da cui ripartire.

Le immagini, comprese quelle filmiche, rappresentano per Berger un modo attraverso il quale evocare l'assenza, ciò che non c'è più, ma anche ciò che ancora non c'è, ciò che si può solo immaginare auspicandone l'avvento. L'immagine diviene allora il tempo dell'utopia, del sogno, dell'immaginazione da realizzare. Un atto di osservazione profonda della realtà con la volontà di ripensarla, riconfigurarla, reinventarla nel nome della speranza,

del sogno, della visione che può incidere sullo stato delle cose sino a trasformarlo radicalmente.

2. Il movimento dello sguardo

Inglese di nascita, Berger lascia Londra alla fine degli anni Sessanta con l'intenzione di diventare uno scrittore europeo, espandendo così tematiche e riferimenti presenti nella sua letteratura ad una cultura più ampia e avvertita come affine. La Francia, la Svizzera, l'Italia, ma anche i paesi fiamminghi e la Germania sono richiami ricorrenti all'interno della sua scrittura. Ma tra le volontà di Berger vi è anche quella di divenire un regista cinematografico. Un desiderio destinato a rimanere tale, a non avverarsi per via soprattutto del costante bisogno, per il cinema così come per i registi, di confrontarsi con il mercato, con i produttori, con il denaro.

When I was young I wanted above all to be a film-maker. But I knew it was hopeless because I cannot deal with people who have money. I either hate them too much, or flatter them too crudely. So I decided to write stories which, in my head as I write them, are film.[7]

Le parole di Berger provengono dalla lettera che lo scrittore invia al regista Davide Ferrario, in risposta alla richiesta da parte di quest'ultimo di poter realizzare un film tratto da *Once in Europa* (*Una volta in Europa*, 1987). Nonostante la disponibilità di Berger, il film non verrà realizzato proprio per quella difficoltà a reperire i necessari finanziamenti a cui allude lo stesso Berger nella lettera. In questa risposta emerge tuttavia il pieno interesse rivolto al cinema, nonché la massima disponibilità nell'avviare collaborazioni con altri autori. Sebbene Berger non abbia mai ideato la regia di un film, il suo percorso cinematografico è infatti segnato da numerose relazioni, aperto a un andamento composito, volutamente non sistematico sotto il profilo delle classificazioni tassonomiche. Un lavoro che nel corso dei decenni, dagli anni Cinquanta con la BBC sino a poco prima della sua morte, ha portato alla realizzazione di sceneggiature, trattamenti, partecipazioni in veste di attore, o di narratore, e ancora programmi per la televisione, interviste filmate, *reportage*. Una dimensione eterogenea, con forme sempre nuove di collaborazione, cooperazione, cospirazione. Nel corso degli anni, Berger è stato accanto a molti registi e autori, spesso divenendone amico, a volte addirittura fonte di ispirazione. Tra i nomi più noti di coloro che hanno condiviso il loro tempo assieme a Berger troviamo Lindsay Anderson, Alain Tanner, Dušan Makavejev, Nicolas Philibert, Sebastião Salgado, Jean Mohr, John Christie, Robert Kramer, Timothy Neat, Mike Dibb, Derek Jarman, David Byrne, Gianni Celati, Davide Ferrario, Isabel Coixet, Gareth Evans, Andrea Luka Zimmerman, Sally Potter. Ancorché composita, la produzione di Berger rivela però alcune linee definitorie in grado di delimitare i diversi ambiti del suo lavoro per il cinema. Tre in particolare sembrano gli *habitat* circoscrivibili, ognuno dei quali riconducibile, come spesso accade nell'universo Berger, ad un preciso incontro.

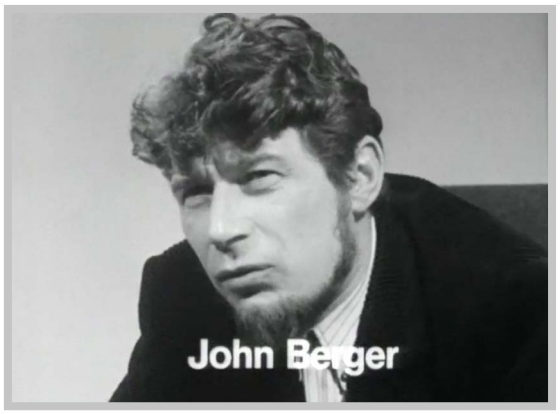
Un primo orizzonte emerge allora nell'alveo delle collaborazioni televisive, contraddistinte in particolare dalla lunga e feconda conoscenza con il regista Mike Dibb. Una seconda area da sondare è quella forse più nota in merito al Berger cinematografico, ossia la partecipazione ai film di Alain Tanner in veste di sceneggiatore. Una terza dimensione entro cui provare a definire il contributo di Berger è quella proveniente dai film scritti assieme al regista Tim Neat, che vedono inoltre Berger in qualità di principale interprete.

In merito alle collaborazioni televisive, a partire dalla fine degli anni Cinquanta sono

n. 13, gennaio-luglio 2019

molti gli episodi in cui Berger presta il proprio volto e la propria voce in qualità di critico d'arte, definizione invero poco amata dall'autore. Realizzato assieme al critico e amico Kenneth Clark per il programma *Is Art really Necessary?* di ATV, *Should Every Picture Tell a Story* (1958) è il primo caso attestato che vede la partecipazione di un giovanissimo Berger, pronto a misurarsi sulla concezione dell'arte, evidenziando già in questo caso la sua personale visione sociale e politica dell'opera pittorica.

Negli anni successivi realizza i programmi *Using Our Eyes*, *Looking at Animals*, *Drawn From Life*, in cui presenta alcune sue idee destinate in seguito ad essere sviluppate, e partecipa ai programmi *Canvas*, *The Art Game* e *The Visual Scene*. Ma è soprattutto con il programma d'arte *Monitor*, per la BBC, che Berger imprime la propria originale riflessione sul ruolo sociale della pittura, come accade nelle puntate dedicate a Pablo Picasso (*Picasso*, 1960), Friso ten Holt (*Friso ten Holt*, 1962), Fernand Léger (*Why Leger?*, 1965), Ferdinand Cheval (*Le Facteur Cheval*, 1965), Alberto Giacometti (*Giacometti*, 1965), il movimento De Stijl (*Release: De Stijl*, 1968), Ernst Neizvestny (*An Artist from Moscow*, 1969). Può sorprendere rivedere oggi questi lavori, in cui un Berger poco più che trentenne non ha timore di esporre le proprie letture sull'arte di Guttuso, Mondrian, Picasso, mostrandosi a tratti accigliato nel tentativo di evidenziare il senso politico dei dipinti osservati. I capelli scuri e il leggero velo di barba che appare sul suo giovane volto rendono ancora più singolari e insolite queste immagini rispetto all'icona del Berger adulto.



John Berger in *The Visual Scene*, BBC, 1969

A questi lavori va aggiunto quantomeno il documentario televisivo *A Fortunate Man* (1967), con Berger e l'amico fotografo Jean Mohr intenti a raccontare la genesi e lo sviluppo della loro recente e omonima pubblicazione, in cui la prosa letteraria di Berger convive con gli scatti di Mohr nell'immortalare la figura di un medico di campagna, John Sassal. Berger riprende una domanda presente nel libro in merito a che cosa significhi per Sassal la parola umanità: «the question cannot be answered by word, but only by action»[8] osserva Berger rievocando il pensiero di Gramsci e rimarcando la straordinaria qualità umana di questo medico.


John Berger e il quadro *Les Femmes au bouquet* di Fernand Léger, in *Why Leger?*, BBC, 1965

In seguito è accanto al regista Mike Dibb che Berger trova lo spazio ideale in cui incanalare le proprie concezioni artistiche, la propria visione aperta sul significato dell'arte nel nostro presente. Il caso più eclatante della loro collaborazione è *Ways of Seeing* (1972), ancora oggi il lavoro più menzionato e osservato nella produzione audiovisiva di Berger. Diviso in quattro episodi di mezz'ora ciascuno e realizzato per la BBC, *Ways of Seeing* permette a Berger di rivelare non solo la sua lettura marxista della storia dell'arte, già presente del resto nei precedenti lavori televisivi, ma soprattutto di avviare un processo di educazione alla visione dell'opera d'arte rivolto ora ad un pubblico di vaste dimensioni. Gli ambiti osservati si concentrano sui rapporti tra committenti e artisti, sulla differenza

tra desiderio e potere, sul significato della pubblicità nella nostra contemporaneità, sul ruolo della donna all'interno dell'arte. «Berger was for a reintegration of art and society as part of a larger political project»[9] ricorda Dyer. E questa forma di osmosi trova avvio dalla primarietà dello sguardo nel nostro processo di crescita: «Il vedere viene prima delle parole. Il bambino guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare» osserva Berger. La visione è il primo contatto che abbiamo con la realtà circostante.

Il richiamo a Walter Benjamin e al suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) è un ulteriore aspetto che caratterizza *Ways of Seeing*. Berger scopre questo saggio nella sua versione inglese, contenuta nella raccolta di scritti di Benjamin *Illuminations* la cui prima pubblicazione in lingua inglese risale al 1968, solo pochi anni prima, e in cui trovano spazio, oltre a *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, anche *Thesis on the Philosophy of History* e, ancor più rilevante, il saggio sullo scrittore russo Nikolaj Leskov, *The Storyteller*. Gli scritti di Benjamin rifiniscono il pensiero di Berger, lo contrappuntano, lo arricchiscono, ma influiscono anche sulla forma espositiva, nonché su una idea di condivisione dei principi narrati che, d'ora in poi, diverrà determinante. L'intensità di sguardo, la capacità di veicolare il senso delle sue concezioni attraverso esempi efficaci, l'idea stessa di non ricorrere a sovrastrutture lasciando in diversi momenti lo sfondo dell'immagine completamente blu, fanno di questa esperienza televisiva un'opera di grande impatto, in cui parola e narrazione sono importanti tanto quanto le considerazioni su Caravaggio, Hals, Rembrandt.

L'immagine iniziale di *Ways of Seeing* costituisce un altro momento di eccezionale forza espressiva. Berger si avvicina al dipinto di Botticelli *Venere e Marte* (1482-83), alla National Gallery di Londra, con un coltello in mano. Osserva per un istante il quadro (una sua riproduzione naturalmente) e subito dopo inizia ad incidere la tela, sino a ritagliare una porzione dell'immagine incorniciata. Il riquadro che viene espunto dal dipinto rappresenta il volto di Venere. Con il ritaglio in mano, la voce di Berger spiega come *Ways of Seeing* voglia tornare ad interrogarsi sulla pittura europea dal Quattrocento ai giorni nostri, chiedendosi non solo che cosa quei dipinti significassero nel momento in cui sono stati creati, ma che cosa queste immagini, questi dettagli, ci rivelino oggi. *Ways of Seeing* mira a mettere in guardia l'osservatore dalle possibilità manipolatorie dell'immagine a fini politi ed economici a cui è soggetta la percezione visiva. Mike Dibb ricorda una delle frasi d'apertura del lavoro dette da Berger: «Consider what I say, but be sceptical». Una frase attorno alla quale, per il regista, ruota l'intero lavoro.[10] Non l'attestazione di una teoria, ma un invito alla riflessione, al ragionare sul senso delle immagini e sul loro valore più profondo. *Ways of Seeing* è inoltre l'opera che ha creato una sorta di effige del suo autore. I lunghi capelli, lo sguardo acuto e fisso sull'obiettivo, la camicia color beige, la gestualità essenziale e marcata sono ancora oggi il riferimento più immediato nel momento in cui si pensa a Berger. «Partial, passionate, politic»[11] è il titolo scelto dal *Guardian* per commentare questo lavoro, richiamando al tempo stesso le tre qualità richieste da Baudelaire ai critici d'arte: parzialità, passione e sguardo politico.



John Berger in *Ways of Seeing*, regia di Mike Dibb, BBC, 1972

Dalla serie televisiva, Berger trarrà un saggio destinato a divenire esso stesso di grande impatto per la riflessione sull'arte. L'omonimo volume *Ways of Seeing* (*Questione di sguardi*, 1972) nasce dalle idee contenute nel film, sviluppandosi attraverso l'alternanza

n. 13, gennaio-luglio 2019

di capitoli di natura saggistica, con altri in cui la costruzione delle idee esposte passa integralmente attraverso l'accostamento di immagini pittoriche, fotografiche, pubblicitarie.

Nel 1979, sempre con la regia di Mike Dibb, all'interno del programma *Omnibus* della BBC, Berger realizza un ulteriore lavoro connesso con la sua produzione letteraria. *Pig Earth* rimarca le concezioni presenti nell'omonimo romanzo di Berger (sempre del 1979) in merito alla vita contadina, alla sua precarietà e alla sua dignità profonda, nonché al rapporto sociale e familiare tra uomo e animale. Ad emergere è soprattutto l'ammirazione per il mondo contadino, in un rispetto profondo che si lega alla capacità di questo universo di preservare il senso della storia:

> What enables them to persist in their 'undefeated despair', is that they have preserved a sense of history, and an experience of time and place, opposed to that propagated by late capitalism which seems to reveal in obliterating the past.[12]

L'anno successivo è la volta di *Parting Shots From Animals* (1980), sempre per *Omnibus*, i cui aspetti principali si raccolgono attorno al concetto di animalità. Berger riprende le considerazioni sviluppate nel saggio *Why Look At Animals?* (*Perché guardiamo gli animali?*, 1977), rimarcando soprattutto l'idea di una emarginazione radicale della figura animale dettata dall'uomo nell'ultimo secolo di storia. La nascita degli zoo, ma anche la trasformazione, domestica e inoffensiva, dell'animale sono le principali motivazioni. L'animalità che ne contraddistingueva funzioni sociali e tratti evolutivi viene meno, e con essa anche la natura stessa dell'animale tende a scomparire. Nel guardare un animale oggi «voi state guardando qualcosa che è stato reso assolutamente marginale»,[13] osserva Berger, rimarcando il fatto che l'uomo ha trasformato la loro vita in una forma anestetizzata di esistenza.

Nel 1985, in collaborazione con Christopher Rowlence, Mike Dibb realizza invece un documentario per Channel 5, dall'evocativo titolo *About Time*, in cui Berger torna a parlare di fronte alla macchina da presa, riprendendo questa volta alcuni racconti presenti in *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto*, pubblicato in origine nel 1984, e in *The White Bird* (1985). Berger racconta di Rembrandt e della sua pittura, di Italo Calvino e della forma dei suoi racconti, di André Kertész e della fotografia, rimarcando quel modello narrativo già osservato in *Ways of Seeing*. Nel pensiero di Berger vi è un richiamo alla ricettività dello sguardo (la «receptivity»)[14] invocata di André Kertesz. Osservare è comprendere, recepire una consapevolezza. E raccontare significa stabilire un contatto assoluto, visivo e gestuale oltre che verbale, con chi ci ascolta, anche se solo attraverso uno schermo.

A Telling Eye (1994), ancora per la regia di Mike Dibb, rappresenta infine il primo caso di documentario dedicato all'opera di John Berger, al quale si aggiungeranno nel tempo i quattro episodi di *Seasons in Quincy* (2016) a cura di Colin McCabe, Tilda Swinton, Bartek Dziadosz e Christopher Roth, e *John Berger or The Art of Looking* (2016) di Cordelia Dvorak. In *A Telling Eye* sono i volti di Marina Warner, Selçuk Demirel, Geoff Dyer, Nikos Papastergiadis, Alain Tanner, Michael Ondaatje, Susan Sontag, il figlio Yves, Ernst Neizvestny, Jean Mohr, a riflettere su Berger, rievocando episodi personali, provando a tracciare il profilo di un personaggio di enorme umanità, profonda cultura, sincera curiosità, e costantemente intento a narrare al fine di rendere l'altro partecipe del proprio racconto. Nel documentario, Alain Tanner ricorda il momento in cui ebbe modo di fare la conoscenza di Berger, nella Londra degli anni Cinquanta, in una fase di grande creatività e vitalità. Un rapporto nato dall'interesse di Berger per il breve *Nice Time* (1957) di Tanner e Claude Goretta, tra i film manifesto del Free Cinema inglese. Un coinvolgimento sancito inoltre

dall'articolo *Look at Britain!* che Berger ebbe modo di dedicare al film nella rivista *Sight and Sound*. A metterli in contatto fu poi il regista Lindsay Anderson, comune amico nonché tra i padri fondatori di quel Free Cinema che tra gli anni Cinquanta e Sessanta rappresentò il nuovo modello di sguardo sulla società inglese dell'epoca.

La collaborazione con Tanner inizia in seguito con il documentario *Une Ville à Chandigarh* (1966) sul progetto architettonico di Le Corbusier in India, a Chandigarh, realizzato per la SSR, la televisione svizzera. Una prassi collaborativa destinata a continuare anche per i successivi documentari di Tanner, quali *Mike et l'usage de la science* (1968) e *Docteur B., médecin de campagne* (1968). Sin dai primi lavori, le influenze più rimarcabili provengono, oltre che dal Free Cinema, dal cinema di Jean Rouch, in particolare per quel tentativo di osservare da vicino il reale sino a «svelarne la verità»,[15] nonché dal lavoro del regista svizzero Henry Brandt e dal suo film *Quand nous étions petites enfants* (1961), dedicato al mondo dell'educazione scolastica e ambientato in una scuola elementare nella valle della Brévine.

Tra il 1971 e il 1976, Berger e Tanner scrivono assieme tre lungometraggi: *La salamandre* (*La salamandra*, 1971), *Il centro del mondo* e *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (*Jonas che avrà vent'anni nel 2000*, 1976). Film che risentono degli accadimenti del Sessantotto e che ne manifestano lo spirito non solo per quanto concerne i temi trattati, ma anche nella forma attraverso la quale vengono sviluppati. L'intento di Tanner è quello di «provare a decostruire la narrazione tradizionale»,[16] favorendo l'attenzione per un montaggio in grado di far riflettere non solo sulla trama, ma sull'esperienza del tempo e della visione che quelle immagini devono produrre. Jim Leach rimarca la «visione brechtiana»[17] del cinema di Tanner e Berger. In questi film scritti si acutizza lo sguardo politico di Berger, volto a rimarcare un'attenzione per le distanze sociali tra individui, per le questioni di classe, ma anche a denunciare il disinteresse della politica rispetto a tali condizioni. Le necessità dei singoli vengono narrate in riferimento ai bisogni della collettività, sottolineando come l'esperienza della Storia muti per l'uomo in base alla classe sociale di appartenenza. Anche le differenze di genere e la distanza nei ruoli sociali tra uomo e donna emergono come aspetti centrali di queste opere. La comprensione stessa della realtà, il modo di osservare quest'ultima, sono per Berger fattori condizionati dalla provenienza sociale e di genere in cui si è confinati.

La salamandre si presenta come una sorta di film d'inchiesta: due uomini sulle tracce di una donna. Lei è Rosemonde (interpretata da Bulle Ogier), la 'salamandra', una giovane proletaria, ultima figlia di una famiglia numerosa, ora al centro di un fatto di cronaca. Ma presto le modalità da film d'inchiesta si modificano, rendendo *La salamandre* soprattutto l'osservazione di un modo di vivere, di un modo di essere, di un modo di ribellarsi alle convenzioni, alle regole imposte, ad una vita già decisa dagli altri. Rosemonde assume nel corso del film un ruolo via via sempre più determinante, centrale, sino a divenire, da oggetto di osservazione, il vero nucleo emotivo del film. È lei a portare su di sé il peso di un ambiente sociale chiuso e conservatore. Il film è ambientato a Ginevra, la «most bourgeois city in Europe» come venne definita in quel momento dall'*Observer*.[18] È da questo contesto, poco incline a ciò che vorrebbe rompere con le convenzioni, che la protagonista costruisce via via uno spazio personale. Il film viene realizzato nel 1971, lo stesso anno in cui in Svizzera si tiene il referendum per estendere il diritto di voto alle donne.

Anche *Il centro del mondo* è ambientato in Svizzera e racconta il periodo della 'normalizzazione', dove tutto può cambiare all'interno del sistema politico, a condizione che nulla cambi veramente. Chamoret è un ingegnere, padre di famiglia, scelto dal partito Action Démocratique pour le Progrès nel tentativo di presentare un volto nuovo, non

compromesso con la politica del passato. Lo slogan che invita al voto è piuttosto indicativo di una realtà politica corrotta e attorniata dal disamore: «Se non siete interessati alla politica votate per Chamoret». Durante un comizio, il protagonista s'innamora di Adriana (Olimpia Carlisi), una giovane cameriera italiana immigrata in Svizzera. È qui che il film rivela il suo cuore pulsante, fatto di passione e desiderio amoroso. Un desiderio che verrà tuttavia mortificato dall'ambivalenza degli atteggiamenti di Chamoret, sempre meno attento ad ascoltare Adriana e sempre più alla ricerca di un compromesso tra la sua identità pubblica e quella privata. Il finale vedrà Chamoret perdere le elezioni, con Adriana già lontana, al fine di non assecondare, ella stessa, quel clima di 'normalizzazione' che segna l'intero corso del film.

Una nuova riflessione sul Sessantotto è alla genesi di *Jonas che avrà vent'anni nel 2000*, film sulle illusioni perdute di quel periodo, o meglio, sul «riesame delle speranze»[19] di allora. C'è nell'aria un profondo senso di disillusione, ma anche il desiderio di ritrovare una speranza per l'uomo, all'interno di una società in cui il capitalismo ha ormai rivelato le sue crepe.

> È un film sul sogno di chi vuole trasformare il mondo. L'immagine che usavamo era questa: avremmo cercato di mostrare questo sogno come un grande quadrato di seta colorata steso a terra, poi l'aria si sarebbe infilata sotto la stoffa e l'avrebbe gonfiata, fino a trasformarla in una specie di tenda o di baldacchino. Quindi, dicevamo, dobbiamo tirare giù la tenda, riportarla a terra, fissandola ai quattro angoli. Per certi versi, questo è il movimento, la melodia, del film. Continuiamo a vedere una speranza colorata che si solleva e poi viene inchiodata di nuovo a terra – la terra qui funziona come una specie di principio di realtà. Questa melodia, questo contrappunto di speranza e realismo, è il tema del film.[20]

Ognuno dei nomi dei personaggi inizia per 'Ma'; un omaggio diretto al marxismo, ma anche al maggio del 1968. A prevalere è la volontà di cercare nuove formule per uscire dall'*impasse* storica del momento. Jerry White osserva come sia ora il senso di «responsabilità»[21] a divenire il fattore indispensabile per portare a compimento quell'auspicato cambiamento sociale. La lezione tenuta da Mathieu, il contadino, è particolarmente illuminante nel rivelare come la crisi economica possa essere non un limite, bensì uno strumento del capitalismo per creare destabilizzazione, disoccupazione e per placare qualsiasi intento di rivendicazione sociale, attaccando dunque i diritti e le leggi dei cittadini. «Nobody can reasonably argue for the preservation of the traditional peasant way of life, but to dismiss peasant experience as having no relevance to modern life is to deny the value of too much history and too many lives»[22] osserverà Berger nel 1978 ripensando all'esperienza di *Jonas*. Respingere l'esperienza del mondo contadino, nonostante gli evidenti cambiamenti a cui sta andando incontro, rappresenta il peggior modo per negarne il valore storico, e per dimenticare la vita di quelle che sino a poco tempo fa sono state le classi sociali più numerose, umili e sottomesse.

Berger partecipa alla scrittura del film ma anche al suo montaggio, per dare un'ulteriore forza di pensiero al lavoro nella sua fase conclusiva. La concatenazione di parole sembra allora muoversi al pari della concatenazione di immagini.

> In un film le parole, le parole parlate, non sono molto importanti. Che nel cinema la parte veramente creativa è il montaggio. Ma quando sogno un determinato montaggio, quando cerco di realizzarlo o lo sto effettivamente facendo, una volta di più mi sembra che sia all'opera lo stesso tipo di immaginazione.[23]

La scena più nota del film è certamente quella del discorso fatto dal professore di Storia di fronte a una classe di giovani alunni divertiti dai metodi del docente. Spezzando una lunga salsiccia in tanti piccoli pezzi, il professore chiede ai ragazzi: «Di cosa sono fatte le pieghe del tempo? Il capitalismo è un tempo-autostrada. Ma oggi l'autostrada del capitalismo sta sprofondando». Nel suo discorso, il tempo del capitalismo sembra giunto alla fine. Ma dopo la fine, sembrano suggerirci Tanner e Berger, o c'è un nuovo inizio o c'è il dirupo. Ancora una volta Berger lascia trasparire il pensiero di Marx per sovrintendere i meccanismi che regolano il rapporto tra Storia e destino dell'uomo: la Storia va assoggettata alle scelte dell'uomo, alle sue esigenze. Un principio che tuttavia non sembra trovare posto nella nostra contemporaneità dove sono il tempo, l'istantaneità e la sopraffazione a dominare i processi produttivi e l'esistenza stessa dell'essere umano.

Il lavoro per il cinema, in Berger, non può dunque prescindere da uno sguardo attento rivolto ai rapporti di potere che regolano il nostro presente, ai venti di tirannide che demarcano classi sociali, confini geografici, relazioni umane. Aspetti da sempre radicati nella scrittura di Berger, basti ricordare la straordinaria raccolta di saggi *Contro i nuovi tiranni* (2013) in cui l'autore delinea i rischi di una ricerca del profitto sempre più smisurata, di un crollo delle certezze economiche e sociali sin qui ritenute inalienabili, ma anche i pericoli a cui è sottoposta oggigiorno la stessa democrazia. Arte e sguardo politico sono l'una la conseguenza dell'altro per Berger, l'una l'estensione dell'altro.

3. Il racconto dell'immagine

Nelle due opere scritte e realizzate con Tim Neat, Berger ha ugualmente dato spazio alla propria attenzione rivolta alla società, indagando le possibilità del racconto attraverso il dipanarsi dei sentimenti amorosi e il disvelarsi della propria appartenenza politica, intrecciando l'indagine degli affetti con quella per l'impegno pubblico, riservando inoltre per sé un ruolo all'interno della messa in scena.

Il primo film in cui Neat e Berger collaborano è *Play Me Something* (1989), a partire dall'omonimo racconto di Berger inserito in *Una volta in Europa*. Un lavoro che recupera la tradizione orale, che rimarca l'importanza dell'immaginazione, che ridona valore all'utopia.

> It is a film about a contemporary story told by its creator John Berger and it pays tribute to the oral tradition in European culture. It is a film about continuity and change, social and individual duties, urban and rural lifestyles. A film about imagination, memory, time and desire. […] Documentary realism is combined with folk absurdity, critical debate with poetry, farmyard humour with spiritual search, ancient songs with pop music.[24]

Sin dalle premesse il richiamo alla memoria, al racconto, al desiderio, divengono una perenne ricerca di equilibrio tra necessità sociali e individuali. La storia inizia in un aeroporto, nella piccola isola di Barra, nelle Ebridi. Un gruppo di persone aspetta di partire. Chi per Belfast, chi per Glasgow, chi per Valparaiso. Berger interviene e dal nulla fa vivere ad ognuno dei presenti non solamente il racconto che riserva loro, ma l'esperienza stessa di che cosa significhi raccontare, essere un narratore, uno *storyteller*. Berger sostiene l'idea che «la vita, così come la si vive, sia una storia in corso di narrazione»,[25] dove egli stesso ritaglia per sé la figura del narratore. Un approccio, quello al racconto, che Berger indi-

n. 13, gennaio-luglio 2019

vidua nella naturalezza artigianale del comunicare: «So many stories, so many stories are here. Each one waiting to be choosen. I need a story» è l'ingresso di Berger sulla scena. La storia narrata da Berger è ambientata a Venezia. Sullo sfondo ci sono i canti e i balli della Festa dell'Unità, mentre di fronte a noi Bruno e Marietta si conoscono e si amano. Da sotto il cappello, Berger prende ora una foto, la gira ed entrambi i lati sono bianchi. Il racconto veneziano intanto continua e la foto viene fatta passare di mano in mano. Dopo qualche istante ognuno dei presenti vede in quella foto il volto di Bruno. In quell'immagine è ora impresso il racconto di Berger.

Nel film ritroviamo i volti di Tilda Swinton e del poeta scozzese Hemish Henderson, ma di grande impatto sono anche alcune decisioni di regia di Tim Neat: dalla scelta dell'isola di Barra come ambientazione per le scene iniziali, all'utilizzo delle immagini della laguna veneziana sul cui manto si riflettono i bagliori delle stelle, senza dimenticare l'uso struggente delle fotografie di Jean Mohr, ancora una volta accanto a Berger nel suo percorso creativo.



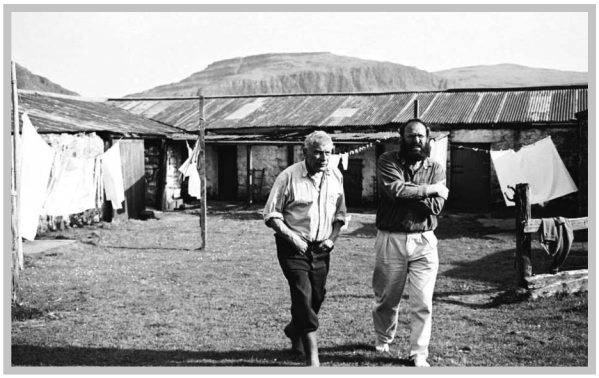
John Berger in *Play Me Something*, regia di Tim Neat, 1989

Negli anni successivi, Berger e Neat realizzano il lavoro più sofferto e sfortunato per quanto concerne l'esperienza cinematografica bergeriana. Il film *Walk Me Home* (1993) vede Berger autore della sceneggiatura e coprotagonista, assieme ad Angela Winkler, all'interno di una storia in cui il desiderio di un uomo per una donna più giovane apre le porte all'immaginazione, alla possibilità di vivere, anche solo attraverso il pensiero, una vita radicalmente diversa. L'incontro tra i due avviene in un hotel, durante un congresso pieno di entusiasti studiosi di Laurel e Hardy, Stanlio e Ollio. Un'ambientazione straniante, che rende quel momento, per l'uomo e la donna, ancora più privato e intimo, radicalmente scisso da quanto sta loro intorno.

> *Walk Me Home* is a love-story set in the Europe of the 1990s, moving from the flatlands of the East to the hill country of the Atlantic seaboard (this is the imaginations of our protagonists). The film describes a single encounter, a what-might-have-been. The might-have-been is a fundamental of all human reality, and *Walk Me Home* explores this idea.[26]

Le parole di Timothy Neat, volte a delineare l'idea che sta alla base del film, sono tratte dal suo saggio *Invisible Cinema*, dedicato ai due lavori realizzati con Berger. Ma *Invisible Cinema* è soprattutto una formidabile riflessione su quella distanza, sempre esistita, tra idea e opera finita, tra scrittura e realizzazione, tra film e distribuzione. Dopo alcune traversie produttive, Neat racconta come *Walk Me Home* sia divenuto un oggetto misterioso. Con un montaggio non definitivo e senza un distributore, il film è presto finito nel dimenticatoio. Nel novembre del 1993 è Berger a scrivere una lettera affettuosa ma lucida a Neat, in cui emerge la distanza tra le aspettative iniziali e il risultato finale, segnato da scelte di produzione forzate, difficoltà economiche, cambi di ambientazione e di casting: «What has happened to our film is a sad lesson. We thought we could skip through, and what happened to us is what happens more and more often to the creative side in the cinema with its mortal need for money…».[27] Una conclusione amara per un film che avrebbe invece dovuto rappresentare l'ideale connubio tra l'arte della narrazione di Berger e l'immagine cinematografica di Neat.

Anni dopo, la precisa definizione di uno smarrimento, di un tempo in rovina è invece l'oggetto dello sguardo di Berger all'interno del già citato film di Gianni Celati, *Case sparse*. Qui Berger torna nuovamente a vestire i panni del narratore sulla scena. Sono il suo volto e la sua voce e raccontare le case in rovina nelle campagne emiliane, a riflettere sul senso di quei ruderi sparsi e sperduti:



John Berger e Tim Neat durante le riprese di *Walk Me Home*, regia di Tim Neat, 1993

> Quando ci accostiamo a quelle macerie, non sappiamo veramente cosa pensare, e in qualche modo sentiamo che c'è bisogno di nuovi concetti, di nuovi modi di pensare, che vadano d'accordo con le nostre percezioni. Al giorno d'oggi uomini e donne si restaurano la faccia cadente, cioè le facce che poco a poco, a causa dell'età, crollano e diventano una specie di rovina - poiché tutto ciò che porta segni e tracce del passar del tempo in qualche modo ci spaventa. E così le case che crollano sono sentite come una specie di malattia, una malattia che è semplicemente l'effetto del tempo che passa.

Il lavoro del tempo sulla materia, il mutare del corpo tanto quanto dell'ambiente, sono i tratti essenziali dell'opera. Ma in *Case sparse* emerge anche l'invito ad essere noi stessi testimoni e narratori del nostro mondo, delle sue trasformazioni, del che cosa questo spazio dovrebbe preservare per le generazioni a venire. Per Berger raccontare significa prima di tutto salvare dall'abbandono. Del resto, è lo stesso autore a ricordare che cosa vuol dire per lui essere uno *storyteller*, un narratore, un osservatore di stelle immerso in un atto di fede:

> Siamo entrambi degli *storyteller*. Distesi sul dorso, guardiamo il cielo notturno. È lì che le storie hanno avuto inizio, sotto l'egida di quella moltitudine di stelle che la notte rubano le certezze e a volte le restituiscono in forma di fede. I primi a inventare e quindi a dare nomi alle costellazioni furono degli *storyteller.*[28]

Tra le numerose collaborazioni di Berger con il cinema è opportuno ricordare infine *The Spectre of Hope* (2002) di Paul Carlin. L'idea del documentario nasce in questo caso dall'incontro tra Berger e il fotografo Sebastião Salgado. Gli scatti fotografici destinati al volume *Migrations*, pubblicato da Salgado nel 2000, rappresentano il punto di partenza della loro conversazione. Uno sguardo panico, che si muove di continente in continente, attraverso la visione di volti umani che tentano di fuggire dalla disperazione e dalla sofferenza. Il film riflette su aspetti quali la dignità dei migranti, l'avvilente condizione umana dell'esilio dal proprio paese, la speranza di un luogo che possa divenire uno spazio di accoglienza. Una speranza tuttavia sempre più flebile, spettrale appunto. Dal Sudan al Ruanda, dal Messico all'ex-Jugoslavia, dall'Afghanistan al Kurdistan, l'invito che Berger e Salgado rivolgono allo spettatore, senza retorica, è quello di non rimanere indifferenti, di affrontare questi squarci oscuri della Storia, queste situazioni disperate, consapevoli di avere di fronte a sé altri esseri umani, come noi.[29]

Attraverso le collaborazioni accanto a Dibb, Tanner, Neat, Celati e Salgado, ragionare sul lavoro per il cinema compiuto da Berger significa ritrovare un'articolata intelaiatura in riferimento ai suoi interessi, all'attenzione prima di tutto rivolta alle classi più disa-

n. 13, gennaio-luglio 2019

giate e alle differenze sociali tra individui, ma significa anche rinvenire un complesso reticolo di legami nascosti che tengono unito il suo cinema con la sua opera letteraria e saggistica. Immagini, tematiche, atti di sguardo che riemergono attraverso nuove forme, nonché l'idea di una visione salvifica che il cinema può produrre:

> Quel che il cinema salva, quando raggiunge l'arte, è una continuità spontanea con tutto il genere umano. Non è un'arte da principi o da borghesi. È popolare e vagabonda. Nel cielo del cinema uomini e donne capiscono quel che sarebbero potuti essere e scoprono quel che gli appartiene oltre alle loro singole vite. Il suo soggetto fondamentale – nel nostro secolo di sparizioni – è l'anima, cui offre un rifugio globale. È questa, io credo, la chiave della nostalgia che il cinema suscita e della sua attrattiva.[30]

*Questo saggio riprende alcune riflessioni presentate al convegno *John Berger. Looking at Cinema*, tenutosi presso l'Università di Padova dal 16 al 18 maggio 2018 e da me curato assieme a Fiona Dalziel e Maria Nadotti.

---

[1] J. Berger, *Ev'ry Time We Say Goodbye*, in Id., *Presentarsi all'appuntamento* (1991), Milano, Scheiwiller, 2010, p. 18.
[2] Ivi, p. 30.
[3] Ivi, p. 23.
[4] J. Berger, *«La mia collaborazione con Alain Tanner»* (1986), intervista a cura di R. Appignanesi, in Id., *Modi di vedere* (1986), a cura di M. Nadotti, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 82.
[5] M. Nadotti, *Tu, allunga la catena*, in J. Berger, *Contro i nuovi tiranni*, Vicenza, Neri Pozza, 2013, p. 12.
[6] J. Berger, *Qualche appunto sull'arte di cadere*, in Id., *Confabulazioni*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 38.
[7] J. Berger, *Lettera a Davide Ferrario*, 25 July 2004, in *Davide Ferrario: Once in Europa (1999-2001)*, 8896473/18, Berger Archive, British Library.
[8] J. Berger, *A Fortunate Man*, Hardmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 167.
[9] G. Dyer, *Ways of Telling: The Work of John Berger*, London, Pluto Press, 1986, p. 26.
[10] Cfr. M. Dibb, *Re-Seeing 'Ways of Seeing'*, in G. Evans (ed.), *John Berger, Here Is Where We Meet: A Season in London*, London, artevents, 2005, p. 30.
[11] Cfr. C. Tisdall, 'Partial, passionate, politic', *The Guardian*, 23 November 1972, in *Ways of Seeing (1972-1999)*, 88964/8/15, Berger Archive, British Library.
[12] C. De Cock, *Cities in Fiction: Perambulations with John Berger*, working paper – School of Business & Economics, Swansea University, 2009.
[13] J. Berger, *Perché guardiamo gli animali?* (1977), in Id., *Perché guardiamo gli animali?*, a cura di M. Nadotti, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 49.
[14] J. Berger, J. Mohr, *Another Way of Telling*, New York, Pantheon Books, 1982, p. 125.
[15] A. Tanner, 'Alain Tanner: trois films', *Journal de Genève, Samedi littéraire*, 12 March 1961.
[16] A. Tanner, *Ciné-mélanges*, Paris, Seuil, 2007, p. 82.
[17] J. Leach, *A Possible Cinema: The Films of Alain Tanner*, Metuchen (NJ), Scarecrow Press, 1984, p. 42.
[18] G. Melly, *Layers of Meaning*, *Observer*, 28 January 1973, in '*Middle of the World' and 'La Salamandre' Reviews (1973-1977)*, 88964/8/18, Berger Archive, British Library.
[19] J. Berger, *«La mia collaborazione con Alain Tanner»*, p. 76.
[20] *Ibidem*.
[21] J. White, *Revisioning Europe. The Films of John Berger and Alain Tanner*, Calgary, University of Calgary Press, 2011, p. 179.
[22] J. Berger, 'Towards Understanding Peasant Experience', *Race & Class*, n. 19 (4), 1978, p. 358.
[23] J. Berger nell'intervista di M. Nadotti, *Dialogato con John Berger*, in J. Berger, *Modi di vedere*, p. 27.

[24] Dal *pressbook* del film: *John Berger tells "Play me something". A story, a film*, in *Play me something – Press*, 88964/3/13, Berger Archive, British Library.

[25] J. Berger, *Una volta attraverso una lente*, in Id., *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto* (1984), Milano, Bruno Mondadori, 2008, p. 42. Cfr. inoltre J. Berger, *The Storyteller*, in Id., *The Sense of Sight*, New York, Vintage, 1985, pp. 13-18.

[26] T. Neat, *Invisible Cinema: John Berger, "Play Me Something", and "Walk Me Home"*, in R. Hertel, D. Malcolm (eds.), *On John Berger. Telling Stories*, Leiden/Bostson, 2016, p. 331.

[27] J. Berger, Lettera a Tim Neat del 7 novembre 1993, riportata in ivi, p. 336.

[28] J. Berger, *Una volta in una storia*, in Id., *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto*, p. 10.

[29] Cfr. P. Carlin, *The Spectre of Hope*, in G. Evans (ed.), *John Berger, Here Is Where We Meet: A Season in London*, p. 43.

[30] J. Berger, *Ev'ry Time We Say Goodbye*, in Id., *Presentarsi all'appuntamento*, p. 31.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Lorenzo Mari

They (h)ate the zoo. Sguardi sul giardino zoologico nelle opere di John Berger e di William Kentridge

The analysis of the optical dispositif of the zoo, as well as of the related material practices, is an essential step in the interpretation of John Berger's oeuvre, as it can be appreciated in the reading of his essay 'Why Look at Animals?' (1980) and the subsequent, eponymous anthology of essays (2009). The zoo, which Berger considers to be a 'monument' to the disappearance of non-human animals, is at the centre of an intermedial work, where John Berger's drawings and essay writing mix with Gilles Aillaud's paintings. The goal of this essay is to compare Berger's 'Why Look at Animals?' with the *Six Drawing Lessons* (2014) by the South African artist William Kentridge, where a similar deconstruction and reconstruction of the optical dispositif of the zoo is enacted. In both cases, zoos are 'looked at' within a specific authorial stance, whose theoretical and political implications elaborate on a long cultural tradition, paradigmatically represented by Albrecht Dürer's *Rhinoceros* (1515).

Se si considera nel suo insieme l'attività intellettuale e politica di John Berger, prodottasi attraverso una vasta molteplicità di campi (letteratura, disegno, pittura, fotografia, televisione e cinema, per ricordare i principali) ed estesa dal secondo dopoguerra al primo decennio del ventunesimo secolo, è comunque possibile rintracciare la presenza di alcuni passaggi salienti, se non anche decisivi.

Uno di questi momenti è la decisione di devolvere metà del premio in denaro corrispondente al Booker Prize, vinto nel 1972 per il romanzo *G.*, alla formazione politica afroamericana delle Black Panthers,[1] utilizzandone l'altra metà per finanziare il progetto creativo, avviato in collaborazione con il fotografo Jean Mohr, che avrebbe portato alla pubblicazione di *A Seventh Man* (1975), iconotesto dedicato alle storie dei lavoratori migranti dell'epoca, in Europa.

Di poco successiva è un'altra scelta fortemente distintiva nel percorso intellettuale e creativo di John Berger, ossia la decisione di trasferirsi in Alta Savoia, regione montana e rurale della Francia meridionale. Come ha raccontato Anthony Barnett, si è trattato di una scelta dettata da un 'demone' nomadico, riconosciuto come tale anche dallo stesso John Berger.[2] Barnett, tuttavia, interpreta questa decisione anche alla luce del rigido classismo dell'Inghilterra dell'epoca, un atteggiamento ideologico incapace di accettare il radicalismo dell'intellettuale di estrazione borghese e, in generale, scarsamente sensibile a tematiche di ampio respiro socio-politico come la condizione dei lavoratori migranti al centro di *A Seventh Man*.[3]

Il trasferimento in Alta Savoia si configura dunque come una nuova scelta politica, ma portatrice, allo stesso tempo, di un 'demone' più profondo, ossia di un *daimon* che è da intendersi in senso neoplatonico come tensione verso Eros e bellezza. Al di là di ogni possibile riferimento a un'individualità geniale, il cui carattere numinoso rinvierebbe piuttosto alla concezione ellenistica del *daimon*, infatti, questa scelta si traduce e si articola in una ricerca espressiva e formale adatta a questo nuovo interesse sociale e politico.[4]

In particolare, è a partire da questo momento che nell'opera di Berger acquisisce particolare rilevanza l'intreccio intermediale tra disegno e scrittura saggistica, o ancora tra

disegno e narrazione.[5] Questo, tuttavia, non significa per Berger abbandonare i media già sperimentati in precedenza, con i quali l'autore continuerà a misurarsi per il resto della vita – fatta eccezione per la televisione, la cui esperienza resterà, in buona sostanza, limitata al ciclo di programmi per la BBC del 1972, confluito in *Ways of Seeing* (1972) –. Significa, piuttosto, mettere concretamente alla prova quello sguardo che è al centro delle opere più importanti di John Berger in questa fase – *Ways of Seeing*, appunto, e *About Looking* (1980): il disegno, infatti, ha un rapporto costitutivo con lo sguardo, pur non risolvendosi nella sua mera e univoca traduzione su carta. Come scriveva lo stesso Berger già nel 1960, «[a] line, an area of tone, is not really important because it records what you have seen, but because of what it will lead you on to see».[6]

Inoltre, il *daimon* che muove ora lo sguardo di Berger s'indirizza più decisamente verso la natura, raggiungendo la propria elaborazione paradigmatica nel saggio *Why Look at Animals?* (1980) –[7] titolo poi scelto nel 2009 per la pubblicazione di un'antologia di saggi che amplia la prospettiva tematico-ideologica adottata nel saggio di trent'anni prima.[8] Se Berger si chiede 'perché guardiamo gli animali?', secondo la traduzione italiana,[9] è per interrogarsi, viceversa, sulla loro sparizione dal perimetro del visibile, a partire dal diciannovesimo secolo,[10] secondo un processo che li ha portati ad essere assoggettati, da un lato, allo spazio domestico (con la trasformazione degli *animals* in *pets*) e, dall'altro, ai processi di estetizzazione tipici della società dello spettacolo.[11]

Pur considerando questo sviluppo storico-culturale come irreversibile, Berger continua a porre l'interrogativo incluso nel titolo, alla ricerca di un percorso ermeneutico che possa continuare a mobilitare lo sguardo dell'animale umano verso gli animali non-umani. A tal proposito, e nonostante nella produzione di Berger vi siano varie indicazioni riguardo a una possibile reciprocità dello sguardo – in analogia alla duplicità dei processi epistemologici che si instaurano nella fruizione delle opere d'arte –[12] lo sguardo di Berger si rivela fondato su un discorso che resta, in ultima istanza, antropocentrico.[13]

Ciò non significa, d'altro canto, che al centro di *Why Look at Animals?* vi sia una contraddizione insanabile, che possa minare alle basi del progetto bergeriano. Si intende invece sottolineare come l'attenzione verso il mondo naturale di Berger non si risolva in quello che Nikos Papastergiadis ha inteso definire nei termini di un «interplay between the political and cosmological parameters», alla luce di una fondamentale «relationship bentween creativity and cosmology»,[14] appoggiandosi soprattutto a testi come *The Shape of a Pocket* (2001) e il romanzo di ispirazione spinoziana *Bento's Sketchbook* (2011). Pur essendo facilmente rintracciabile un simile afflato nell'opera di Berger, sembra più opportuno inquadrare la sua elaborazione dei nessi tra natura e storia alla luce di una preoccupazione costante nella tradizione marxista – alla quale Berger non ha mai smesso di dichiararsi appartenente, benché in modo eclettico ed eterodosso –, ossia la dialettica della natura. Benché la prima formulazione di questa espressione rinvii all'omonimo lavoro di Frederick Engels,[15] in *Why Look at Animals?* Berger sceglie di citare *Storia e coscienza di classe* (1923) di György Lukács:

> Yet, in the same ideology, as Lukács pointed out in *History and Class Consciousness*, nature is also a value concept. A value opposed to the social institutions which strip man of his natural essence and imprison him. 'Nature thereby acquires the meaning of what has grown organically, what was not created by man, in contrast to the artificial structures of human civilization. At the same time, it can be understood as that aspect of human inwardness which has remained natural, or at least needs or longs to become natural once more.'[16]

Il discorso ideologico al quale fa riferimento Berger è lo stesso per il quale gli animali sono sempre oggetto, mai soggetto dell'osservazione, ed è basato sulla la trasformazione della natura in valore. Questo passaggio implica la costruzione di una serie di opposizioni binarie (uomo/animale, società/natura, ragione/istinto, etc.) che rendono impossibile la costruzione di una qualsiasi totalità: se questa è demandata, in via provvisoria, al tutto-organico della natura, l'esclusione della società umana da questo novero risulta intimamente ideologica. Permette, infatti, di costruire l'animale umano come radicalmente altro rispetto al resto del mondo naturale e, al tempo stesso, di giustificare la condizione di subalternità degli esseri umani ritenuti più vicini alla 'natura' e all''istinto', siano essi sottoproletari o 'selvaggi' colonizzati. Cercando di capire 'perché guardiamo gli animali', nonostante la storia umana abbia portato ad una loro progressiva sparizione dal perimetro del visibile, Berger suggerisce invece come una totalità, comprendente sia gli animali umani sia i non-umani, si possa in realtà ricostruire.

In funzione della sparizione degli animali non-umani dal perimetro del visibile, si tratta di una via alla totalità perlopiù negativa, nella quale ha un ruolo cruciale la critica di un dispositivo che è insieme ottico e di oppressione, tanto per gli animali non-umani quanto, seppure indirettamente, per gli animali umani, come il giardino zoologico. Rinviando alle categorie adottate da Jean Estebanez, infatti, lo zoo è stato tradizionalmente analizzato secondo tre categorie: come «luogo dello spettacolo», come «luogo della definizione» e come «luogo del potere».[17] Estebanez include Berger nella prima categoria in virtù della tesi principale di *Why Look at Animals?*, riguardante l'assenza di reciprocità nello sguardo tra animali e umani e, più in generale, la sparizione dei primi dal perimetro del visibile – sparizione della quale lo zoo si presenta come il paradigmatico 'monumento' –.[18]

In realtà, Berger si occupa anche dello zoo come luogo di definizione reciproca per gli animali non-umani e umani (in altre parole, come dispositivo che fornisce una risposta alle domande: 'chi è l'animale?', 'chi è l'uomo?', in virtù della loro collocazione spaziale) e, soprattutto, dello zoo come luogo di relazioni di potere. A questo proposito, come ha notato Randy Malamud, lo zoo si configura come una 'zona di contatto' che conferma in pieno l'ideologia imperialista del capitalismo moderno: i visitatori dello zoo possono arrogarsi il controllo, teorico e pratico, di tutto quello che c'è nell'area del giardino zoologico, grazie al precedente assoggettamento degli animali non-umani, mentre questi ultimi sono la componente controllata, resa subalterna, oppressa.[19]

È questo dispositivo di oppressione che permette il consumo visivo degli animali rinchiusi nelle gabbie, un consumo che è stato recentemente paragonato da Sara Salih al consumo delle immagini mediatiche del conflitto israelo-palestinese fuori da quei territori: «Zoo animals are nationless, neither Israeli nor Palestinian; they're simply 'animals' and so our outrage at their deaths might seem on the surface to be an uncomplicated, unpolitical, 'humanitarian' response to the spectacle and narrative of their suffering».[20]

Come aveva già scritto Sebald in *Storia naturale della distruzione* (1999), l'anestesia dello sguardo è da ricondurre non soltanto alle dinamiche del consumo culturale, ma anche alle stesse modalità di produzione delle immagini – siano esse relative a guerre, giardini zoologici o, come nel caso di Sebald, alla commistione dei due repertori, ovvero alle immagini della devastazione dello zoo di Berlino durante la seconda guerra mondiale:

> Ma ancora un punto va soprattutto menzionato: se le descrizioni della distruzione dello zoo berlinese non suscitarono davvero scandalo, pur essendo in grado di mettere a dura prova la sensibilità del lettore medio, fu probabilmente perché nascevano dalla penna di specialisti: uomini che […] neppure nelle situazioni estreme perdono la testa; anzi non perdono nemmeno l'appetito…[21]

La strage di animali nello zoo di Berlino e il loro 'consumo' alimentare (in una stretta parentela con il già ricordato 'consumo' delle immagini) richiama una scena simile, accaduta a Parigi nel 1870, quando secondo alcuni documenti dell'epoca gli abitanti della città, stremati dall'assedio dell'esercito prussiano, mangiarono gli animali del Jardin des Plantes: «'They ate the zoo', as it was said of the fate of the animals in the Jardin des Plantes during the Siege of Paris in 1870, a tidy metonym and euphemism which might also apply to what contemporary readers are doing when they 'consume' the zoo stories pictured and narrated by photographers and journalists».[22]

Discostandosi dall'imperturbabilità dei fotografi e giornalisti che Sebald definisce 'specialisti', John Berger e, più recentemente, l'artista sudafricano William Kentridge hanno proposto una serie di sguardi sul giardino zoologico che non si attestano su un paradigma di sempre artificiosa oggettività, scegliendo piuttosto il dispositivo ottico e di potere dello zoo come un possibile perno delle loro poetiche autoriali.

'They (h)ate the zoo', per parafrasare il motto riportato da Salih: nell'esprimere la loro distanza critica dai rapporti di potere capitalistici, imperialistici e bellici che strutturano il giardino zoologico, entrambi gli artisti, secondo declinazioni diverse, propongono un loro peculiare approccio al 'consumo delle immagini' nel campo delle arti visive. Quest'ultimo resta certamente legato alle dinamiche del consumo culturale più generale, ma, attraverso il 'talento multiplo'[23] di entrambi, mira a costruire un diverso modello autoriale rispetto a quello degli 'specialisti'.

1. Di gabbie, trappole e libertà

Apparentemente in contraddizione con le tesi sviluppate sia in *Why Look at Animals?*, sia nel successivo *Ape Theatre* (1990), in apertura di quest'ultimo saggio Berger dichiara: «All my life I've visited zoos, perhaps because going to the zoo is one of my few happy childhood memories».[24] Il ricordo della sua esperienza di *zoogoer* sembra essere, in ultima istanza, positivo, in quanto è legato alla memoria del padre, che gli faceva da guida nelle sortite al giardino zoologico.



Basel Zoo, The Monkey House (1969). Come racconta in *Ape Theatre*, lo zoo di Basilea è uno dei giardini zoologici frequentanti da John Berger con i genitori

La rievocazione nostalgica non è, in ogni caso, slegata dalle riflessioni proposte più di dieci anni prima in *Why Look at Animals?*: «The zoos cannot but disappont».[25] Quest'ultimo è un giudizio esente da ogni moralismo – smarcandosi, anche, da ogni etica rigidamente vincolante –[26] e rinvia, piuttosto, alle modalità di consumo dell'immagine nei giardini zoologici. L'effetto di delusione è dovuto, secondo Berger, alla mancanza di reciprocità nello sguardo da parte dell'animale:

> That look between animal and man, which may have played a crucial role in the development of human society, and with which, in any case, all men had always lived until less than a century ago, has been extinguished. Looking at each animal, the unaccompanied zoo visitor is alone. As for the crowds, they belong to a species which

n. 13, gennaio-luglio 2019

> has at least been isolated. This historic loss, to which zoos are a monument, is now irredeemable for the culture of capitalism.[27]

In questa condizione di 'perdita', ciò che resta possibile all'uomo è di continuare a sognare l'animale. Anche questa opzione, tuttavia, è fonte di delusione, come dimostra l'aneddoto riportato da Berger della casalinga londinese Barbara Carter: «The degree of confusion involved is illustrated by the following news story: 'London housewife Barbara Carter won a "grant wish" charity contest, and said she wanted to kiss and cuddle a lion. Wednesday night she was in hospital in shock and with throat wounds».[28]

Il sogno dell'animale, in realtà, perdura almeno fin dal diciannovesimo secolo, che l'autore definisce come momento originario della perdita. Come osserva Berger qualche pagina più avanti, infatti, i giardini zoologici sono stati creati proprio in quella fase storica, allo scopo di soddisfare le fantasie esotizzanti di un pubblico europeo completamente avvinto all'ideologia della conquista coloniale: «The capturing of the animals was a symbolic representation of the conquest of all distant and exotic lands».[29]

Berger riporta anche l'episodio che, dal suo punto di vista, illustra in modo paradigmatico questa connessione tra i giardini zoologici e l'ideologia imperialista:

> London zoo also brought the word 'Jumbo' into the English language. Jumbo was an African elephant of mammoth size, who lived at the zoo between 1865 and 1882. Queen Victoria took an interest in him and eventually he ended his days as the star of the famous Barnum circus which travelled through America – his name living on to describe things of giant proportions.[30]

Si può osservare, dunque, come la capacità di creazione e imposizione linguistica, nonché di divisione tassonomica, che è tipica del discorso coloniale corrisponda alla medesima capacità agita dall'uomo sugli animali non-umani, al punto di togliere specificità e concretezza a questi ultimi: in questo senso, gli animali non sono altro che *animots*, secondo il neologismo (letteralmente 'animali-parole') coniato da Jacques Derrida in una delle più complete riflessioni filosofiche sull'argomento, *L'animale che dunque sono* (2006). Si può notare, inoltre, come nelle peregrinazioni dell'elefante Jumbo si istituisca una connessione diretta tra gli zoo per gli animali non-umani e gli 'zoo umani', come il circo Barnum, a dimostrare l'effettiva permeabilità, anche a livello materiale, tra le due pratiche.[31]

A partire da questo nesso, Berger allarga la comparazione con il giardino zoologico a tutti i luoghi di marginalizzazione coatta della società umana – «ghettos, shanty towns, prisons, madhouses, concentration camps» –,[32] ma nello stesso momento avverte che l'uso dello zoo come simbolo è, in definitiva, troppo evasivo. È, infatti, lo spazio stesso dallo zoo a evidenziare un processo che è insieme di simbolizzazione e stilizzazione – «visibility, space, air, have been reduced to tokens» –[33] che rende instabili interpretazioni che siano eccessivamente sistematiche; in fondo, sostiene Berger, «[t]he zoo is a demonstration of the relations between men and animals; nothing else».[34]

La definizione teorica dello spazio dello zoo risulta dunque collocata al centro di una tensione irrisolta tra sistematicità e residualità non-sistematica, corrispondente alla perdita storica e al tentativo di ricostruzione di una totalità. Ancor più pregnante, in questo senso, sembra essere la sua configurazione come territorio intermediale: all'edizione del 1980 del saggio, comprensiva di alcune riproduzioni fotografiche delle opere pittoriche di Gilles Aillaud, va infatti accostata l'edizione del 2009, priva di tali riproduzioni, ma contenente un disegno di John Berger, in posizione incipitaria rispetto alla selezione antologi-

ca, che con la questione dello zoo e della sua rappresentazione ha relazioni molto precise.

Oltre alla possibilità che sia occorsa una precisa scelta editoriale nell'edizione del 2009,[35] la mancanza delle riproduzioni delle opere di Aillaud non comporta affatto una cancellazione dei riferimenti all'opera dell'amico pittore francese, cui il saggio resta esplicitamente dedicato in entrambe le pubblicazioni. Al di là di un dato che potrebbe essere puramente aneddotico, infatti, l'opera di Aillaud ha valore paradigmatico anche per la posizione teorico-politica assunta da Berger nella sua produzione.

In particolare, ai tempi della sua direzione del Salon de la Jeune Peinture a Parigi, nella seconda metà degli anni Sessanta, Aillaud è stato fautore, con i sodali Eduardo Arroyo e Antonio Recalcati, di una forte polemica contro l'eredità delle avanguardie storiche, identificate con l'opera di Marcel Duchamp – a sei mani, infatti, firmarono il polittico dal significativo titolo *Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp* (1965) – accompagnata da un significativo cambio di tema della sua produzione pittorica. Aillaud, infatti, è impegnato in una complessa transizione dagli scenari della guerra del Vietnam ancora presenti ne *La bataille du riz* (1967) a quegli animali in gabbia nei giardini zoologici, a partire dal coevo *La Fosse* (1967), per i quali la sua opera è oggi principalmente ricordata. Come ben sintetizza Clément Layet, riprendendo anche un'intervista di Aillaud del 1998, l'artista rivendica così la costruzione di una nuova totalità e, dunque, di una dialettica molto più complessa, rispetto ad un semplice rispecchiamento, nel rapporto tra animali umani e non-umani: «Gilles Aillaud's production was based on an understanding of the conflict that was not restricted simply to the class struggle, but already concerned the relationship of mankind with all living things».[36]


La fosse (1967) di Gilles Aillaud

Le tesi di *Why Look at Animals?* rimandano ad una simile posizione politica, similmente connaturata ad una produzione intermediale, deviando soltanto lievemente dalla traiettoria ideologica di Aillaud: la rappresentazione degli animali privati di libertà, nonché oggettivati dallo sguardo del visitatore-consumatore dei giardini zoologici, si presenta in Aillaud come la conseguenza impensata dei discorsi e delle pratiche materiali di quel 'mondo libero' che – per altri versi scientemente – stava portando guerra al Vietnam, mentre in Berger si configura come conseguenza invisibile, ovvero come espulsione degli animali non-umani dal perimetro del visibile, di nuovi modi di produzione, rappresentati in modo paradigmatico dal produttivismo taylorista: «This reduction of the animal [...] is part of the same process as that by which men have been reduced to isolated productive and consuming units».[37]

Il disegno che apre l'antologia di saggi di Berger del 2009 chiarisce ulteriormente la vicinanza e, insieme, la differenza decisiva rispetto all'opera di Aillaud. Berger, infatti, sceglie di rappresentare un gruppo di topi a formare due cerchi, uno sopra l'altro, dei quali almeno il superiore è formato da animali che si inseguono circolarmente; la rappresentazione non è compiutamente verosimile – le linee che compongono i corpi dei topi si sovrappongono, e di un paio di questi animali sono abbozzate solo alcune parti anatomiche – a ribadire come il disegno non sia unilateralmente determinato dallo sguardo dell'artista e dalla sua dimensione esperienziale, potendone autonomamente deviare in funzione della costruzione stessa del disegno sulla carta.

A differenza delle opere di Aillaud, dunque, non si tratta di animali in cattività, né di specie tipicamente associabili ad un giardino zoologico; si tratta, però, di animali che non

n. 13, gennaio-luglio 2019

sono facilmente visibili – potendo così sostenere il primo e più importante interrogativo che si pone Berger: *Why Look at Animals*? – e che comunque rischiano di trovarsi intrappolati da parte dell'uomo. A suggerire quest'ultima riflessione non è soltanto il loro moto doppiamente circolare – in analogia con il movimento circolare degli animali in cattività negli zoo – ma anche la relazione intermediale con l'apologo favolistico con cui si apre la selezione antologica.

In *A Mouse Story* (2009), infatti, il protagonista è un uomo che si dedica sistematicamente alla cattura dei topi che vivono vicino alla sua casa di campagna, per poi dar loro la libertà; dopo aver catturato un topo, ribattezzato Alfredo, lo libera, notando come quest'ultimo fugga a grandi balzi, quasi volando, dalla sua prigione. La liberazione del topo successivo non provoca la medesima emozione: «It takes the mouse a long while to realize he can leave. When he finally does, he scuttles into the thickest and nearest tuft of grass, and the man feels a slight yet sharp pang of disappointment. He had been hoping to see, one more time in his life, a prisoner realize his dream of freedom».[38]

È a questa delusione – strettamente correlata alla delusione dei visitatori degli zoo, per l'analoga relazione tra libertà e incarcerazione, nella presunta esperienza normativa di godimento da parte dello spettatore – che si contrappone direttamente, a livello visivo, il disegno. I topi di Berger, infatti, sono animali che si possono muovere liberi da costrizione, ma hanno al tempo stesso introiettato il movimento circolare tipico degli animali in cattività; sono oggetto della visione, ma questa non raggiunge i tratti dell'antropomorfizzazione subordinante agita dall'uomo di *A Mouse Story* nei confronti del topo Alfredo; si tratta, in ultima istanza, di una rappresentazione che, appoggiandosi alla capacità di sviluppo non realistico del disegno, può ancora segnalare, e in modo decisivo, la propria differenza rispetto alle modalità di fruizione visuale proprie del giardino zoologico.

2. Un movimento in tondo attorno al vuoto

La pratica del disegno, sviluppata di concerto con un crescente interesse teorico per questa disciplina artistica, costituisce uno dei tratti ricorrenti della produzione artistica di William Kentridge. Se infatti una delle direttrici più prolifiche del percorso dell'artista sudafricano porta alla realizzazione dei cosiddetti *Drawings for Projection*, produzione filmica in *stop-motion* basata sulla creazione, cancellazione e nuova creazione di disegni, il disegno è protagonista anche del libro più noto di Kentridge, *Six Drawing Lessons* (2014), derivato dalle Charles Eliot Norton Lectures tenute a Harvard nel 2012. Tuttavia, se si tiene conto dell'alto tasso di ibridazione di quest'ultimo testo, solo superficialmente d'impostazione saggistica – è un iconotesto: al saggio si mescolano inserti dal *notebook* dell'artista segnalati, con gusto modernista, con inchiostri dai colori diversi, e materiale documentario relativo alla sua opera come a quella di altri artisti – apparirà chiaro come il nesso tra teoria e pratica del disegno non sia né diretto né immediato nell'opera di Kentridge, prestandosi da un lato a continui rinvii verso altre discipline, come quelle della fotografia, del cinema o della performance, e dall'altro a trovare sempre maggior precisione quanto più l'intersezione tra disegno e scrittura saggistica è essa stessa creatrice di nuovi percorsi di senso.

È nelle *Six Drawing Lessons* che si verifica l'avvicinamento al dispositivo ottico del giardino zoologico da parte di Kentridge, attraverso la mediazione di una poesia di Rainer Maria Rilke, *Der Panther* (1902), che è considerata dall'artista alla stregua di una vera e propria esperienza di «rivelazione».[39] Kentridge legge Rilke in traduzione inglese, all'in-

terno di una ricerca che fin dall'inizio è posta sotto l'egida della «PRODUCTIVE MISTRANSLATION»:[40] di *Der Panther*, infatti, Kentridge conserva la prima versione letta, individuata all'interno di un articolo di George Steiner del 1984 e firmata da Richard Exner, considerandola la «miglior traduzione inglese' esistente».[41]

Il confronto tra questa traduzione e altre possibilità traduttive fa emergere il valore della *mistranslation* che, per Kentridge, è principalmente di carattere ermeneutico, in quanto contribuisce a ridefinire la pratica stessa della traduzione: «The poem is in German, which I do not have. I only know the poem in translation; and so, of course, the poem multiplies. There is no correct translation – only a series of circlings of the poem, of what it might be in English. Every translation is a mistranslation».[42]

Nel caso di *Der Panther*, la traduzione si configura come *mistranslation* quando si attiene, o cerca di attenersi, al principio dell'equivalenza, sia esso sul piano semantico o su quello metrico-sintattico. Parlando dell'applicazione pedissequa di tale principio, Kentridge aggiunge un'interessante annotazione *en passant* – «the poem disappears» –[43] che implica la considerazione della traduzione non soltanto come tensione comparativa rispetto ai possibili casi di *mistranslation*, ma anche come processo di cancellazione e riscrittura (del testo originale, ma anche delle singole varianti di traduzione), in analogia al lavoro sul disegno all'interno del processo creativo dei *Drawings for Projection*. Questo processo, d'altronde, non inficia il carattere di unicità materiale del prodotto della traduzione che, come accade per la versione di Richard Exner, è conservato da Kentridge insieme ad altri documenti ritenuti di eguale importanza:

> But a photostat of the poem, from an article by George Steiner on Rilke, has been in my studio since 1984, together with newspaper cuttings, a photo of refugees in Burundi, a page from an encyclopaedia, long since disembowelled, with the movement of the wings of a crane in flight; Chilembwe's letter, 'The Voice of Africans in the Present War'; the last few pages of Mayakovsky's play *A Tragedy* – all collected in a file labelled IMPORTANT. NOT TO LOSE.[44]

L'insieme apparentemente eterogeneo dà conto, in realtà, del vasto panorama politico e culturale delineato da Kentridge nell'architettura complessiva delle *Six Drawing Lessons*, in grado di includere estratti da opere canoniche della letteratura mondiale, documenti della decolonizzazione africana e un'illustrazione di una gru in volo tratta da un'enciclopedia. Questa costruzione di una specifica costellazione di senso, oltre a collimare con la ricostruzione di una totalità a partire da una specifica rappresentazione del dispositivo del giardino zoologico, consente a Kentridge di rafforzare la costruzione intertestuale e, soprattutto, intermediale dell'intero iconotesto.

Secondo Kentridge, infatti, la traduzione di Exner del terzo e quarto verso della poesia – «it seems to him the world consists of bars and / railings, and beyond them, the world exists no more» – crea un particolare equilibrio ritmico: «[t]he balance of "world consists" and "world exists" propels us into the rhythm of the walking – and so on, and so on».[45] Com'è stato osservato anche da Rosalind Krauss e Valeria Burgio,[46] la camminata della pantera all'interno della sua gabbia è «il più eloquente autoritratto in forma zoomorfa di William Kentridge»,[47] in quanto riproduce il movimento circolare dell'artista al lavoro nel suo studio, una descrizione che lo stesso Kentridge offre ripetutamente all'interno delle sue lezioni.

In questo senso, la pantera rappresenta lo stesso 'talento multiplo' di Kentridge nelle sue varie declinazioni: se Burgio si sofferma sul cinema – riferendosi all'utilizzo della pantera nel film d'animazione di Kentridge *Zeno Writing* (2002), nonché a un saggio del 2000 di Kenneth Calhoon, nel quale si teorizza la corrispondenza dell'opera rilkiana con il nascente dispositivo

n. 13, gennaio-luglio 2019

cinematografico –[48] sembra opportuno rilevarne anche il rapporto con il disegno, da sempre rappresentato nell'opera di Kentridge come successione 'palinsestuale' di segni, cancellature e nuovi segni. È Burgio che allude a questa possibile molteplicità interpretativa alla fine della propria analisi: «Artista, cineasta e osservatore si trovano condensati in un'unica efficace figura che abbatte con un colpo di coda qualsiasi volontà di scavare il solco dei confini tra le arti – cinema, arte, poesia»,[49] includendo in quest'ultima allusione il riferimento ad un'altra pratica che Kentridge descrive come peripatetica, ossia quella traduzione che, nel muoversi tra diverse *mistranslations*, si offre, innanzitutto, come «a series of circlings of the poem».



Fotogramma di *Zeno Writing* di William Kentridge

Vi è un altro riferimento, nel passaggio di Burgio appena citato, che sembra opportuno approfondire, ossia la menzione di Kentridge nella veste di 'osservatore': non si tratta soltanto dell'osservazione, e relativo consumo, dell'immagine del giardino zoologico, ma di uno sguardo che si può far risalire fino al dispositivo ottico della caverna nella *Repubblica* di Platone.[50] Tema ricorrente nelle *Drawing Lessons*, la caverna platonica è interpretata da Kentridge in una chiave non illuminista; anzi, quest'ultima esegesi è compiutamente decostruita dall'autore in funzione del nesso tra il discorso dei Lumi e l'eurocentrismo dei discorsi imperialisti, che riemerge anche quando tale nesso viene recuperato all'interno di una retorica emancipazionista di marca anticoloniale e anticapitalista: «What is to be done? What are the images to be made? As if the instruction would tell me: we are waiting to make a proletarian revolution. We are waiting to come out of the cave, into the sun. While the only thing I had confidence in was the very circling itself, the riddle that had no clear answer».[51]

Se l'interesse per l'enigma, in luogo del suo scioglimento, rinvia al mistero delle ombre che i prigionieri vedono sulla parete della caverna, in aperta analogia con le figure 'umbratili' che costellano i *Drawings for Projections* di Kentridge, si può allo stesso tempo osservare come il punto di vista dell'osservatore-Kentridge sia riportato tutto all'interno della caverna, potendone offrire una prospettiva diversa rispetto a quella dei prigionieri. Kentridge, come anche Berger, si concentra sul loro movimento circolare, così com'è indotto dalle circostanze spaziali, evocando, ma al tempo stesso evitando, la rappresentazione delle condizioni di reclusione sia per gli animali umani che per gli animali non-umani.

Si tratta, quindi, di evocare la possibilità di uno spazio diverso all'interno dello spazio dato, secondo una caratteristica che, per entrambi, è precipua della dimensione performativa del disegno. Per Kentridge, inoltre, si tratta anche di costruire un tempo diverso entro il tempo dato:

> The pacing, and the gap. The meeting on the paper, the membrane between what is us, and what is outside of us, what we can comprehend, and the animal unconscious, unknowingness that sits inside of us. Here is not just a distant sending of signals from the outside world to us, but something that pulls the two together.The panther in Paris, the studio in Johannesburg, meeting on the page. The panther changed to words, to meet the projection from the outside world that is waiting for it – for the mix of energy, the certainty of desire, and the radical hollow at the center of it.[52]

Il vuoto radicale che si costituisce al centro del foglio è derivato, in primo luogo, dai versi di Rilke: «Like a dance of strength around a centre / Where a mighty will was put to sleep». Al tempo stesso è frutto anche di una 'proiezione', dimensione che è propria dell'incontro tra la pantera nel Jardin des Plantes di Parigi, nel 1902, e lo studio dell'artista a Johannesburg, più di un secolo dopo. L'incontro, infatti, è veicolato dal foglio sul quale Kentridge prende appunti e disegna, che è 'membrana tra noi e quel che c'è fuori di noi' sia nello spazio che nel tempo. È dunque attraverso la membrana del foglio, più che tra le sbarre della gabbia, che si può apprezzare l'insieme di disgiunzione e congiunzione realizzato dal dispositivo ottico e, insieme, di oppressione del giardino zoologico, ponendolo – anzi, per usare lo stesso termine di Kentridge, 'proiettandolo' – in una dimensione storica, culturale e politica che, come già nelle opere di Aillaud e Berger, non riduce tutto alla storia degli animali umani, ma fornisce percorsi di senso anche per una totalità che ricomprende la storia degli animali non-umani.

3. Ritorno a Dürer

Se risulta chiara la differenza tra gli esiti politici delle opere di Berger e Kentridge – il primo resta legato al discorso emancipazionista parzialmente mutuato dall'opera di Aillaud, mentre il secondo mette in luce i limiti ideologici e teorico-pratici di questo stesso discorso in ambito postcoloniale – è comunque possibile osservare la loro comune derivazione, nell'analogo intreccio di disegno, scrittura saggistica e riferimenti ad altre arti, da un modello di produzione e consumo delle immagini che si distacchi dallo 'specialismo', censurato da Sebald e dalla tradizione critica successiva, per poter così consolidare le rispettive poetiche autoriali. Per Berger, in particolare, si tratta di sfruttare il potenziale non realistico del disegno per approfondirne la relazione, variamente articolata, con lo sguardo; per Kentridge, si tratta di evidenziare i processi spazio-temporali di disgiunzione e congiunzione che si realizzano nella proiezione sul medesimo foglio.

Tale centralità del disegno, nonché della riflessione saggistica sul disegno, nella decostruzione e manipolazione del dispositivo ottico del giardino zoologico sembra rinviare a un chiaro antecedente: il *Rinoceronte* di Albrecht Dürer (1515), xilografia su legno – nella cui realizzazione risultò essenziale il disegno preparatorio –[53] poi diventata internazionalmente famosa grazie alle sue numerose riproduzioni a stampa. Come ha osservato Jesse Feiman, infatti, le stampe del *Rinoceronte* di Dürer godettero di una lunga e vasta circolazione, rivaleggiando e in molti casi superando la diffusione dei libri a stampa:[54] l'animale di Dürer – epitome dell'esotico, nel suo essere testimonianza di un animale proveniente da terre lontane e mai visto, ma largamente immaginato, dall'artista – entrò così all'interno di un immaginario europeo, dalle dimensioni sovranazionali, che avrebbe poi svolto una funzione determinante tanto nell'espansione coloniale europea quanto nella creazione dei giardini zoologici come luogo d'incontro, previo addomesticamento e riduzione in cattività, dell'esotico e del subalterno.

I topi di Berger e la pantera di Kentridge entrano in questa tradizione plurisecolare, proponendosi come visioni alternative del dispositivo ottico e di oppressione del giardino zoologico, passando attraverso un *medium* imparentato con quello di Dürer, e al tempo stesso diversamente elaborato grazie a una diversa prospettiva (non più frontale, ma interna alla rappresentazione) e a una ricca costruzione intermediale.

Non è forse un caso, a questo proposito, che Berger abbia dedicato proprio a Dürer uno dei suoi più significativi scritti d'arte, sottolineando la capacità 'miracolosa' dell'artista di Norimberga nel «ricreare la natura».[55] Berger osserva, con estrema coerenza rispetto al resto della

sua opera, che si tratta di una capacità ormai perduta – «The style of these engravings, not to mention the urgency of their message, is a further demonstration of how far away we are from Dürer» –[56] ma sottace il fatto che tale potenzialità possa ritornare, *mutatis mutandis*, proprio nella sua opera, come anche in quella di William Kentridge, all'interno di un tentativo inesausto di ricostruzione della totalità, nonché di quel movimento dialettico nel quale il consumo delle immagini non corrisponde a una loro definitiva consumazione.

Bibliografia

N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch, E. Deroo, S. Lemaire. *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*, Parigi, La Découverte, 2002.
A. Barnett, "John Berger and the Booker Prize", *Open Democracy*, 25/07/2017 [ultimo accesso 30/03/2019]
J. Berger, *A Permanent Red*, Londra, Methuen, 1960.
J. Berger, *G.: A Novel*, Londra, Weidenfeld & Nicolson, 1972.
J. Berger, *Ways of Seeing*, Londra, BBC/Penguin, 1972.
J. Berger, *About Looking*, Londra, Writers & Readers, 1980.
J. Berger, 'Dürer. A Portrait of the Artist' [1985], in *Albrecht Dürer. Watercolours and Drawings*, Colonia, Taschen, 1994, pp. 7-13.
J. Berger, *Why Look at Animals?*, Londra/New York, Penguin, 2009.
J. Berger, *Bento's Sketchbook*, Londra/New York, Verso, 2011.
J. Berger, *Perché guardiamo gli animali*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
J. Berger, J. Mohr, *A Seventh Man*, Londra/New York, Verso, 2017 [1975].
K. *Böttcher*, J. Mittenzwei, *Zwigespräch. Deutschsprachiger Schrifsteller als Maler und Zeichner*, Lipsia, Edition Leipzig, 1980.
S. Brisman, *Albrecht Dürer and the Epistolary Mode of Address*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.
G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006 [2002].
V. Burgio, *William Kentridge*, Milano, Postmedia Books, 2013.
J. Burt, ''Why Look at Animals?': A Close Reading', *Worldviews*, IX, vol. 4, 2005, pp. 203-218.
K. Calhoon, 'The Eye of the Panther', *Comparative Literature*, LII, vol. 2, 2000, pp. 143-156.
J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Parigi, Galilée, 2006.
F. Engels, *Dialettica della natura* [1925], Roma, Editori Riuniti, 1968.
J. Estebanez, 'Le zoo comme dispositif spatial : mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal', *L'Espace Géographique*, XXXIX, 2, 2010, pp. 172-179.
J. Feiman, 'The Matrix and Meaning in Dürer's *Rhinoceros*', *Art in Print*, II, vol. 4, 2012, pp. 22-26.
W. Kentridge, *Zeno Writing*, 11 min., 2002.
W. Kentridge, *Six Drawing Lessons*, Cambridge/Londra, Harvard University Press, 2014.
R. Krauss, 'Dialectic of Enlightenment: Rosalind E. Krauss on William Kentridge's Norton Lec-

tures', *Artforum International*, 2012, pp 121-122.
C. Layet, 'The phlegm and fire of Gilles Aillaud', *OwnReality*, 33, pp. 2-32.
G. Lukács, *Storia e coscienza di classe* [1923], Milano, SugarCo, 1997.
R. Malamud, *Reading Zoos: Representations of Animals in Captivity*, Basingstoke, Macmillan, 1998.
N. Papastergiadis, 'The Color of the Cosmos: John Berger on Art and the Mystery of Creativity', *Canadian Review of Comparative Literature*, XL, vol. 4, pp. 353-369.
S. Salih, 'The Animal You See', *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies*, XVI, 3, 2014, pp. 299-324.
W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* [2001], Milano, Adelphi, 2019.

---

[1] Come esplicitamente rivendicato dall'autore, la scelta di devolvere il premio alle Black Panthers è da ricondursi anche al finanziamento del Booker Prize da parte dell'azienda Booker McConnell, che aveva accumulato i propri capitali grazie allo sfruttamento schiavista dei lavoratori di discendenza africana nelle piantagioni caraibiche di canna da zucchero. Cfr. A. Barnett, 'John Berger and the Booker Prize', *Open Democracy,* 25 July 2017.

[2] «He was convinced that he was doomed, and would be brought down by what he called his 'Demon'» (*ibidem*).

[3] «British society made every attempt to discard and marginalise him in return for his radicalism – with success. Tolerance can be ruthless in this respect. He was nearly crushed by it» (*ibidem*).

[4] Non si tratta certamente dell'ultima scelta politica della traiettoria intellettuale di John Berger; in questo stesso numero, nell'intervista a Maria Nadotti curata da Beatrice Seligardi, si può leggere del progetto collaborativo avviato nel 2000 nei territori palestinesi occupati e basato, anche in quel caso, sull'elaborazione di un elemento fondamentale della poetica dell'autore come lo *storytelling*.

[5] Come afferma Maria Nadotti nell'intervista citata, Berger ha sempre considerato il disegno la sua forma prediletta di espressione; tuttavia, è da questo momento in poi che la scelta di unire disegno e narrazione, oppure disegno e scrittura saggistica, acquisisce sempre maggior rilevanza nella sua produzione, fino a rendersi del tutto esplicita in un esito tardo come *Bento's Sketchbook* (2011).

[6] J. Berger, *A Permanent Red*, Londra, Methuen, 1960, p. 23.

[7] J. Berger, *About Looking*, Londra, Writers & Readers, 1980, pp. 1-26. *Why Look at Animals?* è in realtà il frutto della collazione di tre articoli scritti da Berger per *New Society* nei mesi di marzo e aprile 1977: 'Animals as Metaphors', 'Vanishing Animals' and 'Why Zoos Disappoint'.

[8] J. Berger, *Why Look at Animals?*, Londra/New York, Penguin, 2009.

[9] J. Berger, *Perché guardiamo gli animali*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

[10] Per una critica approfondita dell'eccessiva genericità di questa periodizzazione, cfr. J. Burt, ''Why Look at Animals?': A Close Reading', *Worldviews*, IX, vol. 4, 2005, pp. 204-207.

[11] J. Berger, *Why Look at Animals?*, pp. 24-25.

[12] Cfr. ad esempio J. Berger, *Ways of Seeing*, p. 3: «Soon after we can see, we are aware that we can also be seen. The eye of the other combines with our own eye to make it fully credible that we are part of the visible world».

[13] C. Danta, 'The New Solitude: Melancholy Anthropomorphism and the Molecular Gaze', *ESC*, XXIX, n. 1, 2013, p. 74.

[14] N. Papastergiadis, 'The Color of the Cosmos: John Berger on Art and the Mystery of Creativity', *Canadian Review of Comparative Literature*, XL, vol. 4, p. 354.

[15] F. Engels, *Dialettica della natura* [1925], Roma, Editori Riuniti, 1968.

[16] J. Berger, *Why Look at Animals?*, p. 27.

[17] J. Estebanez, 'Le zoo comme dispositif spatial: mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal', *L'Espace Géographique*, XXXIX, 2, 2010, p. 173.

[18] J. Berger, *Why Look at Animals?*, p. 37.

[19] R. Malamud, *Reading Zoos: Representations of Animals in Captivity*, Basingstoke, Macmillan, 1998, pp. 58-60.

[20]S. Salih, 'The Animal You See', *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies*, XVI, 3, 2014, p. 306.
[21]W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* [2001], Milano, Adelphi, 2019, p. 94.
[22]S. Salih, 'The Animal You See', p. 308.
[23]Per 'talento multiplo' s'intende la pluralizzazione del concetto di 'doppio talento' (*Doppelbegabung*), adottato in principio per gli scrittori-pittori; cfr. K. *Böttcher*, J. Mittenzwei, *Zwigespräch*. *Deutschsprachiger Schriftsteller als Maler und Zeichner*, Lipsia, Edition Leipzig, 1980.
[24]J. Berger, *Why Look at Animals?*, p. 38.
[25]Ivi, p. 37.
[26]Berger sembra adottare un atteggiamento simile a quello mantenuto dalla madre durante le visite famigliari allo zoo, cfr. ivi, p. 39: «…she would reply, following her own logic: 'I'm a vegetarian and I only gave it up, the practice not the principle, for the sake of you boys and for Daddy».
[27]Ivi, p. 37.
[28]Ivi, p. 28.
[29]Ivi, p. 31.
[30]Ivi, p. 30. Come esplicitamente dichiarato dallo stesso autore, Berger desume queste informazioni dalla guida ufficiale dello zoo di Londra.
[31]Cfr. N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch, E. Deroo, S. Lemaire, *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*, Parigi, La Découverte, 2002.
[32]J. Berger, *Why Look at Animals?*, p. 36.
[33]Ivi, p. 34.
[34]Ivi, p. 36.
[35]*Why Look at Animals?* esce nel 2009 nella collana *Great Ideas* della casa editrice Penguin, dedicata a testi brevi, a carattere filosofico, che possano definirsi paradigmatici rispetto all'opera dell'autore scelto. Come esplicitato sulla pagina web dedicata alla collana – «Acclaimed for their striking look, each elegant volume is beautifully packaged with a unique type-driven design that hightlights the bookmaker's art» – l'attenzione è principalmente rivolta al design editoriale dei singoli libri in quanto emanazione del *brand* Penguin.
[36]C. Layet, 'The phlegm and fire of Gilles Aillaud', *OwnReality*, 33, p. 5.
[37]J. Berger, *Why Look at Animals?*, p. 23.
[38]Ivi, p. 7.
[39]W. Kentridge, *Six Drawing Lessons*, Cambridge/Londra, Harvard University Press, 2014, p. 150.
[40]Ivi, p. 148.
[41]Ivi, p. 150.
[42]Ivi, p. 151.
[43]*Ibidem*
[44]Ivi, p. 152.
[45]*Ibidem*
[46]R. Krauss, 'Dialectic of Enlightenment: Rosalind E. Krauss on William Kentridge's Norton Lectures', *Artforum International*, 2012, pp 121-122; V. Burgio, *William Kentridge*, Postmedia Books, Milano, 2013.
[47]V. Burgio, *William Kentridge*, p. 65.
[48]Cfr. K. Calhoon, 'The Eye of the Panther', *Comparative Literature,* LII, vol. 2, 2000, pp. 143-156.
[49]V. Burgio, *William Kentridge*, p. 66.
[50]Cfr. a questo proposito G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006 [2002], p. 125.
[51]W. Kentridge, *Six Drawing Lessons*, p. 155.
[52]Ivi, p. 156.
[53]Cfr. a questo proposito S. Brisman, *Albrecht Dürer and the Epistolary Mode of Address*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, pp. 70-72.
[54]J. Feiman, 'The Matrix and Meaning in Dürer's *Rhinoceros*', *Art in Print*, II, vol. 4, 2012, pp. 22-26.
[55]J. Berger, 'Dürer. A Portrait of the Artist' [1985], in *Albrecht Dürer. Watercolours and Drawings*, Colonia, Taschen, 1994, p. 12.
[56]Ivi, p. 9.

ET ET | testi contaminati

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Letteratura e fotografia. Un'intervista a Silvia Albertazzi

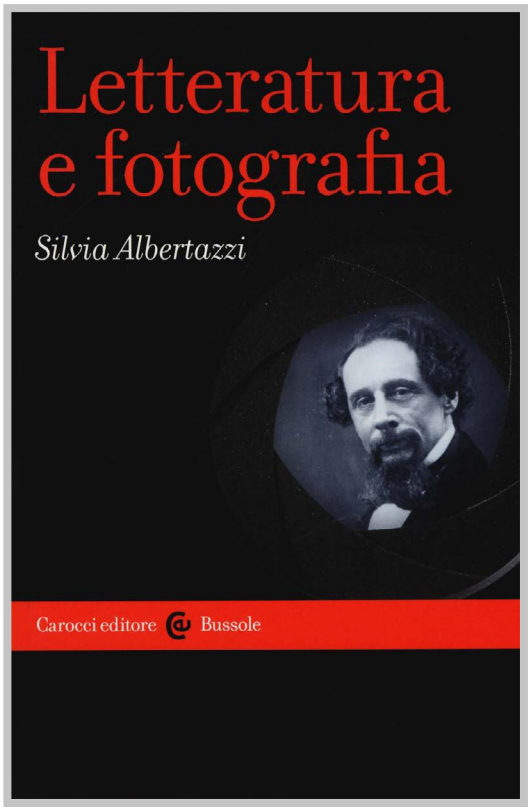
a cura di Laura Gasparini

In occasione della pubblicazione del libro Letteratura e fotografia di Silvia Albertazzi incontriamo l'autrice all'Università di Bologna. Il libro si configura come un anello che congiunge i diversi studi sul rapporto tra letteratura e fotografia e salda con limpidezza e sensibilità i legami tra i due linguaggi nella storia di entrambi.

Laura Gasparini: *Letteratura e fotografia*, com'è nato questo libro e qual è stata la tua esigenza di affrontare questo tema?

Silvia Albertazzi: Ho iniziato a studiarlo in maniera scientifica intorno al 2004/2005, quando mi è stato richiesto di entrare a far parte di un gruppo di ricerca nazionale, che lavorava su letteratura e arti visuali. Erano coinvolte tre università: quella di Bologna, de L'Aquila e di Palermo. Palermo si occupava dei dispositivi della visione prima della fotografia, L'Aquila del cinema, Bologna aveva già scelto, prima che io entrassi nel gruppo, la fotografia. Quindi da lì ho incominciato a occuparmene in maniera scientifica e continuativa.

Mi sono molto appassionata e ho continuato a studiare questo filone autonomamente fino ad ora. È un argomento che mi ha sempre affascinata e che mi ha sempre seguita, anche per motivi molto semplici, come la passione per la fotografia di mio marito, che mi portava a vedere le mostre dei grandi autori e non solo. Inoltre, mio marito ha realizzato una serie di ritratti di scrittori che ora, in parte, adornano il mio studio.



Copertina del volume *Letteratura e fotografia*

L. G.: Nel tuo libro hai indagato il tema del ritratto fotografico nelle sue molteplici forme: l'album di famiglia, la fotografia vernacolare e la figura del fotografo, in veste di narratore, che indaga appunto il ritratto, escludendo altri generi, come ad esempio il paesaggio. Immagino sia stato un focus ben preciso, ma perché hai scelto di partire da queste forme meno eclatanti nella storia della fotografia, ma certamente non meno importanti?

S. A.: Sono forme meno eclatanti nella storia della fotografia, ma più eclatanti nella storia della letteratura. Ho scelto i temi che tornano spesso in letteratura, perché il *focus* primario del libro, la prima parola che c'è nel titolo, è *Letteratura*. Quindi in letteratura si trovano moltissimi romanzi in cui la fotografia è tematizzata nel genere del ritratto, come ad esempio l'album di famiglia: sfido a trovare un romanzo dove non appaia una fotografia della moglie, del marito, di qualche caro, no?

L. G.: In realtà è così anche nella storia della fotografia, ma il mercato ha dettato un'attenzione sulla fotografia come opera d'arte dimenticandosi forme dell›immagine altrettanto eloquenti per la storia della fotografia.

S. A.: Non ci sono, quasi, romanzi in cui la fotografia di paesaggio abbia un'importanza così significativa come quella del ritratto. Ci sono esempi, nei romanzi, e ce ne sono parecchi, dove c'è il personaggio del fotografo che non è solo ritrattista. Nel mio libro cito due romanzi: uno è quello di Colum McCann, in inglese è *Songdogs*, in italiano, *La Legge del fiume*, che ha per protagonista un fotografo, che fa ogni tipo di fotografia, dal ritratto a bellissimi paesaggi, ma il racconto non si sviluppa attorno alla fotografia di paesaggio. E l'altro romanzo, quello di Graham Swift, *Via da questo mondo*, è la storia di un reporter di guerra che abbandona questo genere e si dedica alla fotografia aerea, quindi di paesaggi dall'alto: è un personaggio che, non ne ho le prove, ma secondo me è ispirato a Don McCullin. Invece esistono molti racconti, in letteratura, che ruotano intorno a ritratti fotografici e al rapporto che i protagonisti hanno con questi ritratti, per non parlare di quanti romanzi sono strutturati come album di famiglia. Per questo ho scelto queste tematizzazioni e non altre.

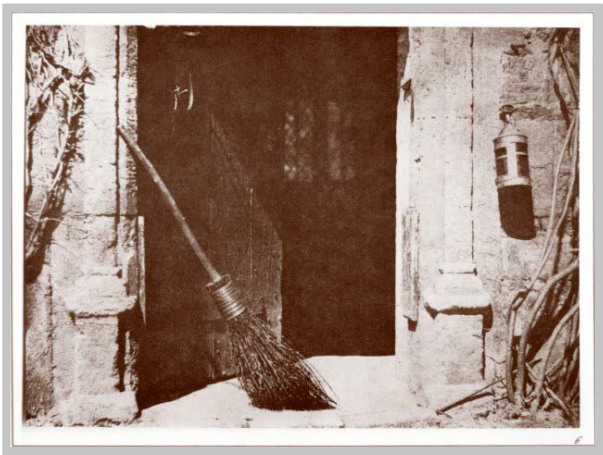
L. G.: Quanto l'impianto narrativo, quindi letterario, ha delle similitudini con il linguaggio della fotografia?

S. A.: Direi che c'è tutto un rapporto, non vorrei dire di odio e amore, ma è un rapporto abbastanza conflittuale, tra i due linguaggi, e per questo anche molto importante. All'inizio della storia della fotografia, la letteratura guardava alla fotografia con estremo sospetto, un po' come la pittura. Quindi era maturata questa idea che la fotografia, ottenuta con un mezzo meccanico, volesse arrogarsi il diritto di dire la verità e anche di fare arte e scalzare l'immaginazione. Basti pensare al rifiuto netto di Baudelaire nei confronti della fotografia.

L. G.: In ambito anglosassone, però, sono diversi gli esempi della stretta relazione tra i due linguaggi. Penso a Julia Margaret Cameron con Henry Taylor e non solo, Lewis Carroll scrittore e fotografo, forse è necessario riferirsi ad ambiti culturali più che a vaghe generalizzazioni. In Inghilterra pare esserci stato un rapporto quasi osmotico tra letteratura e fotografia. Pensiamo allo stesso Talbot in *The pencil of Nature* dove ha inserito testi tecnici, ma anche poetici e letterari…

S. A.: Sì, però questi sono tutti fotografi. È interessante ribaltare il punto di vista. La cosa interessante è, ad esempio, un fotografo come Talbot, che realizza il primo fotolibro in assoluto, perché quando progetta *The pencil of nature*, inserisce da una parte una fotografia e accanto, appunto, il commento tecnico, quindi è anche il primo libro di tecnica fotografica esistente. In effetti, ci sono anche altri fotografi che compongono i loro soggetti ispirandosi alla letteratura, come la Cameron, e altri che, invece, cercano di illustrare delle opere poetiche. Lo stesso Talbot, quando si reca in Scozia, va sulle orme di Walter Scott. Però, ribadisco, i letterati all'inizio sono molto scettici verso la fotografia.

Ma se si rilegge con attenzione la letteratura dopo l'avvento della fotografia, ed è stato fatto da alcuni critici, ci si accorge che alcuni autori di romanzi cominciano a scrivere in un modo differente dopo l'imporsi della fotografia. C'è un bellissimo saggio sul romanzo Vittoriano della critica americana Nancy Armstrong,



© William Fox Talbot, *The pencil of Nature*

dove si dimostra che Dickens, ad esempio, aveva una scrittura 'fotografica', perché descriveva le cose, non tanto per quello che erano, ma rifacendosi all'immagine che il lettore già ne conosceva, magari anche attraverso la fotografia. Dickens, come è noto, era un grande amante della fotografia, è lo scrittore dell'800 più fotografato, a lui piaceva tantissimo farsi fotografare. Si nota, inoltre, il suo interesse per la fotografia proprio dal modo in cui le sue descrizioni non sono affatto noiose, pedisseque, ma suggeriscono immediatamente la sua immagine fotografica mentale.

L. G.: Quindi affermi l'importanza di un filtro culturale che crea prima una immagine mentale che, in seguito si realizza o con la fotografia o con la scrittura…

S. A.: Esattamente, dopo di che quando arriviamo nel Modernismo, si nota che la fotografia influenza profondamente gli scrittori, anche senza la loro chiara ammissione, perché inizia a dissolversi quell'idea di romanzo letterario come un *unicum* lineare, con un inizio, un centro e una fine e viene declinata una narrazione frammentaria, così come è frammentaria la fotografia, un 'quadratino' tolto dalla continuità spazio-temporale. In quel 'quadratino' pensano i Joyce, i Proust, le Woolf, e altri. Pensiamo soprattutto al concetto di epifania di Joyce, cioè l'attimo, su cui lo scrittore si basa nello scrivere *Gente di Dublino:* è l'attimo in cui l'essenza del reale si manifesta. Personalmente, a me ha sempre suggerito l'attimo decisivo di Henri Cartier Bresson. La Woolf insiste molto sul concetto della durata e utilizza, ad esempio, l'immagine dei lampioni che si accendono uno a uno, che sembra uscire da certe fotografie di Alvin Langdon Coburn del movimento del pittorialismo.

Proust, invece, utilizza la fotografia come un aiuto alla memoria. Affermerei quindi che, nei primi decenni del Novecento, con il Modernismo appunto, si nota con evidenza quanto la fotografia abbia influenzato la letteratura e abbia cambiato il modo di scrivere e concepire il romanzo e il racconto. Prima erano i fotografi che si rifacevano alla letteratura, in seguito affermerei che, poco alla volta, forse a volte anche inconsciamente, sono i letterati che guardano alla fotografia modificando il loro modo di vedere e di scrivere.



©Alvin Langdon Coburn *Broadway at Night*

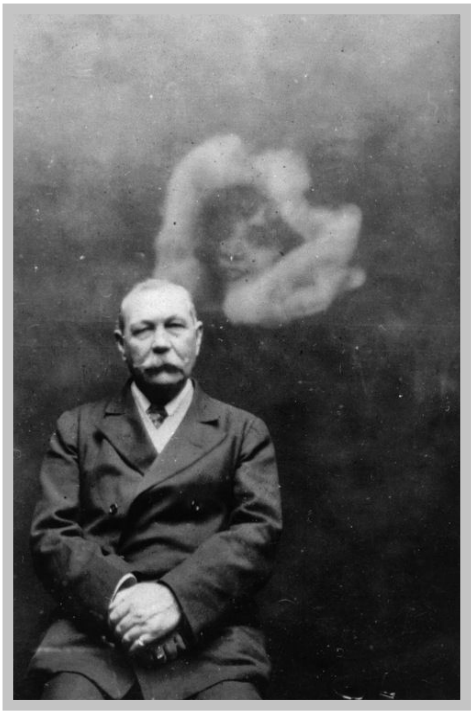
L. G.: È avvenuta una mutazione, una maturazione e una consapevolezza che anche la fotografia era un linguaggio, una scrittura di luce.

S. A.: È una scrittura, è un linguaggio. Io a volte ho l'impressione, ma questa, ripeto, è una mia impressione, maturata attraverso i miei studi, che all'inizio i letterati, proprio perché si erano resi conto che la fotografia era una scrittura, avevano paura di essere scalzati.

L. G.: Conoscerai le sperimentazioni di Victor Hugo della fotografia sulla fotografia con

il figlio, che praticavano la fotografia dell'invisibile per vedere l'al di là…

S. A.: No, però conosco l'attenzione di Arthur Conan Doyle per le fotografie di spiriti. Oltre che scrittore, era anche fotografo, e collaborava con un giornale fotografico importante. Alla fine della sua vita si è interessato con grande passione alle foto di fantasmi ed era convinto di poter fotografare gli spiriti. In quello stesso periodo, escono dei bellissimi racconti di Henry James, dove praticamente la fotografia è in qualche modo usata quasi come un'evocazione di spiriti. Davvero incredibile.



Arthur Conan Doyle during a seance

L. G.: C'è una bellissima messa in scena di Giorgio Strehler dell'opera *The Turn of the Screw* (*Il giro di vite*), dal romanzo di Henry James con le fotografie di scena di Ugo Mulas, che evocano proprio queste particolarità …

S. A.: È un aspetto molto forte della fotografia quello, appunto, di essere, in fin dei conti, l'immagine di uno spirito. Tutto sommato, come diceva Roland Barthes, quello che possiamo dire di un ritratto è che quella persona è stata di fronte all'obiettivo, ma dopo lo scatto non c'è più, magari è già morta, comunque non è più in quel momento.

L. G.: Nel tuo libro hai sottolineato come la fotografia abbia in qualche modo esercitato una frammentazione del soggetto e quindi una perdita di identità, ma è anche vero il contrario.

S. A.: Sì, è vero e qui s'innesta il concetto di identità, che è veramente scivoloso, poiché è noto che l'*identità* è qualcosa che è continuamente *in fieri.* Non si giunge mai a una identità piena e conclamata, perché l'identità non è qualcosa di fisso, è sempre in costruzione. Per la fotografia, si tratta solo di indossare o togliere una maschera. Penso, in questo caso a due romanzi: *La casa dei sette abbaini* di Nathaniel Hawthorne, romanzo pubblicato nel 1851 che ha per protagonista un dagherrotipista, il quale, attraverso quella tecnica, riesce a mostrare il lato oscuro della persona ritratta, in particolare di una persona ritenuta da tutti, invece, buona. L'altro romanzo è *La terra sotto i suoi piedi* di Salman Rushdie, che è uno degli autori di cui io mi occupo normalmente, che ha sempre affermato che ognuno di noi porta dentro numerose identità. Nessuno di noi è una cosa sola, ma tutti siamo moltitudini e ci portiamo dentro le storie di chi ci ha preceduto e magari anche quelle di chi ci seguirà. Quindi parlare di una unica identità o di identità integra è un assurdo, forse la fotografia ci ha aiutato a capire anche questo.

L. G.: Ho visitato la mostra di Lee Freedlander, *Al lavoro*, nell'ambito del festival di Foto/Industria e mi ha colpito come l'autore riesca a togliersi la maschera del fotografo professionista, che va sui luoghi di lavoro per celebrare l'industria e realizza delle fotografie di persone che lavorano, operai al tornio, ma anche impiegati e dirigenti, spogliandosi della retorica che ben conosciamo sulle diverse classi dei lavoratori e ci restituisce immagini che veramente colpiscono. Forse anche questo aspetto è una specifica della fotografia,

n. 13, gennaio-luglio 2019

perché lo scrittore, inevitabilmente, nell'osservazione, si costituisce a priori un'immagine mentale.

S. A.: All'inizio della mia ricerca sul rapporto tra la letteratura e la fotografia mi colpì molto un'affermazione di Nino Migliori, che fu invitato a parlare all'Università. Migliori esordì dicendo: «La fotografia è molto più vicina alla letteratura che non alla pittura». Io non ci avevo mai pensato e lui spiegò il perché dal suo punto di vista e nel corso del tempo mi resi conto che aveva ragione. Così disse anche Mario Dondero che, quando iniziò a collaborare con noi per la rivista illustrata *Letteraria*, fondata da Stefano Tassinari, affermò: «Io sono molto più vicino agli scrittori e alla letteratura che non ai pittori». Credo, in definitiva, che la fotografia, essendo proprio un linguaggio e raccontando, in fin dei conti, delle storie , abbia molto più in comune con la letteratura che non con altre forme d'arte.

L. G.: Mi ha colpito la conclusione del tuo libro con la citazione di Duane Michals che afferma «Fotografare la realtà è fotografare niente» e mi è balenato il concetto di qualsiasi età di Zavattini, elaborato nel 1955 descrivendo il lavoro di Paul Strand, ma anche il libro di Perec, *Tentativo di esaurire un luogo parigino* con le fotografie di Pierre Getzler del 1974, anche il lavoro raffinato del fotografo portoghese Daniel Blaufuks che, parlando del suo lavoro, afferma che «il presente non esiste», esistono il passato e il futuro, ma il momento in cui TU ci sei, cioè fotografi, non esiste. Queste affermazioni mi sembrano una dichiarazione di impotenza della fotografia, ma anche della letteratura di narrare noi stessi. Dobbiamo aspettarci nuove immagini dall'ulteriore evoluzione del rapporto tra letteratura e fotografia?

S. A.: Non credo sia una dimostrazione di impotenza, tra l'altro la citazione da Perec me l'ha fatta anche Michele Smargiassi durante la presentazione del mio libro di recente. Smargiassi sostiene che Perec voleva esaurire la descrizione di un luogo, però alla fine quando un fotografo è andato sugli stessi passi dello scrittore e ha fatto le fotografie, ha dimostrato che la descrizione non era esaurita, perché c'erano tante cose nelle fotografie che Perec non aveva ritrovato. Più che un senso di impotenza è, secondo me, è il rifiuto di adeguarsi alla verità, alla realtà, cioè al fatto che, noi abbiamo una idea preconcetta che il reale sia vero e che esista una 'realtà'. Torno a Salman Rushdie che afferma: «La realtà contiene una vena di fantasia che la fantasia non ha». Quello che noi chiamiamo *Realismo* è in realtà una convenzione, perché la vera realtà è molto più immaginativa di quello che è il 'documento', di quello che noi consideriamo 'vero'. Quindi il senso nel quale noi intendiamo la realtà è 'niente'. Ovvero, Michals sostiene che quando noi vogliamo fotografare la realtà, quando vogliamo offrire un documento della realtà, fotografare le cose come sono esattamente, in realtà noi non fotografiamo 'niente'. La realtà nuda e cruda, l'«esaurimento del luogo parigino», non merita una fotografia, non è una storia. La vera realtà è il reale con la storia che vi sta dietro, con quello che noi ci mettiamo di nostro, con quello che la storia ci ha messo di suo, ma non le cose in quanto tali. La realtà raggiunge un significato quando noi le aggiungiamo quel tanto di immaginazione da farla nostra: quelle parole che Michals scrive a mano sulle sue fotografie, realizzate con una inquadratura particolare, dove toglie o include delle parti del mondo reale, oppure gli elementi casuali che entrano nell'inquadratura sono pratiche che danno un senso alla fotografia.



©Duane Michals Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainity

Mi ha molto colpito il libro del poeta Yves Bonnefoy, *Poesia e fotografia* in cui afferma che la fotografia consta di due elementi: lo sguardo e il caso. Nella fotografia entra sempre «qualche cosa» che, per quanto studi e sia preparato, il fotografo non ha previsto. Ormai è assodato che tra quello che vediamo nel mirino e quello che risulta nella fotografia esiste una gran differenza. Conseguentemente, quell'elemento casuale è ciò che conferisce valore all'immagine e che fa dire ai fotografi che la realtà in se stessa non è niente. La frase di Michals mi ricorda quella del racconto di Julio Cortázar, *Le bave del diavolo*, da cui è tratto il film di Antonioni *Blow up*. A un certo punto il protagonista del racconto, che non è un fotografo di moda, ma un fotografo dilettante, un espatriato cileno a Parigi, piuttosto povero e malconcio, quindi il contrario del *glamour* londinese (e siamo negli anni '50 a Parigi e non negli anni '70 in Inghilterra), questo fotografo, dicevo, si chiede quale significato può avere il fotografare, quale significato ci sia in una foto, cos'è che fotografiamo? «Il nulla, forse», è la risposta. A me questa citazione è sempre piaciuta e mi sembrava che avesse delle consonanze molto strette con Michals. A un altro livello, questo 'niente' di Michals potrebbe essere senza dubbio la ricerca della nuova dimensione del linguaggio, un po' come Flaubert, che aspirava a scrivere un libro sul nulla .

L. G.: Vi sono concomitanze estremamente interessanti. Ghirri, pur non avendo mai affermato che voleva fotografare 'il nulla', ha tratto spunto dalla «qualsiasità» di Zavattini con esiti davvero sorprendenti…

S. A.: Certamente. Quando penso a Ghirri, penso a quelle fotografie di cancelli aperti sul niente…non credo ci sia bisogno di altri commenti.

L. G.: Il 'nulla' che è ricco di poesia ricorda l'affermazione di Zavattini quando disse «Che cos'è la pianura padana? È un segno dritto con il lapis sopra un foglio di carta», oppure i piccoli viaggi di Ghirri nella provincia che attraversa ricordando lo sguardo dei suoi maestri come Walker Evans e Paul Strand e dopo ancora con Gianni Celati …e cosa vanno a cercare? Il nulla.



©Luigi Ghirri, *Formigine 1985*. Eredi di Luigi Ghirri. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia

S. A.: Certo, io credo non sia un problema di impossibilità del mezzo (fotografia o scrittura) semmai di impossibilità del reale. Ti leggo un'altra citazione da Cortázar: «Nulla è più rivoluzionario dell'arricchire con tutti i mezzi possibili la nozione di realtà, nell'animo del lettore». Io credo che il fotografo dovrebbe avere lo stesso compito dello scrittore, cioè arricchire, con tutti i mezzi possibili, la nozione di realtà nell'animo di chi guarda.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Jan Baetens

Photography against Narrative

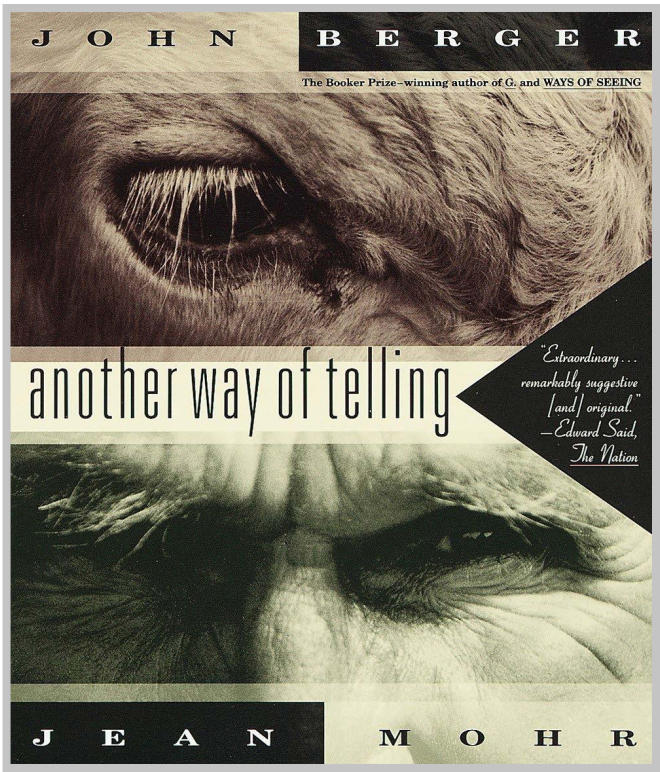
Starting from a clear delimitation of the field, focused on theoric and methodological perspectives deriving from the narrative reading of photography – not from photographic sequences – the contribution highlights some relevant remarks about bias and default opinions that interfere with the interpretation of the photographic medium. Thus, the author's reflections on the temporal dimension of photography, or on the distinction between 'image' and 'picture' proposed by Mitchell, help to better define a progressive authonomy of photographic language.

1. Stories, a universal feature?

«Innombrables sont les récits du monde» (There are countless forms of narrative in the world), said Roland Barthes in one of the founding essays of modern narratology.[1]

Yet the ubiquity of stories, storytelling and story worlds does not mean that any cultural practice is automatically open to narrative. Neither does it involve that narratological approach of stories can follow a universal methodology, as was certainly the dream of those who elaborated narratology as a scientific paradigm in the 1960s. In the following pages, I would like to address some of the issues raised by the narrative reading of photography, which seems to have become a kind of default option for the interpretation of photography in general, as if all pictures had suddenly become narrative (a bias that has sometimes jeopardized my own reflection on the topic).[2]

For clarity's sake, I want to specify without further delay that my own take on photography is based here on the classic production and publication format of the medium, namely the single, individual picture. Photographic genres or subgenres such as the picture story (in journalism), the photo novel (in popular and media culture), or the photo sequence (in visual and fine arts), for instance, will not be examined. Although the importance of these forms and practices is crucial for a correct understanding of photography in its diversity and complexity, the intrinsic sequentiality of these genres and subgenres sets them somewhat apart. As a matter of fact, one should avoid the danger of making a confusion between the narrative analysis of photography itself, provided there is such a thing as photography 'in itself', and the narrative analysis of sequential, that is multi-images photography, where the narrative dimension may depend on the mere fact that the viewer is confronted with a string, a chain, a succession of images, which may therefore become narrativized regardless of their own form and content. In other words: sequential photography is a type of photog-



raphy that deserves a specific form of analysis (as shown for instance by the example of nonnarrative readings of the photo novel).[3] However, it cannot as such be used as an argument in favor of the narrative dimension of photography in general.

This problem is brilliantly exemplified by John Berger[4] in his comments on the narrative limitations of photography and the possible ways of superseding them –in his case by turning toward a new type of sequential photography, not one that reproduces an underlying and already scripted narrative, like in journalistic picture stories or mass media photo novels, but as a sequential arrangement that manages to maintain the two major aspects of photography as a narrative medium: the ambivalence of its meanings as well as its orientation toward the past, including personal and collective memory (and thus not toward the futures, as Berger claims is the case in cinema).

2. Narrative skepticism

There is a paradox, and even a stimulating *a priori*, in our thinking on photography and narrative. On the one hand, we all agree that 'every picture tells a story' (a conviction that is further strengthened by the no less widely accepted idea that 'one picture tells more than thousand words'). On the other hand, we never exactly know which is the story that is actually told, since the fixed nature of the photography, which presents only a slice of time, never a full-fledged story, does not often contain itself the basic units of a narrative, such as for instance the distinction, within the visual form displayed by the image, between a 'before' and an 'after', although the digital turn in photography certainly has made possible the technique of what art historians call 'continuous narrative', that is the representation of successive moments within one single frame, a type of visual storytelling that one-point perspective painting as introduced at the Renaissance seemed to have condemned as anachronistic and old-fashioned.[5] Granted, the viewer can always project a narrative on the nonnarrative elements or aspects of a fixed image, including in these cases where the narrative impulse is not triggered by story-enhancing or story-inducing content matter or special techniques such as for instance the representation of a 'pregnant moment' (a classic trick of history painting) or, more importantly for the specific field of photography, the presence of narrative captions.[6] Yet these various interpretive opportunities the viewer can rely on do not completely overrule the fixed image's intrinsic difficulty to display a story in a more or less objective and readable way. As a narrative medium, photography inevitably depends on the active contribution of the reader –which is of course not harmful to the narrative interpretation of the photographic object (one can produce a very convincing story when watching a picture showing just a pebble on the beach), but which definitely suggests that the story elements are more on the side of the viewer than on that of the picture.

However, the initial paradox should not only be seen as an invitation to complement or supplement the fixed image by mobile or dynamic features or techniques. It can also be interpreted as the first step toward a new reflection on the relationship between photography and narrative, which goes beyond the mere possibility (or not) of narratively reading nonnarrative material. And in this regard I would like to raise four questions.

3. How photography questions narrative

The first one and also the most general one has to do with the very status of narrative in our relationship toward photography. Generally speaking, the relative lack of storytelling in photography is seen in rather negative terms, as if photography were missing something (namely: narrative) that other media (and the example of cinema immediately comes to mind) contain more naturally. In light of the ongoing competition between media, which all strive for cultural and economic hegemony, it is a logical move to argue that photography is for that reason in danger of being remediated by the moving images of film, for instance – and I am following here the 'old versus new' supersession approach as popularized by Bolter and Grusin in their book *Remediation*,[7] actually an updated version of McLuhan's *Understanding Media* at the internet age.[8] Photography, in this perspective, would be in high need of being 'repurposed' (another key term of Bolter and Grusin), that is of incorporating elements of 'stronger' media, once again film for example, to survive in the permanently shifting media uses of our world.

This point, however, is open to debate. It could be argued no less that photography does not lack time and narrative at all, but that instead this impression of lack refers to an imperialist use of narrative that wipes out the specific materiality of photography –and more generally of many other documents and media that narrative analysis is currently cannibalizing. The idea that the story 'behind' (or underneath) an image is more appropriate to disclose the truth of this image is a claim that many critics make almost spontaneously, but that does not resist further thinking. Storytelling can detach us from the specific means and meanings of a work, as demonstrated by the antinarrative stance of those, practitioners and theoreticians alike, that I would like to call story-skepticists: Michael Fried or Clement Greenberg in art history, and Jean Ricardou in literature, for instance, who all have claimed that framing a work as narrative may lead to various types of misreading, more particularly to a lack of sensitivity toward the formal and material aspects of the work.[9] Photography in this sense is not a narratively poor medium, it is a medium that hints at the poverty of narrative when it comes down to address certain works, styles, periods, authors, or media whose key features are other than narrative.

A second remark concerns the distinction between narrative and time. Photography may not be the perfect example of storytelling with the help of a visual medium, but its temporal dimension is dramatically present and powerful. This way of looking at photography supposes however that we shift from the product, the picture as we can see it, to the process, that is the way in which a picture is planned, made, reproduced, distributed, etc. – a long and complex, often collective process that stretches before and after the actual handling of the camera, the taking of the picture, the printing of the image, and so on and so forth, to take just some very simple examples. All media possess such a temporal dimension, but the case of photography is all the more inspiring and suggestive since we still live in the ideology of the 'you push the button, we do the rest' – and after all, modern digital programs such as Instagram do no deliver a message that is very different from that of Kodak in the 1880s. Yet this temporality is not just the sum of actions that come before and after the taking or making of a picture, it is also something that radically changes our view of the very nature of this picture. In analog photography, the negative is different from the (vintage) print, the print is different from its reproduction in a book, the reproduction in a book is different from its reappropriation by other means, etc.: each step produces a new image, and the awareness of these steps inevitably affects

our reading of the image, whatever its position on the time line. In digital photography, the migration of the image from one screen to another, not to speak of the print variations of each of these occurrences, often involves huge differences that touch upon any possible parameter of the image and whose consequences for the image's reading and interpretation are undeniable.

At first sight, the difficulty of telling the production of the image from the temporal process that brings and keeps it materially and semiotically alive seems light years away from the issue of narrative and storytelling, yet here as well the example of photography helps make a case against the conventional reading of narrative, which tends to reduce the notion of time to a feature of the story's content (namely: the temporal arrangement of the plot elements) as well as to put between brackets the temporality of the larger processes in which the narrative of the product is itself embedded. Photography, in this regard, reframes the relationships between time and narrative. Time is not only a dimension of what is being told in the picture as a product, it is also a key dimension of the very act of storytelling as a process, regardless of what the storyteller is showing or telling in the image itself.

Induced by the relationship between product and process –and this is a third point I would like to make –, the intrinsic temporality of any photographic item also draws attention to the specific materiality of the picture, which is in the technical sense of the term never 'just an image', that is the idea we have of a visual representation (and in addition we know, as W.J.T. Mitchell has convincingly demonstrated, that «there are no visual media»[10] and that visuality is always mixed with other media and other senses), but also a 'picture', that is 'an image with or in a certain medium'. Images are (partly) on the side of the concept, the idea, if not the ideal, while pictures are completely material objects. In other words: images can be mentally imagined, no pun intended, they are mental representations of a give object, person, event, concept, etc. Pictures, instead, are inextricably linked with the materiality of the medium that makes them exist.

Obviously, photography is not 'a' medium, that is a single, unique, independent medium. According to the way it is materialized, the same photographic image can be materialized as many different pictures: for instance negatives, vintage prints, print photos (and these forms are countless), photographs printed on other supports than paper (from silk screens to handkerchiefs, from T-shirts to projections on water), 3D pictures, even 'moving' photographs as currently allowed by all kind of software manipulations.[11]

My fourth and last point is that in the context of narrative analysis this mediologial and material diversity is anything but a detail. If we take materiality seriously, and there are good reasons to do so, it is clear that only medium-specific interpretations can be considered meaningful as far as the study of pictures is concerned. A more general and abstract form of narrative analysis that examines narrative forms and structures underneath the material surface automatically decodes pictures as images as a way of questioning of fundamental dichotomies as articulated in the semiotic square (one may think here as an example of Greimas's actantial scheme of his reading of stories). Such a methodological and theoretical shift is obviously always possible, but one should remain aware of the fact that by doing so one moves from one type of narratology, namely medium-specific (and thus picture-oriented) narratology, different for each medium being addressed, to a completely different type of narratology, namely general or medium-insensitive (and thus image-based) narratology.

This distinction is necessary to understand the strong resistance to narrative in the work of the story-skepticists hinted at above. If they consider narrative analysis so harmful to visual analysis, what they are referring to is less the medium-specific type of narratology than the universalizing variant of it, which tends to repress the material aspects of the pictures while highlighting the semantic dimensions of the image. The compatibility of materialist picture analysis and certain forms of medium-specific narratology is vital to, for instance, the field of 'abstract comics',[12] which makes room for rhythm and color-induced stories and storytelling in pictures which at first sight look totally deprived of any content or narrative. Molotiu's approach can of course be easily transferred to the field of photography, which may give birth to medium-specific approaches at the level of what Groupe Mu calls the 'plastic' sign (as opposed to the 'iconic' sign, which displays recognizable and lexically identifiable units).[13] It is not an exaggeration to suggest that, from this point of view, the importance of photography for making the case for medium-specific and thus anti-general narratologies cannot be underestimated.

Verbal stories can easily – well, more or less easily – be summarized, paraphrased, translated, if not adapted into other media, and this creates the illusion that a medium-specific analysis is not always useful or required. In photography, however, the equivalent of these manipulations generally relies upon tagging. Two pictures can for instance be compared from a narrative point of view provided one succeeds in tagging some of the figures represented in the picture as 'victims' or 'perpetrators' (and it should be noted here that words such as 'victims' and 'perpetrators' do not belong to the sphere of the picture but to that of the image, in the already discussed terminology). But contrary to what happens when one tags a verbal text, where words such as 'victim' or 'perpetrator' may literally appear, pictures do not display this type of information, certainly not in this direct and transparent way (even if it would be absurd to believe that one can always take at face value what is said or written in a verbal text). For this reason, the tagging of a picture is a semiotic operation that unescapably converts it into an image – and careful users of visual material never forget about this difference. The awareness of the gap between tag-free pictures and tagged images remains very strong and no one will ever claim that a tag-based analysis offers an in-depth analysis of the medium-specific layers of a picture. Crowdsourcing for instance has become increasingly popular in photographical heritage research, but as far as medium-specific analysis is concerned, its success is as much a symptom than a solution: crowdsourcing may help fine-tune our idea of photography as a set of images, but its effects on our knowledge on photography as picture are not always clear. Moreover, the fact that much crowdsourcing work almost naturally turns into narrativizing the image shows that there is a kind of implicit link between the difficulty to tackle medium-specificity and the eagerness to leap into stories and storytelling.[14]

4. Which narratology for photo analysis?

The previous reflections should not be taken as a warning against the dangers of the narrative analysis of photography, on the contrary. Narratology remains a much needed and highly appreciated tool. However, it makes sense to make a plea in favor of a strongly medium-specific analysis, that tries to take into account, for example by acknowledging its own limits, the nonnarative elements of pictures that many narrative analyses easily discard or ignore. More particularly, I think narrative readings of photography can highly benefit from the foregrounding of the temporal dimensions of photography as an ongoing

process, by focusing on the way pictures are made, changed, moved, and appropriated, as well as from the attempt to ask whether a narrative is actually helpful or harmful for a better understanding of a photograph as picture. Taking care of these different horizons and thresholds can allow for a new start of narrative analysis in the field of photography, which should not be reduced to the recycling or application of tools, conventions, and terminologies borrowed from fields such as literature or art history, such as, for instance, the suggestion of a pregnant moment, the representation of an underlying verbal story,

---

[1] R. Barthes, 'Introduction à l'analyse structurale des récits', *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27 (quotation p. 7).
[2] J. Baetens, M. Bleyen, 'Photonarrative', in M.L. Ryan, M. Grishakova (eds.), *Intermediality and Storytelling*, Berlin, De Gruyter (Narratologia Series), 2010, pp. 165-182.
[3] J. Baetens, 'The photonovel: Stereotype as Surprise', *History of Photography*, 37-2, 2013, pp. 137-152 and Id., *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017.
[4] J. Berger, J. Mohr, *Another Way of Telling*, London, Writers and Readers Publishing Cooperative Society, 1982.
[5] L. Andrews, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, New York, Cambridge University Press, 1995.
[6] C. Scott, *The Spoken Image. Photography & Language*, London, Reaktion Books, 1999.
[7] J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.
[8] M. McLuhan, *Understanding Media*, Toronto, Toronto University Press, 1964.
[9] For an overview of these debates, see J. Baetens, 'Nouvelle narratologie, nouvau récit', *Questions de communication*, 17, 2017, pp. 231-244.
[10] W.J.T. Mitchell, 'There Are No Visual Media', *Journal of Visual Culture*, 4-2, 2005, pp. 257-266.
[11] I. Hoelzl, R. Marie, *Softimage. Towards a New Theory of the Digital Image*, Bristol, Intellect – Chicago, Chicago University Press, 2015.
[12] See A. Molotiu (ed.), *Abstract Comics*, Seattle, Fantagraphics, 2010 and J. Baetens, 'Abstraction in comics', *SubStance*, 40-1, 2011, pp. 94-113.
[13] Groupe Mu, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1993.
[14] J. Baetens, 'Crowdsourcing: A Critical Discussion on Some Issues of a Challenging New Practice in the Digitization of Photographic Heritage', *Recherches en communication*, 42, 2017, pp. 203-211.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Angelo Castagnino

*Fotografie fantastiche: su La prima verità di Simona Vinci e Quello che l'acqua nasconde di Alessandro Perissinotto**

This essay places the recent narrative production of Simona Vinci and Alessandro Perissinotto in the field of realistic literature as influenced by the tropes of the gothic and fantastic tradition. Photography and other visual arts emerge as the media through which the uncanny and the realistic aspects communicate, creating a rhetorical and narrative device that, far from remaining mere stylistic display, is motivated by precise socio-historical goals.

È ben conosciuta l'interpretazione psicanalitica della violenza negli anni di piombo, secondo cui lo Stato si identifica con una figura paterna da rinnegare. In questa rappresentazione degli anni Settanta, l'eliminazione fisica di importanti personalità istituzionali rimanda ad un'analogia non solo con il rifiuto dell'autorità del padre, ma con tutto il sistema gerarchico che veniva messo in discussione dal clima di contestazione e, successivamente, dalla lotta armata. Come ha scritto Raffaele Donnarumma, «è con l'omicidio di Aldo Moro che lo schema del parricidio viene promosso a mito tragico sotto il quale mettere un'intera epoca della storia repubblicana»,[1] considerazione che lo stesso Donnarumma invita a rileggere non solo in relazione alla figura di un padre oppressivo, ma anche a quella di un'autorità evanescente. La controversa ricostruzione storica degli anni del terrorismo ha anche generato, in narrativa, significative aperture al modo fantastico. Per esempio, il ritorno spettrale di un passato con cui non si sono chiusi i conti e l'ingiusto oblio caduto su alcune vittime si manifestano spesso, nel genere romanzo, attraverso la caratterizzazione di un fantasma. In particolare gli studi di Federica Colleoni hanno fatto emergere una chiara relazione fra aspetti perturbanti e finalità sociali in alcuni romanzi sugli anni di piombo pubblicati negli anni Zero, e la figura dello spettro è stata studiata nelle declinazioni narrative di chi riappare allo scopo di dar voce a problematiche mai affrontate fino in fondo.[2] Metterò al centro di questo saggio una tendenza che, pur rifacendosi ad alcuni degli schemi sopraelencati, si distingue in modo originale, in anni ancora più recenti, nella produzione di romanzieri importanti: l'intersezione tra fotografia, violenza politica, elementi fantastici e storia degli istituti psichiatrici prima della legge Basaglia.

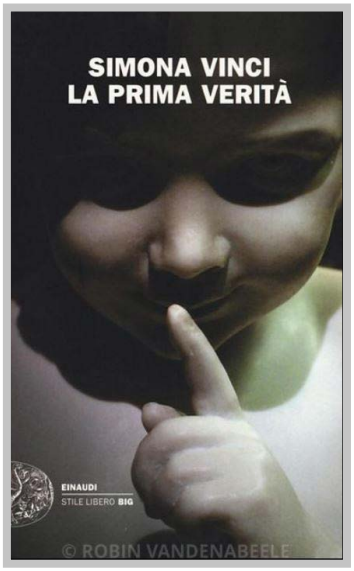
I romanzi qui presi ad esempio sono *La prima verità* (2016) di Simona Vinci e *Quello che l'acqua nasconde* (2017) di Alessandro Perissinotto, due storie che, ambientate rispettivamente in Grecia e in Italia, prendono spunto da prospettive storiche nazionali per abbracciare considerazioni sul rispetto dei diritti umani nel mondo occidentale. I due romanzi sono assimilabili particolarmente per l'intrusione dell'elemento perturbante in storie altrimenti realistiche, il paragone (talvolta spinto fino all'opposizione) fra scienze tecniche ed umanistiche, e la centralità delle arti visive – soprattutto la fotografia – nella rappresentazione dell'alterità sociale.

Questo saggio procederà in due fasi, discutendo prima l'utilizzo del modo fantastico e della fotografia messo in atto da Vinci e Perissinotto, per poi trovare una sintesi e suggerire una lettura comparatistica di due approcci che, seppur simili, denotano importanti singolarità stilistico-interpretative. Dal punto di vista metodologico, il saggio esplora il

territorio di quelle narrazioni che, pur basate su fondamenta realistiche, non escludono elementi perturbanti, perché la verosimiglianza di questi ultimi non può essere negata categoricamente. Ci troviamo, dunque, dinanzi a rappresentazioni artistiche che, suggeriva Roger Caillois, «inseguendo il reale, incontrano il fantastico».[3] Dal punto di vista delle implicazioni sulla caratterizzazione nel romanzo, siamo invece al cospetto della costruzione del fotografo come personaggio, figura che Remo Ceserani interpretava come portatrice di qualità magnetiche e sconcertanti,[4] e di cui Silvia Albertazzi ha rimarcato la capacità di esprimere «una esigenza umana, la condivisione del veduto».[5]

1. La prima verità

Il romanzo di Simona Vinci è ambientato nell'isola greca di Leros, nelle strutture contigue che servivano da istituto psichiatrico e penitenziario per i dissidenti politici durante la dittatura dei colonnelli. La narrazione si distingue per la cospicua presenza di riferimenti al modo fantastico e ambientazioni che richiamano la tradizione del romanzo gotico, con la figura dello spettro ad indicare l'irruzione del passato nella vita di Angela, studentessa che si reca a Leros come volontaria nel 1992, quando lo scandalo sulle condizioni dei malati ne ha già prefigurato il ridimensionamento.



Copertina de *La prima verità*, Torino, Einaudi, 2016. © Robin Vandenabeele / Arcangel Images

Figure di demoni, fantasmi e morti che ritornano si accompagnano agli accorgimenti tipici del gotico, come la scoperta di passaggi sotterranei ed il rinvenimento di vecchi documenti che servono da mezzi di comunicazione fra passato e presente. Il meccanismo del romanzo utilizza l'arte fotografica come collante per tutti questi riferimenti a metà strada fra gotico e fantastico: tale funzione è introdotta già nell'*incipit*, si ripropone nella caratterizzazione di Angela, e ritorna nella discussione finale sulla denuncia delle atroci condizioni dell'istituto, incorporando così tutta la durata della narrazione. La fotografia emerge, dunque, come un ponte fra dimensioni differenti, perché collega la parte finzionale del romanzo (gli eventi di cui Angela è protagonista) con la documentazione storica che sta dietro la scrittura (la vicenda reale della fotografa Antonella Pizzamiglio, i cui scatti ricoprirono un ruolo importante per la presa di coscienza su ciò che accadde a Leros). L'arte fotografica introduce ulteriori parallelismi fra Grecia e Italia, perché anche l'opinione pubblica italiana iniziò a porsi domande sui manicomi tramite le immagini riguardanti i bambini confinati negli istituti di Giorgio Coda, episodio con cui Vinci apre il romanzo. Persino le scelte onomastiche partecipano alla rappresentazione della liminalità fotografica: il personaggio che incarna la passione per la visualità, Angela, porta nella radice greca del suo nome la connotazione di messaggero, di tramite fra due mondi, qualità che le permette di diventare portavoce di chi, rinchiuso in manicomio, non può esprimere il proprio disagio.[6]

La relazione fra fotografia realistica e dimensione fantastica è proposta immediatamente, con il ricordo delle immagini che, scattate da Mauro Vallinotto e pubblicate da «L'Espresso» nel 1970, amplificarono la discussione non solo sui manicomi, ma anche sull'interpretazione classista della professione medica e sulle responsabilità del mondo esterno agli istituti psichiatrici. Lo scatto più famoso e che è stato spesso interpretato,

in chiave mistica, come una sorta di crocifissione infantile, è invece introdotto con riferimenti demoniaci nell'*incipit* de *La prima verità*:

> Un lettino di ferro con le sbarre bianche e un corpo nudo, quello di una bambina tra i sette e i dieci anni. Che è una femmina, si capisce solo dal taglio tra le gambe unite e tenute ferme da una cinghia di contenzione. Anche le braccia sono legate alle sponde con due strisce di tela e tutto il peso del corpo si regge sui gomiti. [...] La fotografia è in bianco e nero e non so se è questo a rendere tanto drammatica l'oscurità che sembra avanzare e gonfiarsi a inghiottire tutto come un vortice d'aria nera. Uno spazio infinito si estende da lì all'eternità e dentro quello spazio sono sicura che ci siano tutti i demoni del mondo. Non saprò mai il nome di quella bambina. Non saprò mai la sua data di nascita, né quella di morte. [...] Li ha zittiti, i demoni, o sono stati i demoni a zittire lei?[7]


La celebre immagine pubblicata da «L'Espresso» nel 1970. © Mauro Vallinotto

La fotografia è dunque usata come uno strumento narrativo, tramite cui il genere romanzo unisce finalità sociali e accorgimenti stilistici che aprono all'altro grande tema affrontato da Vinci, la comunicazione fra l'approccio realistico e quello fantastico. È bene ricordare che l'accostamento letterario fra arte visiva e modo fantastico non è inusuale. Già la tradizione del romanzo gotico proponeva costanti riferimenti all'effetto perturbante della percezione ottica e della sua manipolazione: si pensi ai dipinti che si animano (*Il castello di Otranto* di Walpole), l'ossessione dimostrata verso gli occhi (*L'uomo della sabbia* di Hoffmann), o la presenza di specchi che generano inganni e crisi identitarie, tema che sarebbe poi sfociato nel Novecento italiano negli esempi di Mattia Pascal e, più tardi, della biblioteca ne *Il nome della rosa*. Anche attraverso l'arte visiva, *La prima verità* introduce degli individui percepiti interamente in funzione della malattia, come se la loro personalità non potesse esprimersi al di fuori di essa. Similmente alle vittime della violenza politica (come il personaggio di Stefanos), la caratterizzazione spettrale e mostruosa dei malati ne raffigura efficacemente l'impossibilità di esternare la propria personalità senza l'aiuto di Angela. *La prima verità* si propone, quindi, come «una storia di fantasmi»[8] e di morti che ritornano dal passato per stabilire una relazione con i vivi.

Particolarmente questa funzione dell'elemento perturbante si presta a collegare ambientazioni temporali lontane, in un romanzo in cui continue analessi e prolessi spostano l'azione dagli anni Trenta (la formazione adolescenziale del personaggio di Basil) agli anni Sessanta (la detenzione di malati e dissidenti politici a Leros), agli anni Novanta (la spedizione dei volontari che iniziano a riorganizzare ciò che diverrà dell'istituto) fino al 2016, anno di pubblicazione in cui la narratrice, non più personaggio finzionale e più vicina ad una voce autobiografica, rilegge gli eventi passati alla luce delle nuove sfide sociali del terrorismo e dei flussi migratori. Il collegamento fra arti visive e fascinazione per l'irrealistico avviene con l'introduzione di Basil, convinto di acquisire capacità soprannaturali venerando l'icona di San Basilio. La malattia mentale del personaggio è rappresentata a metà strada fra impeto religioso e apertura ad un mondo irrazionale, legato più alla superstizione che alla fede. Un esempio su tutti è la convinzione che il padre, anziché

malato, sia infestato da un demonio, una presenza che Basil vuole allontanare con la propria purezza, procedimento al quale la venerazione dell'icona partecipa insieme al tentativo di entrare in seminario. Il collegamento fra arte visiva e riduzione del fantastico a ciò che Todorov chiamava non meraviglioso ma 'strano'[9] (in quanto logicamente spiegato dalle turbe psichiche di Basil) apre la strada all'intenzione più prettamente sociale della vicenda. Basil paga, oltre ai problemi mentali, la bassa condizione sociale della propria famiglia, caduta in miseria dopo la morte del padre, medico che ne aveva invece garantito la reputazione borghese. Inizia a farsi spazio una delle tematiche che distinguono il romanzo ambientato nei manicomi, attraverso un'interpretazione 'democratica' della fotografia e delle arti visive volte a denunciare un meccanismo discriminatorio sistematico e ricorrente: la condizione medica conta tanto quanto la classe sociale, fattore che accomuna l'ambientazione greca a quella italiana. L'intersezione fra visualità e dimensione fantastica caratterizza ancor più Angela, il personaggio principale, ed anche in questo caso il connubio finisce per rimarcare la finalità sociale del romanzo. La protagonista è introdotta come una fotografa che ha ereditato la passione del padre:

> Le diceva che avrebbe dovuto fotografare molto il cielo perché il cielo è difficile da fotografare bene e da lì si capisce se uno ha occhio. Poi era morto, senza aver mai avuto il piacere di contemplare la foto di un cielo fatta da sua figlia, perché sua figlia, lei, fotografava facciate di palazzi, ponti, alberi, strade, qualche volta persone, ma il cielo lo tagliava sempre via dall'inquadratura, perché aveva paura di non capirlo e di dimostrare la sua totale mancanza di occhio.[10]

La vocazione artistica di Angela si instaura in contrapposizione al cinismo di una scienza che, incarnata dai medici, si limita a contenere con la forza i pazienti, senza proporre una terapia mirata e senza indicare una via d'uscita dalla malattia mentale. Data l'oggettiva impossibilità di comunicare con i casi più gravi, Angela adatta la propria percezione del mondo a ciò che è più congeniale per i malati, trovando un terreno comune nell'accettazione dell'aspetto fantastico. Il taccuino della fotografa diviene simbolo della comunicazione fra passato, presente e futuro, relazione che è possibile grazie all'intrusione dello spettro, elemento capace di occupare diverse coordinate temporali: «Il tempo passato, dove vivono tutti i tuoi fantasmi. Il tempo futuro, dove ti attendono quelli che lo diventeranno. Il tempo presente: qui».[11]

Se il fantasma è la figura che più si presta a viaggiare nel tempo e a far ritornare il passato, il mostro dà invece la percezione di chi è allontanato da una società che non lo conosce a fondo. Il lager dei malati più disperati è abitato da personaggi che condividono la condizione del mostro di Frankenstein, quella di una diversità che, esteriorizzata dall'aspetto fisico prima che da una reale interazione verbale, crea una barriera impenetrabile fra sé e gli altri. È questa la reazione istintiva di Angela, nonostante la protagonista sia stata sensibilizzata dall'esperienza del fratello disabile. Nell'intravedere un uomo al di là del muro che separa gli incurabili dal resto dell'istituto,

> Si avvicinò ancora: una maschera di cicatrici vecchie e ferite nuove sotto la quale con uno sforzo d'immaginazione si riusciva a intravedere un uomo tra i trenta e i quarant'anni, con la fronte bitorzoluta e il cranio calvo. Angela immaginò che se lo avesse visto un bambino lo avrebbe chiamato *mostro* e ne sarebbe rimasto sconvolto. Cercava di allontanare da sé quella sensazione e quel pensiero, come se appartenessero a qualcun altro, ma invece era proprio lei a vederlo così: un essere spaventoso, intollerabile.[12]

Se l'immagine del mostro come presenza insondabile rimanda a *Frankenstein* di Mary Shelley, i richiami alla tradizione del gotico, attuati attraverso il personaggio della fotografa, non si fermano. Così come la figura del fantasma permette la comunicazione fra passato e presente, la stessa valenza è conferita al ritrovamento di vecchi documenti e, elemento imprescindibile del gotico classico, all'esplorazione di passaggi sotterranei e camere nascoste, dove si svelano segreti inimmaginabili. Questa funzione è ricoperta dal vecchio archivio dell'istituto, stanzino sotterraneo che rivela quanto limitata fosse la documentazione dei casi clinici, a riprova della mancanza di un reale tentativo di cura. La scoperta dell'archivio è assimilabile a una riscrittura, in chiave moderna, degli innumerevoli episodi con cui l'ambientazione gotica introduceva celle, segrete e sotterranei di castelli e monasteri:

> Al piano inferiore faceva quasi freddo e mano a mano che le scale si inoltravano nelle viscere dell'edificio l'odore di muffa e varechina si faceva sempre più forte e si sentiva qualcosa gemere, forse un filo dell'impianto elettrico, forse un tubo dell'acqua. Un rumore ritmico, a scatto, che le prime due o tre volte la fece sobbalzare. Una lampadina nuda penzolava dal soffitto e illuminava per un breve tratto un corridoio lunghissimo che come un cunicolo si perdeva nel buio.[13]

Giunto fin qui, il personaggio di un romanzo gotico che si rispetti dovrebbe imbattersi in un fantasma e, almeno in un certo senso, *La prima verità* non disattende l'aspettativa del lettore, ancora con un simultaneo ricorso a follia, mistero e arte visiva. Angela rinviene il diario di un uomo, personaggio che assume le sembianze di un'apparizione spettrale che può essere sì immaginata, ma percepita solo tramite l'interpretazione degli appunti che lasciato:

> Angela si stese nella branda, al buio, e dentro gli occhi vide la grafia meticolosa di quello sconosciuto perduto nel tempo; cercò di immaginare le sue mani e le vide tremanti, fragili, anche se molto probabilmente non lo erano affatto, o forse non lo erano state prima di arrivare in questo posto. Vide dita con le unghie squadrate e un anello d'argento, una specie di fede a spirali, stretto attorno a un indice abbronzato. E mentre scivolava nel sonno, e dal piano inferiore dell'edificio arrivavano colpi violenti e le solite urla spaventose della notte, vide il volto di un uomo ancora giovane, molto bello, con gli occhi azzurro cupo, quasi blu, che la fissava dritto in faccia e senza parlare si accostava il dito indice alla bocca, come a intimarle il silenzio. In testa le risuonò una frase che però non ricordava di aver letto. *L'ultimo a morire è il corpo*. Che strana frase, soprattutto pronunciata da un fantasma.[14]

L'interazione fra Angela e Basil (soprannominato 'il Monaco' perché la sua follia si era manifestata come eccesso di fede religiosa, e per un reale tentativo di entrare in monastero) è costruita artisticamente sul rinvenimento di un disegno raffigurante una maternità, immagine che il vecchio malato considera «quello che rimane di dio».[15] L'esitazione tipica del modo fantastico (credere o no a ciò che si sta osservando?) è al centro di questo scambio: per Angela le parole di un folle gettano chi ascolta in un labirinto di dubbi, ma rinvenire il disegno che Basil aveva effettivamente indicato conferisce al Monaco lo statuto di persona a cui si può credere. Da una prospettiva strutturale, il sasso col disegno diventa uno di quegli 'oggetti mediatori' che, alla fine di un'esperienza perturbante, provano al protagonista che qualcosa è veramente accaduto, e che l'interazione con un'altra realtà ha avuto luogo. Alimentata da continui riferimenti alle arti visive, l'esitazione fantastica de

La prima verità si risolve finalmente con l'affermazione del potere pratico e 'performativo' della fotografia, esemplificata dalla storia di Antonella Pizzamiglio che svela le foto del lager al convegno mondiale di psichiatria. In modo simile, la denuncia operata nel 1989 dal giornalista di «The Observer» John Merritt si pone in stretta relazione agli equilibri geopolitici di fine millennio: per la reputazione della Comunità Europea lo scandalo di Leros è intollerabile, e riformare il sistema diviene imperativo.



© Antonella Pizzamiglio, *Leros. Il mio viaggio*, 1989. Le condizioni dei malati che generarono uno scandalo internazionale

2. Quello che l'acqua nasconde

Una simile commistione fra fotografia, violenza politica, richiami fantastici e manicomi ritorna in *Quello che l'acqua nasconde* di Alessandro Perissinotto. Il romanzo è basato sull'intersezione fra esperienza individuale e storia nazionale: lo straordinario genetista Edoardo Rubessi visita l'Italia dopo anni trascorsi negli Stati Uniti, e finisce per affrontare i fantasmi (che pensava di avere scacciato) degli anni Sessanta e Settanta.

Se il romanzo di Simona Vinci colpisce il lettore con l'immagine di una bambina in stato di prigionia, quello di Perissinotto si apre con l'altrettanto inquietante figura del corpo ustionato di Roberto Crescenzio – vittima accidentale di una rappresaglia politica – immortalato nel 1977 in una fotografia simbolo degli anni di piombo.

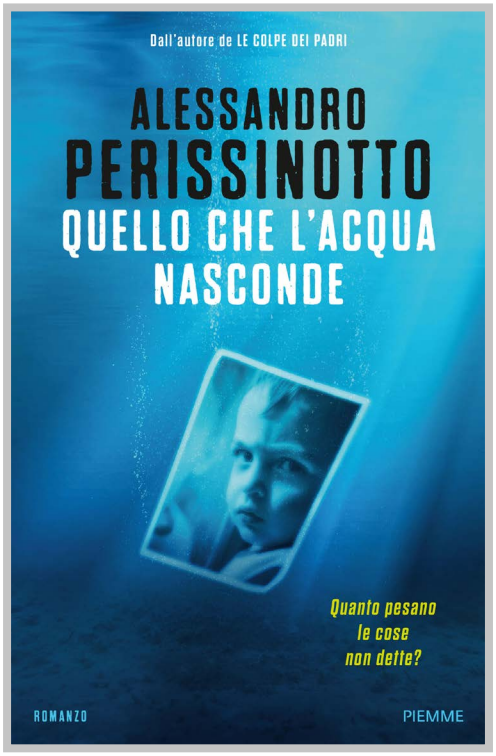


Illustrazione di Nadia Morelli su immagine di Shutterstock. Si ringraziano anche Francesca Lang e Cecilia Flegenheimer, rispettivamente degli editori Piemme e Mondadori

Il romanzo introduce la funzione della fotografia come strumento che obbliga l'individuo a fare i conti con un passato che si vuole occultare. Per estensione, questo ruolo si riversa su tutta la società, colpevole di non far luce fino in fondo sul periodo della strategia della tensione che, non a caso, Gabriele Vitello ha studiato con la metafora fotografica dell'album di famiglia.[16] Il collegamento – apparentemente azzardato – fra manicomi e terrorismo si rivela, invece, appropriato. Simboli dell'interpretazione classista della medicina, gli istituti psichiatrici erano al centro dell'attenzione di quei gruppi eversivi che alcuni medici, a loro volta, osservavano come espressione di una devianza comportamentale da trattare clinicamente. Il personaggio principale, Edoardo Rubessi, incarna l'esperienza manicomiale nella sua declinazione classista, essendo stato internato da bambino più come figlio inquieto di alcolizzati che per reali disturbi mentali: come alcuni contestatori scrissero occupando un manicomio di Parma, «il figlio del ricco è esaurito, il figlio del povero è matto».[17] La difficoltà di chiarire le relazioni fra

due realtà apparentemente lontane è risolta con l'uso delle arti visive come strumenti che collegano la dimensione fantastica a quella verosimile. La soluzione narrativa è legata a Susan, moglie americana del protagonista. Preoccupata di ciò che Edoardo nasconde, la donna – fotografa *free lance* – indaga sul passato del marito, dei manicomi e del terrorismo in Italia con le tecniche che più le sono congeniali, appunto quelle della fotografia. Paragonata alla sistematica falsità della parola, esemplificata dalle bugie e omissioni di Edoardo, l'immagine fotografica emerge come portatrice di una verità che completa e chiarisce i comportamenti del protagonista, ed è portata come negazione inconfutabile delle sue menzogne. Varie immagini hanno immortalato un'adolescenza diversa da quella che Edoardo ha raccontato alla moglie, come si evince dalle rivelazioni di Aldo, narratore della vicenda. Svelare le diapositive della loro adolescenza in relazione al concetto di verità offre anche spunti sociologici legati alla fiducia che l'individuo ripone negli altri. Tale fiducia è generata dalla frequente impossibilità di verificare tutte le informazioni che ci pervengono ma, laddove l'opportunità si presentasse, l'istinto sarebbe sempre quello di sincerarsi sulla loro autenticità. Gli effetti sarebbero spesso sorprendenti, come il dialogo fra Aldo e Susan suggerisce:

> Buttai lì: «A casa ho le foto di quel periodo. Le foto dei campi. C'è anche Eddy». La fiducia che noi riponiamo negli altri non ha niente di sincero: è pura necessità. Siamo fiduciosi in ciò che gli altri fanno e dicono solo perché, il più delle volte, non possiamo regolarci diversamente. Senza la fiducia non prenderemmo più gli aerei, non attraverseremmo più la strada, non abiteremmo le nostre case, non mangeremmo al ristorante; e non ci sposeremmo, non faremmo l'amore, non ci mostreremmo neppure nudi e indifesi di fronte all'altro. Ma quando qualcuno ci offre la possibilità di scambiare la fiducia con la certezza, quasi mai rifiutiamo il baratto; quando ci chiedono se preferiamo credere o sapere, difficilmente ci accontentiamo del credere.[18]

Proprio questo baratto fra fiducia e certezza trova nella fotografia lo strumento per essere attuato, funzione che la pone in opposizione all'insondabilità del racconto verbale – corrotto – di Edoardo. Mostrare le diapositive dell'adolescenza equivale a distruggere le certezze raccontate dal genetista: «Non c'erano più dubbi, Edoardo si era reinventato l'adolescenza trasformandola da come era stata a come avrebbe voluto che fosse».[19]

Il passato che Edoardo nasconde suggerisce anche il collegamento con il romanzo di Simona Vinci e con la storia della condizione manicomiale in Italia. Vittima del sadismo di Giorgio Coda e del suo assistente, Giovanni Balistreri, Edoardo è raffigurato nelle loro fotografie, che lo vedono legato ad un termosifone. Se l'immagine fotografica condanna Edoardo come bugiardo, lo stesso strumento chiarisce le motivazioni del protagonista che, segnato dall'orrore subìto, emerge come vittima delle contraddizioni degli anni Sessanta e Settanta. Come accaduto per lo scandalo di Leros, l'evidenza fotografica ricoprì un ruolo fondamentale anche per la comprensione delle vicende dei manicomi di Collegno e Grugliasco. Per i molti malati che subirono torture come l'elettromassaggio, l'oggettiva impossibilità di dar voce all'ingiustizia poneva un freno alla libertà – anche giuridica e processuale – di testimoniare la propria tragedia. Nell'isolamento del manicomio, la sostituzione della parola con la fotografia ha anche una motivazione puramente storica: agli internati non era permesso comunicare, in forma orale o scritta, con il mondo esterno. Come si ricordava nel volume fotografico edito da Franco Basaglia, *Morire di classe*, «gli infermieri non devono tenere relazioni con le famiglie dei malati, darne notizie, portar fuori senz'ordine lettere, oggetti, ambasciate, saluti: né possono recare agli ammalati al-

cuna notizia dal di fuori, né oggetti, né stampe, né scritti».[20] La proibizione di una forma tradizionale di comunicazione amplifica la risonanza della fotografia interpretata in senso 'clandestino' e 'democratico', allo scopo di conferire una voce a chi non ce l'ha. Le fotografie scattate nonostante i divieti pongono l'opinione pubblica dinanzi a una scioccante rivelazione: la realtà manicomiale di cui così poco si sapeva si mostra ora in tutto l'orrore di una dimensione che, lasciata a se stessa, aveva creduto di poter adottare un sistema di valori e regole alternativo a quello esterno. Come Alberto Bonvicini, Edoardo prima ha fatto esperienza ingiustamente del manicomio, poi si è avvicinato alla lotta armata. In entrambi i casi la fotografia si fa portatrice di quel passato che rifiuta di essere dimenticato, riportando alla luce delle realtà che la società ha preferito nascondersi, per non fronteggiare le proprie responsabilità.

Anche il romanzo di Perissinotto coniuga l'intenzione sociale ad una riflessione tecnica sull'interazione fra arte visiva ed elemento fantastico, ed alla funzione realistica che può essere conferita all'intrusione di circostanze perturbanti. Il ritorno del passato è un motivo tipico, per esempio, del romanzo gotico, in cui gli spettri di antenati ed avi si manifestano allo scopo di obbligare il presente a confrontarsi con eventi che si è preferito ignorare. Il sadico Balistreri ritorna dal passato nella vita di Edoardo, e proprio le fotografie che gli aveva scattato durante la tortura sono il mezzo usato per provare la propria identità e distruggere le certezze che il genetista ha costruito con la carriera e con il matrimonio con Susan. Balistreri interpreta la fotografia in una chiave accusatoria, volta ad aprire la crisi interiore di Susan. Autore degli scatti su Edoardo, il personaggio di Balistreri (un medico) come fotografo richiama la connotazione demoniaca dell'uomo di scienza nella tradizione dei romanzi gotici e fantastici. È particolarmente in questa connotazione che il ritorno di Balistreri simboleggia, per Edoardo, il ritorno di un tempo passato che si ripropone attraverso la figura del fantasma, entità capace di scardinare le categorie di spazio e tempo:

> Anche se la sera il vecchio non c'era, ogni volta che prendeva la bicicletta per tornare a casa, ne vedeva la sagoma seduta sulla panchina, lo spettro. Balistreri aveva mantenuto il dono tremendo di incutere paura anche in assenza, come a Villa Azzurra, quando, nei momenti in cui non era in camerata, tutti lo immaginavano da qualche parte, a trascrivere i nomi dal suo quadernetto alla lista dei candidati all'elettromassaggio di Coda.[21]

Al contrario, la caratterizzazione di Susan come fotografa suggerisce un'interpretazione che coniuga il valore artistico e quello sociale della fotografia, ancora una volta con riferimenti inverosimili usati a scopo realistico. Avendo visitato il rudere di Villa Azzurra, Susan 'anima' le immagini dell'abbandono con la propria arte, ricreando la vita del marito sullo sfondo di ciò che rimane della clinica:

> La sua tecnica, come quella di tutti i grandi fotografi, consisteva nell'isolare i frammenti dal tutto e nel dare a essi un significato autonomo. Sullo schermo comparve l'immagine di una parte di muro, una superficie di un metro per uno e mezzo, insignificante all'apparenza, almeno per me; invece lei aveva visto e catturato il segno che, su quel muro, aveva lasciato la testiera di un letto di ferro: un rettangolo con gli spigoli smussati e tanti tratti verticali, in corrispondenza delle sbarre. E, nel gioco di luci e di ombre, quella traccia era così netta che non ci vedevi il segno, ci vedevi il letto. «Questo è il letto di Edoardo» disse commentando la foto «lui è lì, sdraiato, con gli occhi aperti, come quando, la domenica, dopo pranzo, si corica sul divano e rimane a pensare al suo lavoro, guardando il soffitto.» Una dissolvenza. Poi la foto di un

> albero ripreso attraverso l'intelaiatura a quadri di una finestra senza vetri. «Quello è l'albero che Edoardo guardava ogni giorno, quello su cui avrebbe voluto arrampicarsi.» La sua voce era incrinata. Un lavandino in ceramica appeso al muro, un lavandino lungo, una vasca interminabile. «Qui è dove mio marito si lavava, lui che ama tanto l'acqua.» Le foto continuarono a succedersi, una dopo l'altra, e io finalmente capii che ce l'aveva fatta, era riuscita a provare amore e pietà per quel bambino che, in una vita precedente, era stato Edoardo. Ci era riuscita non grazie alla foto sadica del vecchio, ma grazie alle sue, che riempivano di umanità il vuoto delle stanze abbandonate.[22]

Nel passaggio dall'approccio storico ad uno più propriamente contemporaneo, qualcosa di simile accade con gli scatti dei molti luoghi pubblici in stato di abbandono nella città di Torino. Lo zoo, la stazione Vanchiglia, il vecchio ufficio postale, le baracche del corso Regio Parco ed altri luoghi che conferiscono identità alla vecchia Torino si animano tramite l'obiettivo di Susan, con le loro «macerie e mura pericolanti»[23] a richiamare ulteriormente l'ambientazione gotica. La capacità rigenerativa della fotografia appare ora in grado di rivitalizzare luoghi abbandonati, in modo simile a ciò che aveva fatto con Villa Azzurra, e di conferire un'essenza vitale a ruderi che ne sono apparentemente privi. È questa funzione della fotografia, a metà strada fra magia e abilità tecnica, a creare quell'esitazione perturbante nell'osservatore, che percepisce segni vitali dove non ne rimangono veramente:

> Come là pareva di vedere i bimbi reclusi, qui gli animali tornavano a popolare le gabbie. Il boa riviveva nel fascio di rampicanti che si attorcigliava sulle maglie di una rete metallica, la giraffa sporgeva il collo nella sagoma di vecchio lampione arrugginito e piegato di netto a due terzi della sua altezza, i pezzi di muro caduti e adagiati in orizzontale erano testuggini spiaggiate. Ma l'abilità di Susan andava oltre l'abilità di far intravvedere la vita nelle forme morte; le sue foto restituivano la drammaticità delle esistenze recluse, imprigionate dietro le sbarre oggi divelte. Il dolore degli animali ingabbiati e dei bambini legati era palpabile, anche se di quei supplizi non rimanevano che le carcasse degli strumenti di tortura.[24]

Ciò che avviene nell'attico di Aldo è una sorta di *ékphrasis*, una descrizione della fotografia come opera d'arte che, nel divenire vivida grazie alla retorica dell'osservatore, finisce per rigenerare la vitalità dell'oggetto immortalato. Il personaggio come fotografo continua un'interpretazione dell'arte visiva come alternativa alla scienza medica. Sia il fotografo (come notava Ceserani ne *L'occhio della medusa*) che il medico ricoprono il ruolo di perturbanti portatori di modernità nelle tradizioni del romanzo gotico e nel modo fantastico, e sono spesso raffigurati come cinici, insondabili e disposti a sacrificare l'individuo in nome dell'avanzamento della loro tecnica. *Quello che l'acqua nasconde* introduce un medico, Edoardo, il quale perde ripetutamente la sfida lanciata contro le malattie genetiche e vorrebbe concentrarsi interamente sulla lotta contro di esse, evitando ogni interazione con i pazienti. Al contrario, l'arte visuale, riportando la vita dove c'è abbandono, è capace di vincere la morte e restituire dignità agli individui torturati da Coda e, nel fare ciò, stabilisce un connubio con le scienze umanistiche. Non a caso, *Quello che l'acqua nasconde* introduce Susan come una fotografa laureata in letteratura, mentre *La prima verità* costruisce il personaggio del perseguitato politico Stefanos come un poeta che si cimenta nella pittura:

> Kyriakos posò il pennello intinto di giallo ocra su un coperchio di latta, fece un passo indietro e si grattò la testa sotto il cappello di paglia che puzzava di sudore e capelli sporchi. Lavoravano dodici ore al giorno, tutti i giorni, con tre soldati sempre piantati alle costole, e anche se l'idea di questi affreschi era venuta a loro, prigionieri politici, e ci stavano mettendo dentro, oltre che la miglior buona volontà, anche rabbia e amore, a volte gli veniva da chiedersi chi cazzo gliel'avesse fatto fare. Loro sarebbero marciti su quest'isola e, a parte gli indigeni, chi l'avrebbe mai vista, questa chiesa e le facce troppo umane di questo Cristo e di questa Madonna con la bocca rossa? Stefanos non sapeva dipingere. Lo avevano portato perché lui era un intellettuale, un poeta, ci sapeva fare con le parole e li avrebbe aiutati a scegliere i passi della Bibbia che avrebbero posto in calce agli affreschi.[25]

3. Conclusioni

Nel suggerire un collegamento fra fotografia, modo fantastico, istituti psichiatrici e violenza politica, Vinci e Perissinotto indicano la strada per un'ibridazione del genere romanzo che non va sottovalutata. Al di là delle fotografie che servono da antefatto per i romanzi, è soprattutto la scelta narrativa del personaggio come fotografo a scardinare una significativa serie di limitazioni, aspetto confermato dal recente consenso critico conferito a *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek. Le protagoniste di queste storie, nel trovarsi in un'ambientazione a loro straniera (la Grecia per Angela e l'Italia per Susan), utilizzano il mezzo fotografico per scavalcare le barriere di ciò che non conoscono a fondo del *setting*. Il richiamo alla suspense del gotico, ricorrente nei momenti in cui le due donne si accingono a scattare immagini o reperire altre informazioni, oltrepassa i confini del semplice accorgimento narrativo per servire finalità legate al romanzo sociale: nell'introdursi in luoghi vietati o abbandonati, le due donne simbolizzano la funzione di chi sfida regole che vogliono preservare uno *status quo* ingiusto, o una ricostruzione corrotta e parziale del passato.



© Alessandro Perissinotto, 2016. L'abbandono in cui versa Villa Azzurra si presta alla rappresentazione letteraria di una suspense tipica dell'ambientazione gotica

Tali scelte narrative sono maggiormente giustificate dal ruolo ricoperto storicamente dal mezzo visivo come denuncia a Leros e nei manicomi italiani, particolarmente per la comprensione che il cittadino comune ebbe di un fenomeno in precedenza sottovalutato. Per questo stesso scopo le arti visive, la fotografia ed il personaggio come fotografo accompagnano il lettore attraverso la storia di individui che, pur non essendo malati psichiatrici, si trovano ad interagire con essi. Edoardo finisce in manicomio come forma di punizione contro il suo carattere irrequieto e, ne *La prima verità*, lo stesso accade al piccolo Nikolaos, confinato nell'area dei pazienti inguaribili per motivi non clinici ma opportunistici, in quanto testimone potenzialmente pericoloso delle violenze a Teresa ed al poeta Stefanos. Ciò si coniuga con la concezione della malattia mentale in un periodo storico che vedeva in essa una colpa da espiare e non una condizione che, se curata a dovere, poteva essere temporanea. Persone sane internate in istituti psichiatrici, questi

personaggi rappresentano il mondo estraneo ai manicomi che entra in essi e ne verifica le terribili dinamiche, mettendo il lettore nella condizione di immaginarsi ingiustamente recluso. Il processo di immedesimazione si estende ad altri aspetti, ad indicare la vulnerabilità di ognuno dinanzi all'interpretazione della malattia mentale come accusa. La voce narrante di Perissinotto immagina che, se avesse vissuto circostanze familiari differenti, la sua stessa indisciplina avrebbe potuto portarlo in manicomio, mentre il romanzo di Vinci è narrato dalla prospettiva di Angela, la cui relazione omosessuale con Lina avrebbe comportato, ai tempi di Coda, conseguenze analoghe.

Inevitabilmente, la caratterizzazione di Angela e Susan come fotografe pone anche una questione di genere, in cui l'essere donna fornisce ulteriori implicazioni allo studio delle protagoniste. Come accade spesso nella rappresentazione narrativa dell'emarginazione sociale, la già terribile condizione dei malati è ancora peggiore per le donne. Ne *La prima verità* ciò emerge dalle vicende della piccola Teresa, vittima di uno stupro di gruppo che la spinge al suicidio e la pone all'ultimo gradino di una scala sociale alternativa in cui essere malati, poveri e bambini è ancor più difficile se si è donna. *Quello che l'acqua nasconde* ricorda, invece, la percezione della nevrosi come diagnosi spesso affrettata e più frequente per le donne, che in anni recenti anche Corrado Augias ha narrato ne *Il lato oscuro del cuore* (2014). Ancora interpretata in senso accusatorio, la condizione che oggi verrebbe quasi sminuita come una forma di stress colpisce chi è percepito come vulnerabile per classe sociale e per genere: nel tentativo di licenziare una giovane cameriera, una ricca famiglia torinese la fa ricoverare all'istituto di Via Giulio, dove la rivalità fra due medici uomini decide il suo destino.

In conclusione, l'incontro fra fotografia e fantastico nel romanzo sui manicomi e la violenza politica stabilisce una finalità certamente realistica e sociale, laddove si parte da eventi e percezioni inverosimili. In questo senso, l'interpretazione del fotografo come personaggio si rifà direttamente alla definizione di Walter Benjamin, che intendeva questa figura nella sua capacità di «svelare la colpa e denunciare il colpevole»[26] di un crimine. In epoca di *fake news* e manipolazione delle notizie, il ruolo della fotografia come portatrice di verità emerge come valore da difendere attivamente. Proprio durante la stesura di questo saggio divampa una polemica che collega la fine de *La prima verità* con la funzione sociale della fotografia. Nell'emergenza migratoria che Vinci interpreta come nuova frontiera della rappresentazione dello spettro, lo scatto di una 'naufraga con lo smalto'[27] viene usato per sminuirne la tragedia individuale. Con i suoi fantasmi (le persone senza identità, nome o dimora) e i suoi mostri (i diversi, gli emarginati, gli stranieri), l'applicazione contemporanea della tradizione del gotico e del fantastico nei romanzi di Vinci e Perissinotto conferisce al personaggio della fotografa la funzione mediatrice di chi è disposto a correre rischi in prima persona per agire al posto di chi non ne ha la possibilità. Per questi motivi, la retorica fantastica di chi si trova a «disseppellire i morti»[28] e «intravvedere la vita nelle forme morte»[29] sposa finalità che sono, al contrario, reali e concrete, volte ad evocare i fantasmi di chi è stato emarginato e conferirgli una forma, seppur tardiva, di giustizia sociale.

* L'autore ringrazia i fotografi che hanno acconsentito all'uso delle loro immagini, e chi ha collaborato per ricevere i permessi. Nell'ordine in cui le fotografie appaiono nel saggio: Robin Vandenabeele (fig.1), Mauro Vallinotto (fig. 2), Antonella Pizzamiglio (fig. 3), Nadia Morelli, Francesca Lang, Cecilia Flegenheimer (fig. 4) e Alessandro Perissinotto (fig. 5).

[1] R. Donnarumma, *Storie Oblique*, presentazione a G. Vitello, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013, p. 9. Nello stesso passaggio Donnarumma riflette sulla comparazione fra padre e Stato in narrativa come uno «schema interpretativo diffuso in modo pressoché incontrastato nel discorso pubblico», suggerendo una lettura degli anni di piombo attraverso la lente della negazione della figura paterna non solo in quanto dittatoriale, ma anche perché inadeguata al ruolo che dovrebbe ricoprire ed al quale spesso si sottrae.

[2] F. Colleoni, 'Spettri della violenza politica: gli anni Settanta in alcuni romanzi del nuovo millennio', *Enthymema*, VII, 2012, pp. 425-442.

[3] R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004, p. 162.

[4] R. Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 63.

[5] S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p. 9.

[6] L'intersezione fra onomastica e letteratura fantastica è approfondita in S. Zangrandi, *Fanta-onomastica. Scorribande onomastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, Pisa, ETS, 2017.

[7] S. Vinci, *La prima verità*, Torino, Einaudi, 2016, p. 7.

[8] Ivi, p. 13.

[9] La definizione del fantastico e della sua biforcazione in 'strano' o 'meraviglioso' è contenuta in T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1995, p. 28.

[10] S. Vinci, *La prima verità*, p. 34.

[11] Ivi, p. 48.

[12] Ivi, pp. 50-51.

[13] Ivi, p. 59.

[14] Ivi, p. 83.

[15] Ivi, p. 79.

[16] G. Vitello, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana.*

[17] O. Pivetta, *Franco Basaglia. Il dottore dei matti*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2015, p. 36.

[18] A. Perissinotto, *Quello che l'acqua nasconde*, Milano, Piemme, 2017, pp. 59-60.

[19] Ivi, p. 63.

[20] F. Basaglia, *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi, 1969, p. 44.

[21] A. Perissinotto, *Quello che l'acqua nasconde*, p. 194.

[22] Ivi, pp. 165-166.

[23] Ivi, p. 205.

[24] Ivi, p. 208.

[25] S. Vinci, *La prima verità*, pp. 135-136.

[26] W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, Bagno a Ripoli, Passigli, 2014, p. 54.

[27] <http://www.repubblica.it/cronaca/2018/07/23/news/bufala_smalto_josefa_open_arms_migranti-202474909/>

[28] S. Vinci, *La prima verità*, p. 77.

[29] A. Perissinotto, *Quello che l'acqua nasconde*, p. 208.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Vittorio Fiore

Alphabet *di gruppo nanou: verso l'evidenza di un processo creativo*

The essay deals with the definition of the choreutic space as a scene inhabited during the performance, looking for links between stage space and dance, venturing conceptual transfers from one field to another aimed at completing the didactic mission of *Alphabet* analytically. This is an articulated excavation work in the creative poetics of the nanou group in which the grammatical and syntactical links of the movement are investigated and the laws that regulate the spatio-temporal development that cross the group's production are identified. *Alphabet* is a cycle of residential workshops for insiders and amateurs; the chapters in which it divides return the possibility of breaking down the 'choreutical system' by writing a choreography in public and chorus with the sole purpose of disassembling it. This is implemented according to the logic of technology, intended as the science of governance of production processes, to allow the reading of the component elements, the perception of the poetics derived from the improvisation technique, choreographically restraining changes and creative incidents that enrich the product highlighting the individual components. The essay is supported by the transcription of the experience conducted with the participation at the residence held at Viagrande Studios and Scenario Pubblico based on a 'learning on the stage action', where the observers independently learned the principles of the group's methodology and the ways of fusion of the dynamic elements of the system which, with new endings and declinations, determine an open creative process with a continuous innovation of the lexicon. The focus is on the terminology that constitutes *Alphabet*, and which defines the system of signs and the dynamics of repetition.

1. Abitare lo spazio coreografico

La danza si fa architettura poiché idea, erige e progetta continuamente luoghi nei luoghi

Marco Valerio Amico

Questo scritto si inserisce nell'ambito delle tematiche di ricerca sul progetto dello spazio scenico, nei casi in cui la creazione 'astratta', priva di riferimenti testuali, non si sviluppi in un racconto ma in un percorso introspettivo, attraverso i caratteri di uno spazio rarefatto che non cerca conforto nel luogo, anzi ricorre ad una *white box*, evitando i condizionamenti derivanti dal *site specific*.

L'evidenza del processo creativo è un obiettivo nato come risposta al diffuso manierismo che deriva dalla creazione di linguaggi personali costruiti dalle compagnie a favore di spettacoli, piega che non lascia tempo alla ricerca personale. Il pubblico è rivolto sempre meno ai «linguaggi teatrali», per cui la danza contemporanea si rimette in gioco, rivede le proprie regole nello strenuo tentativo di trovare «le sue radici in territori diversi», guardando fuori da sé, «trasformando le esperienze in materia».[1]

La necessità di uno studio che ripieghi su se stesso, di uno spazio scenico ridotto ad una 'mappa' che, restando visibile anche a produzione avvenuta renda leggibile allo spettatore il riferimento che ha condizionato l'elaborazione coreografica, ci riporta alle condizioni artistiche in cui il processo si sostituisce al risultato: mostrare l'elaborazione creativa è più importante della performance.

Rudolf Arnheim sostiene che «l'esperienza dell'architettura è legata alla nostra esistenza fisica e al movimento del corpo nello spazio».[2] Gli architetti come i coreografi condividono lo stesso interesse per lo spazio; entrambi cercano di definirlo osservando e progettando il movimento dei corpi che lo abitano. Il temine 'abitare' in architettura allude al legame uomo/luogo: assume il significato di «addomesticare lo spazio», restituirlo accogliente, definirlo e renderlo comprensibile e gestibile; l'uomo modifica i caratteri strutturanti dello spazio attraverso i propri schemi interpretativi, costruendo ed affermando, nell'interazione, una appartenenza reciproca, frutto di accumulazione nel tempo.[3]

L'etimo di 'spazio' allude ad un luogo 'disponibile' per oggetti e corpi, individuati da una collocazione o posizione in esso, dotati di dimensioni e suscettibili di movimento. È proprio il movimento che determina in architettura l'abitare; il ripercorrere quotidianamente delle traiettorie determina flussi che delineano una mappa dell'abitabilità: un programma codificabile di movimenti reiterati, una memoria di posizioni, che verificano la compatibilità dello spazio agli usi per cui è stato progettato. In architettura colui che abita è parte integrante del progetto: è colui che determina lo spazio con una propria idea/esigenza, che lo misura con il proprio corpo, che lo collauda confermandone l'appropriatezza. La sua permanenza nel luogo, il ripetersi di passi, pause e movimenti introduce la dimensione temporale, che restituisce esperienza a chi definisce lo spazio abitandolo e a chi ne osserva l'abitare.

Anche in scenografia – analogamente alla progettazione per gli interni – lo spazio, individuato nella piccola scala con caratteri di reversibilità, sarà abitato in modo temporaneo per consentire i cambi scenici e i movimenti degli attori; in una porzione del palcoscenico, flessibile e attraversabile, saranno concentrate le azioni teatrali reinterpretandone i luoghi in chiave drammaturgica.

Nella composizione coreografica lo spazio scenico è definito in modo virtuale: è il luogo derivato dalla partitura dei movimenti che fornisce allo spettatore le sue coordinate di lettura. Lo spazio coreografico è definito da un sistema di percorsi che il danzatore intraprende e rispetta per verificare l''evidenza' del lavoro e, in fase progettuale, i suoi limiti, le fughe e gli incidenti creativi. Si può leggere una coreografia come uno scavo, un'impronta lasciata dal movimento nello spazio, immaginato di materia flessibile, come un volume modellato dal movimento. A partire dalla propria individualità il performer elabora una stereometria di tale spazio, misurazione che è sintesi tra vissuto, tensione e spazio geometrico tridimensionale, ma anche espressione estrema di potenzialità del corpo contro natura.

La lettura di seguito sviluppata è lontana dagli ambiti della coreutica e della critica d'arte; utilizza categorie spaziali proprie dell'architettura tese ad interpretare lo spazio scenico come 'spazio del movimento', fissando le relazioni che le azioni riescono a tessere tra loro e con l'ambiente che le ospita, tracciando con punti, linee e direzioni un luogo che si dissolve nell'attimo dopo essere stato creato.

2. Interpretare lo 'spazio del movimento'

Alphabet nasce in un periodo di pausa di nanou, da un'esigenza del gruppo di riflettere su se stesso, di rifondare una propria grammatica in termini coreutici, ripercorrendo il già fatto e distillandone l'essenza, seguendo un processo di de-verbalizzazione ed assenza di artifici spettacolari per dedicarsi al corpo, e alla reinvenzione del suo ruolo, quale motore di una composizione astratta.[4] Gli incontri monografici, che punteggiano il ciclo

di tappe residenziali, costituiscono i 'capitoli' di *Alphabet*, un'articolata opera di scavo analitico che indaga i prodromi della ricerca di nanou, consentendo di scrivere una coreografia con il solo scopo di scomporla. Si riconosce in questo approccio l'adozione della logica sistemica come adottata in ambito tecnologico,[5] per consentire la lettura e delineare possibilità di modificazione di prodotti e di processi, riconoscendone le componenti.

Dopo dieci anni l'evoluzione della ricerca poetica ha portato il gruppo ad abbandonare la dimensione narrativa presente nei primi lavori teatrali, dove l'azione era finalizzata ad un racconto in cui si «accompagnava lo spettatore in una visione frontale, spazialmente e temporalmente definita», con la presenza di 'personaggi' che ritornavano di opera in opera con caratteristiche differenti, mostrando *in nuce* in ogni spettacolo i segni di quello seguente,[6] e con l'ausilio di oggetti di scena profondamente espliciti che quasi trascendono la loro funzione convenzionale (*Motel-Prima stanza*, 2008).

Dei riferimenti alle arti visive – tra cui cinema, fotografia, pittura – palesemente presenti nei primi lavori, se ne rilevano oggi solo tracce; si tende alla loro rammemorazione e a valorizzare l'incidenza dei ricordi sedimentati nelle dinamiche del corpo, conferendo complessità alla composizione, allontanandosi da «un codice di accesso riconoscibile».[7]Come nella consuetudine espressiva della danza contemporanea, nelle partiture i corpi utilizzano diversi linguaggi mettendo in atto una contaminazione di generi;[8] è possibile individuare passi e figure retaggio della danza classica ed anche continui riferimenti alle pratiche atletiche della ginnastica artistica, spesso presenti nei lavori di nanou, in un regime di apparente spontaneità; la partitura si snoda in costante aderenza al suolo, i danzatori a piedi nudi sperimentano nuove possibilità espressive, tra bilanciamenti del corpo e continue trasgressioni ai limiti fisici possibili, in un susseguirsi di slanci, cadute e rapidi sollevamenti.

In particolare questo processo, definibile di trasmissione coreutica, utilizza «un disegno aperto» col quale i corpi sono plasmati in un «discorso in divenire», che muta secondo inclinazioni e variazioni di chi 'porta' la danza.[9] Privilegiando stratificazione e progressione si superano i confini fissati, si cercano equilibri, si disegnano paesaggi performativi in cui coreografie aleatorie sono costruite con lo spostamento casuale di piccoli blocchi coreografici prestabiliti.[10]

I capitoli che strutturano *Alphabet*: *Sistema*, *Resa*, *Relazione*, *Lessico*, con un format duttile e flessibile ai luoghi, tentano la sistematizzazione di una prassi compositiva razionalizzando gli elementi del sistema. La natura autoriale[11] del lavoro non può sottrarsi all'individualità dei suoi componenti e alle loro relazioni.[12] La sperimentazione è condotta tra improvvisazione e rigore, destrutturando un discorso poetico; il collegamento tra le parti dedicate ai diversi elementi avviene in un costante rifiuto di figure cristallizzate, nella rinuncia al testo e alla scenografia 'narrativa'; la scena è geometrica, architettonica, pur se svincolata dal luogo. È articolata orizzontalmente da linee rette e figure: una 'mappa'[13] con diverse possibilità di interpretazione ed uso che, lasciata da scoprire come unico elemento scenico orizzontale con pochissime indicazioni, determina la fusione degli elementi dinamici in nuove desinenze e declinazioni, con un continuo innovarsi del lessico. Questa architettura 'al grado zero', da cui il performer ricava quel sistema di vincoli necessari all'atto creativo per evitare una sommatoria di gesti priva di struttura, se lasciata visibile a processo creativo terminato genera per lo spettatore un mezzo di approccio alla lettura scenica. La mappa è scena ed è segno grafico di riferimento che condiziona l'elaborazione coreografica: sono possibili proiezioni del corpo in infinite direzioni che materializzano i contorni di 'volumi ideali'. Si definisce una scrittura scenica di movimenti, eseguiti su

un mix di improvvisazioni, correzioni e variazioni creative che, disposti volta per volta in elementi spaziali dedicati, tracciano una trama in divenire che rimaglia l'ordito dei 'percorsi'. Queste tracce, recepite come ricordo dal danzatore, sono memorizzate anche dallo spettatore, che tratteggia i contorni di una scena che accoglie il movimento.



Alphabet: Mappe, danzatori: Carolina Amoretti, Sissj Bassani e Rhuena Bracci; ph. Ilaria Costanzo

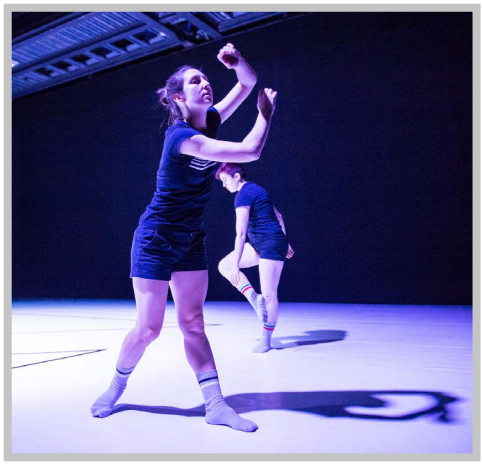


Alphabet: Mappe, danzatori: Carolina Amoretti, Sissj Bassani e Rhuena Bracci; ph. Ilaria Costanzo

3. Diario di bordo di un processo creativo

Gruppo nanou inizia la sua settimana siciliana della tournée *Alphabet, progetto di scrittura per una danza possibile* – alternandosi tra Viagrande Studios e Scenario Pubblico[14] – proponendo momenti di dialogo, di riflessione e di approfondimento della propria ricerca coreografica, nell'ambito di un laboratorio/incontro in cui l'interazione tra gruppo, amatori e danzatori sfocia in un *work in progress* dal titolo esplicito: *Sistema*.[15] Questo mix rende estremamente vivace il clima dei giorni di lavoro, dando vita ad una serie di scambi, di reazioni a catena, in cui l'attività coreutica ne risulta arricchita, ed i partecipanti scoprono, nell'interazione con la compagnia, alcuni degli strumenti necessari per decodificare la ricerca pluriennale del gruppo. La verifica sperimentale del processo di scrittura svela un linguaggio in continua evoluzione, seguito dal suo nascere fino alla sintesi performativa; attraverso momenti di partecipazione collettiva ad un *learning on the stage* gli osservatori si appropriano autonomamente della metodologia. Questo prodotto nasce ogni volta dalla sovrapposizione e dalla sintesi armonica dei progetti individuali e degli 'incidenti a reazione poetica' – citando Le Corbusier, per riferirsi di nuovo all'architettura –, quelli che Marco Valerio Amico chiama «incidenti creativi». Questi benefici imprevisti sono provocati dalla coazione di 'motori' diversi e dai cambiamenti determinati sui corpi da frizioni sinergiche. L'obiettivo non è un disegno, una partitura basata su un susseguirsi di figure, ma il continuo perseguire equilibri, alternati a nuovi e sconosciuti sbilanciamenti. La sperimentazione si arricchisce poi di nuovi elementi: vengono introdotti i concetti di 'spazio' e di 'tempo'. Lo spazio è il luogo definito e misurato dai corpi dei danzatori che, assumendo posizioni di agio o disagio, lo modificano con la loro azione, costruendo architetture di cui sono parte integrante. Due sono i tipi di spazio individuati: «mobile» e «architettonico»; è necessario nutrirsi di entrambi. Nel primo si attua un processo a catena: «l'azione modifica lo spazio e lo spazio modifica l'azione che, per aderire al nuovo spazio creato, modifica se stessa e modificando se stessa modifica nuovamente lo spazio che, essendo modificato, propone un nuovo cambiamento all'azione. È un effetto senza soluzione di continuità».[16] Il secondo si riferisce all'organizzazione di un paesaggio in cui l'azione si dipana: dunque alla mappa e alla forma che assume lo spazio, rendendo leggibile il dispositivo coreografico.

Lo spazio, infatti, fin dall'inizio del *workshop* si manifesta nelle risorse offerte dalla 'mappa' precostituita: un disegno geometrico sul piano orizzontale dello spazio scenico, costituito di rette che si intersecano nel formare spazi triangolari e trapezoidali, ambiti chiusi e aperti che assumono il ruolo di aree creative; un progetto di 'traiettorie' che definiscono il campo d'azione di 'personaggi' definiti, inizialmente indipendenti. Si tratta di un 'territorio-matrice' che imbriglia la scrittura scenica entro alcune regole prefissate, fornendo al sistema un palinsesto, che potrebbe definirsi come struttura, ossia «insieme di relazioni applicate ad un insieme di entità o componenti».[17] La natura di tale struttura segue i principi che sorreggono la nozione di sistema: un'«entità autonoma di dipendenze interne, in un tutto formato da elementi solidali, tale che ciascuno dipenda dagli altri e non possa essere quello che è se non in virtù della sua relazione con gli altri».[18]



Alphabet: Sistema, danzatori: Carolina Amoretti, Sissj Bassani e Marco valerio Amico. Scenario Pubblico, Catania 1-2 dicembre 2018; ph. Serena Nicoletti



Alphabet: Sistema, danzatori: Carolina Amoretti, Sissj Bassani e Marco valerio Amico. Scenario Pubblico, Catania 1-2 dicembre 2018; ph. Serena Nicoletti

Il 'sistema di regole' viene profondamente modificato dal 'sistema di differenze': due corpi di diversa struttura che perseguono un progetto d'azione individuale, mantengono inalterato il principio del movimento fino al loro incontro ('aggancio'). Gli algoritmi che regolano l'azione dei singoli corpi ('progetti') diventano leggibili a tratti, alternati ad un algoritmo unico, indissolubile e continuamente rigenerato. L'identità che ogni 'personaggio' manifesta, nella composizione temporale personale, resta sempre presente, ma si modifica parzialmente nell''aggancio' con gli altri, con una condivisione collettiva del proprio progetto; questo, macroscopicamente, si manifesta con lo spostamento di traiettoria, ma anche di ritmo, tempo e volume. Si producono 'accelerazioni, squilibri, vibrazioni fisiche, tensioni, riassetti, agganci, nuove alleanze, perdita di sincronia, espansioni, territorializzazioni'. È questa la terminologia di *Alphabet* che definisce il sistema di segni e le dinamiche di ripetizione.

La singola scrittura subisce una ri-scrittura corale che modifica la composizione. Lo spazio si percepisce in modo intermittente, concretizzato nelle frazioni di secondo in cui il gesto – l'uso degli arti – 'occupa', 'abbraccia' e 'sposta' i confini spaziali, determinando 'nuove periferie' e gestendo 'nuovi territori'. L'occupazione dello spazio si amplifica nel movimento trasmesso agli altri in un progetto comune; da un disegno semplice vengono a crearsi complesse proiezioni che collocano tracciati, fissano punti virtuali, concretizzano lo spazio. Il progetto corale si apre e mostra la sua 'struttura di sostegno' con lucidità, restituendo significato al 'sistema simbiotico' di parti mutuamente dipendenti, che «spingono a cambiare le modalità relazionali, a creare nuovi rapporti e modalità di interazione», mettendo in discussione apparati consolidati.[19] Il pubblico attento attua una lettura prossemica, appropriandosi del sistema di regole, abituandosi a cogliere le interferenze

tra corpi come occasioni di contaminazioni, conquiste di potenzialità corporee.

Tutto il progetto ruota attorno al concetto fondamentale di ricordo, intenso come la memoria del corpo. Le tracce mnestiche di alcuni esercizi propedeutici – svolti in due o tre persone – che sperimentano le possibilità di movimento durante il sollevare, il trascinare e il fare rotolare un corpo non reattivo, imprimono segni sui corpi. Questi ricordi costituiscono la base per le soluzioni dinamiche da adottare. Sui ricordi si moltiplicano e si ripetono le situazioni, registrate e metabolizzate sul proprio corpo. Quest'ultimo, arricchito di una nuova consapevolezza, riesce a individuare i 'punti di dominanza': un 'sopra' e un 'sotto', un'architettura del corpo con sezioni 'basse' e 'alte', dove il 'motore' è di volta in volta determinato e modificato da 'centri', 'assi', 'periferie'. Un'ulteriore terminologia che va ad aumentare il lessico di *Alphabet*.

Il tappeto sonoro su cui si muove il tutto determina infine ulteriori sincronie, aggiustamenti, punteggiature con pause più o meno marcate. Le figure geometriche dello spazio scenico di partenza si modificano e si estendono in modo elastico, guadagnando al gesto cambi di dimensione.

Bibliografia

F. Acca, J. Lanteri (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore, 1995-2010*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.
N. Borriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia, 2010, ed it.
G. Ciribini, *Tecnologia e* progetto, Torino, Celid, 1984.
A. d'Adamo (a cura di), *Spazi per la danza contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.
F. Espuelas, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Milano, Marinotti, 2004, ed. it.
L. Mango, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci, 2002.
A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Bari, Laterza, 2004.
Id., *La danza 2.0 Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Bari, Laterza, 2018.
P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpi. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.
M. Schiavoni, *Performativi. Per uno sguardo scenico contemporaneo*, Camerano, Gwynplaine, 2011.

[1] M.V. Amico, 'Manifesto per una danza possibile', *Artribune*, <htpp//www. grupponanou.it.com> [accessed 04.02.2019].
[2] R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1962, ed. it. [1954].
[3] Cfr. G. Nardi, 'Costruire per abitare il nostro tempo. La dimensione temporale come elemento costitutivo del progetto', in Id., *Percorsi di un pensiero progettuale*, Milano, CLUP, 2003, p. 227.
[4] Il corpo inteso quale 'centro irradiante della scrittura coreografica'. Cfr. F. Acca, 'Scena anfibia e nuova danza', in AA.VV., *Ivrea cinquanta. Mezzo secolo di nuovo teatro in Italia, 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, p. 183.
[5] Tecnologia come scienza che indaga e governa i processi produttivi.

[6] L. Donati, 'Al lato della rappresentazione. I paesaggi performativi di gruppo nanou', *Arabeschi*, n. 6, luglio-dicembre 2015, p. 15.
[7] Cfr. Marco Valerio Amico e Rhuena Brecci, in L. Donati, 'Al lato della rappresentazione. I paesaggi performativi di gruppo nanou'.
[8] A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Bari, Laterza, 2004, p. 102.
[9] L. Donati, J. Malvezzi, 'Videointervista a gruppo nanou', *Arabeschi*, n. 6, luglio-dicembre 2015, p. 27.
[10] Cfr. voce 'coreografia' in *Enciclopedia dello spettacolo*, Milano, Garzanti, 1976.
[11] Sul concetto di autorialità: «Il coreografo contemporaneo si definisce tale a partire dalla propria individualità di autore. In questo senso il termine danza contemporanea non fa riferimento a una singola caratterizzazione stilistica o all'uso di una o più tecniche corporee, ma piuttosto a una tendenza a servirsi di linguaggi del corpo diversi, in costante dialogo con altre forme di espressione artistica, per comunicare una propria visione del mondo», cfr. A. D'Adamo, 'Spazio alla danza', in Id. (a cura di), *Spazi per la danza contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, p. 23.
[12] «Nanou non può sopperire alle mancanze di nessuna delle sue parti [...] Cambiando un addendo muterà il risultato» asserisce Marco Valerio Amico. Cfr. F. Acca, J. Lanteri (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore, 1995-2010*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, p. 89.
[13] La 'mappa' è retaggio del primo spettacolo *Namoro* (2005), dove il lavoro teatrale si fondava sui caratteri della mappa disegnata da Ferdinando Pessoa in *Lettere alla fidanzata* (Milano, Adelphi, 1988, XII, ed. it.).
[14] Laboratorio/workshop 24-25 novembre 2018, Viagrande Sudios, Centro di ricerca, Formazione e Produzione per le arti performative (Viagrande, CT); residenza/performance, 26 novembre-2 dicembre 2018, Scenario Pubblico/Compagnia Zappalà Danza, Centro Nazionale di Produzione della Danza, Catania.
[15] *Sistema*, performance con Marco Valerio Amico, Carolina Amoretti, Sissj Bassani, Scenario Pubblico, 1-2 dicembre 2018.
[16] M. V. Amico, 'Manifesto per una danza possibile'.
[17] Cfr. U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Milano, Bompiani, 1968.
[18] G. Ciribini, *Tecnologia e progetto*, Torino, Celid, 1984. L'approccio sistemico, adottato nell'ambito della Tecnologia dell'Architettura per governare il processo di progettazione, consente anche la modificazione del sistema con l'introduzione di nuovi elementi, restituendo costantemente il controllo della compatibilità dell'integrazione, costituendo una base per un *work in progress* aggiornata, controllabile e modificabile, in grado di rendere accessibile la complessità del progetto.
[19] Definibili 'processi creativi superiori'; cfr. M, Zeleny, 'La gestione a tecnologia superiore e la gestione della tecnologia superiore', in G. Bocchi, M. Ceruti (a cura di), *La sfida della complessità*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 378-413.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Giacomo Raccis

Giacomo Manzù a Clusone: un epistolario del dispatrio

For the sculptor Giacomo Manzù the years 1942-1945 coincide with a voluntary exile in Clusone, a small town in Val Seriana. When he arrived from Milan, where in the 1930s he had made friends with the protagonists of a shrewd frond to the culture of the fascist regime (above all the group of 'Corrente'), Manzù found in Clusone an environment suited to his shy character, but at the same time stimulating for his expressive research. From here he was also able to entertain some selected correspondences, useful to understand his position in the artistic-literary field of the time. These letters represent his *scritture del dispatrio*, sent significantly to colleagues (Scialoja, Negri), critics (Brandi, Argan), but also to writers (Quasimodo, De Libero) and publishers (Scheiwiller, Ballo), privileged interlocutors of the artist. Through an analysis of these documents, mostly unpublished, we will try to reconstruct an important passage in the artistic career of the sculptor, who from Clusone and through the project of the Great Piety (never concluded) gave rise to a decisive turning point in his sculptural research and in his strategy of self-promotion. In fact, the road that would lead him to Rome and to his consecration as 'sculptor of the popes' originated here, in the mobile condition of a self-imposed exile and in his willingness to engage in interdisciplinary dialogue.

1. L'«ormai mio amato studio di Clusone»

> Siamo qui a Laveno da giorni, ed io ho incominciato il lavoro. Tutte le volte che inizio un ritratto trovo tante difficoltà (di ordine spirituale) che non so quale forza misteriosa mi faccia resistere; però ho fiducia perché mi sento in forma… e così spero anche di cavarmela presto per poter ritornare a l'ormai mio amato studio di Clusone.[1]

Durante l'estate del 1944 lo scultore bergamasco Giacomo Manzù si trovava a Laveno, ospite dell'industriale De Angeli-Frua, che lo aveva incaricato di eseguire una maschera funebre e un ritratto della moglie. Durante questo soggiorno Manzù lavorò molto, riprese il tema delle *Erbe*[2] a cui si era dedicato qualche anno prima,[3] e scrisse diverse lettere agli amici, come quella citata, indirizzata alla signora Anna Musso. Sono poche, semplici parole, ma rivelano alcuni aspetti importanti dell'esperienza dell'artista a quest'epoca. Da un lato il bisogno quasi fisiologico di applicarsi alla materia scultorea, secondo un istinto che si pacifica solo quando tocca «la grazia che gli viene dal lavoro quotidiano»,[4] secondo un'attitudine che sarebbe andata accentuandosi sempre più nel carattere di Manzù, che nel dopoguerra, quando avrà raggiunto una celebrità internazionale, farà di questa artigianalità dell'ispirazione una specie di 'marchio di fabbrica'.[5] Dall'altro, la necessità del lavoro raccolto nella solitudine del proprio studio, dove le opere



Manzù nell'atelier di via Mateotti, Clusone 1943; Archivio fotografico Cristilli, Museo Arte Tempo Clusone

prendono forma, vengono fatte e disfatte. Uno studio che negli anni della seconda guerra mondiale, dal 1942 al 1945, Manzù installò a Clusone, cittadina della Val Seriana dove decise di sfollare insieme alla moglie Tina Oreni e al figlio Pio, in una sorta di autoesilio.

Lo studio di Clusone gli era stato procurato nientemeno che dal Direttore generale delle Arti del Ministero dell'educazione nazionale, Marino Lazzari, che aveva scritto di persona al podestà Silvestro Messa («Poiché egli desidera sistemarsi in codesto Comune per svolgervi il suo lavoro, e poiché si tratta di artista di altissime qualità e di chiarissima fama, Vi sarò grato se vorrete in ogni modo facilitare a lui e alla sua famiglia la migliore sistemazione»).[6] Manzù era arrivato nel capoluogo seriano nell'inverno del 1942 e aveva trovato ospitalità presso la villa del professor Carrara. Aveva scelto Clusone su suggerimento dell'amico Attilio Nani, scultore a sua volta, la cui bottega di via Torretta 10, a Bergamo, il giovane Manzù aveva frequentato a lungo. E come lui l'avevano frequentata anche altri artisti e intellettuali bergamaschi,[7] come Achille Funi, Alberto Vitali, Trento Longaretti, Bartolomeo Calzaferri, che adesso si ritrovavano quasi per caso tutti radunati a Clusone in una sorta di piccolo convivio di esiliati (di cui facevano parte anche Umberto Vittorini, Ezio Pastorio, Pietro Fassi e Arturo Tosi). Con loro Manzù ritrovava il senso di una comunità artistica interessata a discutere e confrontarsi, come l'aveva sperimentata a Milano nel corso degli anni Trenta. La scelta di Clusone, d'altra parte, era stata fatta anche per ragioni pratiche: la presenza di una stazione ferroviaria – che rimase in funzione durante tutto il tempo di guerra[8] – permetteva allo scultore di raggiungere agevolmente Milano e Bergamo, ma anche Torino e Roma, dove continuò a recarsi lungo quei tre anni per ragioni d'insegnamento e di attività espositiva.

2. Manzù, maestro «senza riserva».

Quando arrivò a Clusone nel febbraio del 1942 Giacomo Manzù era un giovane scultore di trentaquattro anni pienamente affermato nella scena artistica nazionale, ed era già considerato a tutti gli effetti un 'maestro', perché la sua scultura aveva cominciato a influenzare quella dei suoi contemporanei,[9] ma anche, in senso letterale, perché aveva iniziato a praticare l'attività didattica. Nel giugno del 1941 la nomina per «meriti artistici eccezionali»,[10] «senza concorso e con esenzione dal periodo di prova»,[11] alla cattedra di scultura dell'Accademia di Brera (con immediato trasferimento all'Accademia Albertina di Torino, in uno scambio di cattedre con Marino Marini)[12] aveva costituito l'ultimo, significativo episodio di un percorso di ascesa che lo aveva portato a distinguersi quale una della personalità più importanti e stimate nel panorama dell'arte italiana.

Milano era stato il suo primo palcoscenico. Vi era arrivato nel 1928 e vi restò per un quindicennio, prima di prendere la strada della valle. Era, quella, la Milano del novecentismo e dell'antinovecentismo, dell'apertura all'arte astratta con la Galleria del Milione di Ghiringhelli, la Milano dello spiritualismo di Edoardo Persico e quella delle raffinate edizioni di Scheiwiller, la Milano dell'architettura razionale del bar Craja – con la sua *bohème* di critici, artisti e letterati – e quella dell'impegno politico di «Corrente». Una Milano molto propensa a offrire spunti per un'aneddotica fervida e duratura, che nel caso di Manzù si è spesso sostituita a un'approfondita ricostruzione biografica: il viaggio a Parigi e il rimpatrio forzato per manifesta indigenza, la mansarda condivisa con Aligi Sassu e lo studio in corso XXII Marzo abbandonato di notte per non pagare la pigione,[13] la fede regalata a Tina Oreni fatta con i rimasugli dell'oro usato per la porticina di un tabernacolo per l'Università Cattolica,[14] le gallette che Guttuso gli lanciava dalla finestra della

caserma per sfamarlo.[15] In quella Milano, nonostante tutto, Manzù restava ai margini, frequentando tutti – e soprattutto Sassu, Birolli, Quasimodo, Vittorini, Guttuso –, ma non facendo mai integralmente parte di alcun gruppo; anche a costo di attirare su di sé accuse di ambiguità: come quelle dell'amico Birolli, che sarebbe arrivato a definirlo «umanista delle convenienze».[16] La sua formazione di (quasi) autodidatta, d'altra parte, l'aveva reso insofferente rispetto alle sovrastrutture interpretative e ai posizionamenti ideologici che all'epoca condizionavano inevitabilmente la discussione sui fatti artistici. Ad ogni modo, forte di un «inconsapevole, istintivo primitivismo», arginato da un evidente «bisogno di chiarezza formale» che sovrastava l'impeto del sentimento, l'opera di Manzù s'impose molto rapidamente all'attenzione della critica, tanto che Carlo Ludovico Ragghianti già nel 1940 poteva definire Manzù «uno scultore celebre, accettato senza riserva».[17]

E questo nonostante la feroce polemica scoppiata nel gennaio 1941 a seguito dell'esposizione alla Galleria Barbaroux di quattro bassorilievi intitolati *Cristo nella nostra umanità*, che rappresentavano le scene della crocifissione e della deposizione di Cristo, avesse mobilitato contro lo scultore buona parte della critica 'ufficiale'. In quella serie Manzù aveva scelto di riunire l'immagine dei carnefici di Cristo nelle fattezze di un «soldato nudo, ventruto, ritto su gracili gambette, di piccolo sesso, munito di sciabola generalizia al fianco e di elmetto tedesco in testa», mentre la Vergine era stata sostituita da una «prostituta, disfatta nel corpo abbondante»,[18] rendendo così evidente la natura polemica e soprattutto politica dell'opera. L'esposizione aveva suscitato scandalo, forse anche perché aveva avuto l'appoggio di un critico 'istituzionale' come Cesare Brandi, che su «Le Arti», rivista propriamente ministeriale, aveva fatto pubblicare anche la riproduzione di una di quelle opere, accompagnandola con un commento tutto concentrato sugli elementi plastici della scultura,[19] mirato cioè a disinnescare i prevedibili tentativi di esegesi ideologica. La stampa di regime (Telesio Interlandi, Giovanni Preziosi) e quella cattolica (Celso Costantini) si erano lanciate in una campagna denigratoria contro lo scultore, che arrivò addirittura a rischiare la scomunica.[20] Era servita tutta la diplomazia di Monsignor Giuseppe De Luca – di cui si dirà – per permettere a Manzù di ottenere un colloquio con papa Pio XII e giustificare le proprie scelte artistiche.

3. Le scritture del dispatrio: un epistolario versatile

Proprio Brandi fu uno degli interlocutori privilegiati per Manzù negli anni di Clusone. Il rapporto tra i due era recente, ma caloroso fin da subito. Nelle lettere[21] i reciproci apprezzamenti si alternano agli aggiornamenti sul lavoro creativo e su piccole commissioni che il critico riesce a procurare allo scultore. Poi, a un certo punto, gli scambi si concentreranno su un progetto che avrebbe dovuto accreditare la produzione di Manzù nell'alveo delle istituzioni ecclesiastiche: il progetto della *Grande pietà*, per il quale la mediazione di Brandi sarebbe stata fondamentale.

Prima di arrivare a questo punto, però, è necessario osservare come le lettere di questi anni rappresentino per Manzù vere 'scritture del dispatrio', espressioni di un bisogno di mantenere i contatti con il mondo dell'arte – insolito per un personaggio come lui, che per decenni avrebbe costruito la sua fama sull'immagine dell'artista isolato, laconico, burbero –. Dell'archivio epistolario di Manzù ancora oggi si sa molto poco, anche a causa della mancanza di un «ordinamento sistematico dell'archivio cartaceo»[22] avviato, in forma embrionale, solo intorno al 2000 e – a quanto si sa – tutt'ora in corso. Non giustifica una simi-

le situazione il fatto che Manzù non sia mai stato un appassionato scrivente, forse anche per via di una non completa dimestichezza con l'italiano. D'altra parte proprio il periodo di Clusone rappresenta un frangente eccezionale nel suo percorso artistico; l'isolamento in qualche modo autoinflitto scatena nello scultore la necessità di mantenere attiva la sua presenza nella diasporica comunità intellettuale e artistica (milanese e non solo), spingendolo a ricorrere alle lettere più spesso di quanto non fosse abituato. L'epistolario di questi anni è ricco e variegato e, pur ricostruibile attualmente solo a partire dagli archivi dei destinatari, consente di dare corpo a una rete di relazioni eterogenee per origine e appartenenza che dicono molto del profilo umano e culturale dello scultore. Ci sono gli amici, come i coniugi Fubini, Anna Musso, il poeta Libero De Libero o Attilio Nani, i critici come Brandi, Ragghianti e Giulio Carlo Argan, i 'colleghi' come Luigi Bartolini, Toti Scialoja o un ancora apprendista Mario Negri, ma anche i poeti come Salvatore Quasimodo e gli editori come Ferdinando Ballo e Giovanni Scheiwiller.

L'epistolario di questi anni offre di Manzù un'immagine nuova: quella di un artista che, seppur autodidatta e interessato quasi esclusivamente a portare avanti una ricerca propria e autonoma rispetto alle mode del tempo, si dimostra sensibile alle istanze espressive delle altre arti (come la musica e la letteratura), ma soprattutto coinvolto in un processo collettivo che vede gli intellettuali italiani esprimere, ciascuno secondo i propri mezzi – chi facendo libri, chi disegnando o scolpendo, chi componendo versi –, il bisogno di fare arte «come motivo di presenza umana»;[23] un'arte che riportasse al centro la dimensione esistenziale dell'uomo per ricostruire da lì il sostrato culturale della civiltà italiana, devastata dal ventennio fascista e dagli anni della guerra.

E sono le lettere con gli editori a rivelare meglio questi caratteri. Sono diversi quelli che cercarono di coinvolgere Manzù nella realizzazione di disegni da inserire in pubblicazioni illustrate, secondo una tradizione libraria raffinata che, paradossalmente, negli anni di guerra vide una proliferazione eccezionale di proposte e anche di riuscite.

Con Ferdinando Ballo – già pianista e direttore d'orchestra, poi cronista musicale all'«Ambrosiano», collaboratore di «Domus» e «Casabella», infine fondatore insieme all'industriale Achille Rosa delle edizioni Rosa e Ballo – Manzù intrattiene tra gennaio e luglio del 1943 una breve ma fittissima corrispondenza – conservata nel fondo Rosa e Ballo presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori –[24] che ha per oggetto la realizzazione delle illustrazioni di un volume del compositore Goffredo Petrassi, probabilmente gli *Inni sacri*.[25] Il libro doveva rientrare in «una collana di musica sacra in belle edizioni illustrate» (Ballo a Manzù, 23 gennaio 1943) che avrebbe connotato fortemente l'identità dell'editore[26] che in quei mesi avviava la sua attività. È evidente che l'unione di uno dei compositori più abili e raffinati del panorama italiano e di un artista di fama consolidata[27] doveva sembrare a Ballo la soluzione migliore per garantire alla collezione una riconoscibilità molto forte. E nei piani dell'editore Manzù sarebbe dovuto essere coinvolto anche nella realizzazione di altri volumi.

Tuttavia, nonostante l'immediata disponibilità dichiarata da Manzù, la corrispondenza mette in luce fin da subito gli ostacoli che avrebbero portato al naufragio dell'iniziativa. Innanzitutto lo scultore tarda a rispondere alle lettere dell'editore, attende a fissare appuntamenti, non dà aggiornamenti sul lavoro in corso, mentre Ballo, che aveva già in mano gli spartiti di Petrassi, ha urgenza di chiudere il volume per cominciare a mettere un primo mattone nel catalogo della nuova casa editrice (che proprio di questa dispersione di energie, tra progettazione e realizzazione dei piani, soffrirà fino alla fine). Anche perché nel frattempo i bombardamenti su Milano si erano fatti più frequenti, e così la

n. 13, gennaio-luglio 2019

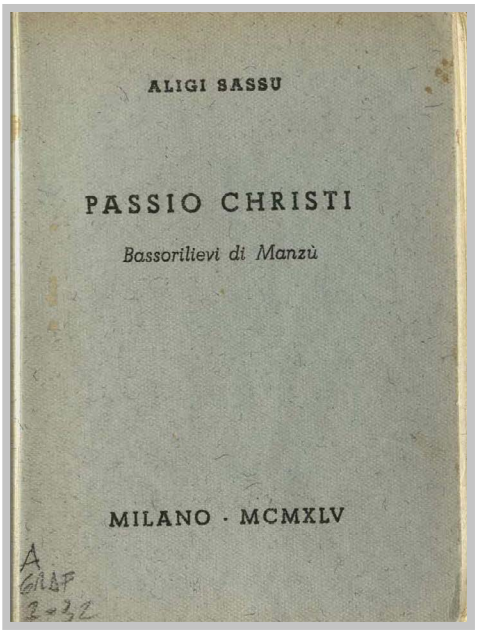
distanza che separava i due si rivelava un ostacolo ancora più insormontabile per la preparazione del volume.

Neanche il trasferimento di Ballo a Treviglio, nella bassa bergamasca, nell'aprile del 1943, riuscì ad agevolare i loro incontri. Il 3 giugno l'editore rimproverava senza mezzi termini – anche se con una certa bonarietà («Carissimo pasticcione, si può sapere cosa hai combinato?») – lo scultore: «Sbrigati a rispondere altrimenti corri il rischio di prenderle tanto da me quanto da Petrassi che scalpita dall'impazienza» (Ballo a Manzù, 3 giugno 1943). In realtà il 10 luglio, a un mese dal precedente contatto, Manzù avvertì che le acqueforti erano pronte e doveva solo trovare il modo di stamparle; solo che la lettera arrivò a Ballo troppo tardi: il tempo a disposizione per realizzare il progetto ormai era scaduto. Il 20 luglio le acqueforti si trovavano ancora a Clusone e Ballo, ormai rassegnato di fronte all''autosabotaggio' di Manzù, si diceva pronto ad attribuirgli tutta la responsabilità del fallimento del progetto; che naufragò, in effetti, insieme all'iniziativa delle edizioni musicali illustrate e insieme alla collaborazione tra Ballo e Manzù.

Ebbe invece successo la collaborazione con Giovanni Scheiwiller, che aveva tuttavia radici ben più profonde. Scheiwiller era stato il primo a scrivere una monografia sulla scultura di Manzù, un piccolo volume corredato di dieci fotografie, stampato nel novembre del 1932 in 350 volumi dalla tipografia L'Eclettica di Milano. A spingere l'editore a scrivere era stata una sintonia spontanea di fronte alla scultura dell'artista, segnata da una sorta di 'inattualità' immediatamente riconosciuta.[28] Nelle sculture di Manzù, Scheiwiller doveva senz'altro aver colto un riflesso di quell'ideale estetico che poi egli avrebbe sempre perseguito, attraverso un catalogo fatto di «testi inediti o rari, di litografie e incisioni originali, di opere prime, di piccoli libri di grandi autori con edizioni in sedicesimo e in ventiquattresimo, di tirature molto limitate».[29] Quell'episodio aveva segnato l'inizio di una frequentazione tra Scheiwiller e Manzù, cementata da una corrispondenza che si protrasse con discreta continuità fino al 1945 (conservata oggi nell'Archivio Scheiwiller presso il Centro APICE di Milano).[30] Manzù, come tanti altri artisti nella Milano degli anni Trenta, aveva trovato in Giovanni Scheiwiller un vero punto di riferimento, al quale mandava (o portava di persona) fotografie delle opere in corso di lavorazione – che andavano ad arricchire la ricca e ordinatissima fototeca dell'editore –, ricevendone in cambio invii periodici delle nuove pubblicazioni e un'attenzione critica ed editoriale incomparabile.

Questa consuetudine era ormai consolidata quando Manzù si trasferì a Clusone negli anni della guerra, che Scheiwiller trascorse invece «in continuo spostamento tra Milano, la sua baita sotto il Grignone e la frazione Garotto di Cernobbio, sul lago di Como»;[31] e proseguì a mezzo posta. A partire dal dicembre 1944 lo scambio si concentra sulla preparazione di un volumetto dedicato all'opera di Manzù da inserire nella collezione 'Arte Moderna Italiana', pubblicata da Hoepli ma affidata alle cure di Scheiwiller, che poi la rileverà.[32] Si tratta della piccola ma preziosa monografia che sarebbe uscita nel 1946, con un testo di presentazione di Beniamino Joppolo. Il volume avrebbe dovuto raccogliere un ricco numero di riproduzioni (alla fine saranno 32) a testimonianza di un'intera fase della produzione di Manzù, dalla svolta del 1934 fino agli anni della guerra. Si troveranno infatti tra le ultime tavole del libro anche i particolari del complesso della *Grande Pietà*, al quale Manzù aveva cominciato a lavorare all'inizio del 1943 e che lo stava coinvolgendo a tal punto da impedirgli di spostarsi da Clusone («è un'opera che forse verrà destinata dal Vaticano per una Basilica Romana», scrive a Scheiwiller il 24 gennaio 1945). Si spiega così l'ennesimo invito a Scheiwiller di andare a trovarlo in valle per concordare i dettagli del lavoro – così come aveva fatto con Ballo e come avrebbe fatto di lì a poco anche con Marco Valsecchi, che intendeva prendere accordi per un volume da far uscire per le edizioni Uomo –.[33]

Tra le fotografie che Manzù mandò a Scheiwiller, però, a colpire di più quest'ultimo furono le riproduzioni delle *Crocifissioni* e *Deposizioni*, su cui lo scultore continuava a lavorare. E lo colpirono a tal punto che decise di dedicare loro uno specifico volume nella preziosa 'Serie Illustrata' sotto le insegne del Pesce d'oro, per la preparazione del quale, naturalmente, coinvolse l'artista. Nacque così il volume pubblicato con il titolo di *Passio Christi* a nome di Aligi Sassu, autore di un testo critico a commento degli otto bassorilievi di Manzù. Un volume importante per Scheiwiller, perché si presentava al pubblico selezionato dell'editore animato dalla stessa tensione strutturale che governava la collana 'All'insegna del Pesce d'Oro': un «libro-sineddoche», come lo ha definito Stefano Ghidinelli, ovvero «un campione o un segmento esemplare dell'ipotetico taccuino dello [scultore]», che viene invitato dall'editore, e dall'originale formato tipografico, a «operare una prima sintesi esemplare del *continuum* avantestuale dell'ispirazione».[34]



Passio Christi. Bassorilievi di Manzù, copertina di A. Sassu, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1945

Inizialmente Scheiwiller avrebbe voluto che il testo di accompagnamento fosse di mano di Manzù, il quale aveva declinato l'invito («quanto lei gentilmente mi ha chiesto non è possibile; non concepisco scrivere della propria opera»; 24 marzo 1945), obbligando l'editore a trovare un'alternativa. Tuttavia, nel momento in cui ebbe sotto gli occhi il testo dell'amico Sassu, Manzù si dovette sentire costretto a redigere una paginetta di presentazione, che si trova nel volume finito di stampare nell'agosto del 1945. Quello di Sassu era infatti un testo 'd'artista', in cui «prevalgono gli elementi sentimentali su quelli puramente formali» e che quindi non doveva soddisfare molto lo scultore, che voleva invece che il suo ciclo fosse accolto e compreso come parte integrante di un percorso di riflessione artistica personale. Così, il 7 luglio 1945, Manzù spedì a Scheiwiller un breve scritto in cui restituiva ai bassorilievi lo statuto di 'studi' su un tema, corrispondenti a uno stato d'animo contingente ed eseguiti sull'onda di quel sentimento; al tempo stesso, però, legava quel primo ciclo a un progetto scultoreo che ampliava la trasfigurazione in chiave biblica dell'immaginario contemporaneo e che sarebbe proseguita con «altre due serie: *La Pietà*, e *Il Convegno dei Santi e Martiri*».[35]

Manzù dava così la coerenza di un percorso alle opere alle quali si era dedicato prima e durante gli anni di Clusone e trasformava quell'importante ciclo, che tante discussioni aveva suscitato dopo la mostra alla Galleria Barbaroux, nella prima tappa di un percorso che sarebbe dovuto proseguire proprio sul tema della Pietà, affrontato nell'omonimo bozzetto.



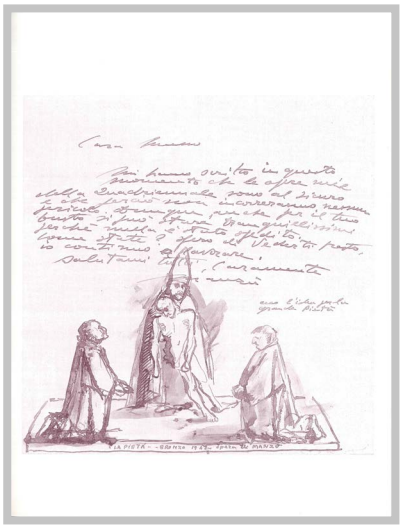
Riproduzione della *Crocifissione con soldato*, 1942, bronzo (41,5x29,5), da A. Sassu, *Passio Christi. Bassorilievi di Manzù*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1945

n. 13, gennaio-luglio 2019

Il bozzetto della Grande pietà: la strada per Roma

A questo proposito, sono altre le lettere che consentono di vedere come Manzù provasse in qualche modo a sfruttare l'autoesilio clusonese per mettere a punto una strategia di riposizionamento nel campo artistico che gli permettesse, dopo la guerra, di dare nuovo slancio alla sua parabola.

In primis c'è l'avvocato Fubini, che insieme alla moglie Stefania e alla già citata Anna Musso, è il destinatario di una ventina di lettere che, costellando tutto il periodo di Clusone, permettono di tracciare le oscillazioni dell'umore dell'artista, il quale dopo l'iniziale entusiasmo per il raccoglimento creativo clusonese, con l'inasprirsi del conflitto cominciava a considerare il prolungamento dell'esilio con sempre maggiore insofferenza. Ad aggravare la situazione erano arrivate, il 26 agosto del 1944, la requisizione dello studio, che veniva messo a disposizione del Comando Militare Germanico di Clusone,[36] e il mese successivo la convocazione per la presa di servizio a Brera: lo scarso livello degli allievi e il disagio dei continui spostamenti non lenivano in alcun modo l'insofferenza di Manzù, amplificata se mai dalla fatica con cui riusciva a portare avanti i propri lavori. Di questi, puntualmente, Manzù lasciava traccia nelle lettere attraverso schizzi improvvisati ai margini dei testi. Sono disegni fatti con ironia e senza troppa attenzione, con il solo intento di dare agli amici un'idea del suo modo di lavorare e di quanto aveva in cantiere mentre scriveva; tuttavia, oltre a dimostrare la sua grande abilità nel disegno,[37] forniscono puntuali aggiornamenti sul suo laboratorio creativo. Qui compaiono di volta in volta le *Crocifissioni*, alcune variazioni sul tema *Il pittore e la modella* e anche, in una lettera del 22 ottobre 1943 ad Anna Musso, una prova del bozzetto della *Grande Pietà*, l'opera più significativa tra quelle intraprese a Clusone e soprattutto un «punto d'arrivo e, insieme, di partenza nell'ambito della sua produzione sacra».[38]



Riproduzione della lettera di Giacomo Manzù ad Anna Musso del 22.10.1943, con schizzo della *Grande Pietà*, da *Giacomo Manzù e l'essenza dell'arte*, a cura di M. Pinottini, Torino, Galleria Narciso, 1988

Contrariamente a quanto sostiene una certa *vulgata*,[39] il progetto della *Grande pietà* testimonia la resistente ambizione dello scultore a realizzare un'opera 'grande', sia per le dimensioni che per la destinazione, dato che venne pensata per il monumento funebre a papa Pio XI. Questo lavoro, inoltre, certifica il mutamento dell'orizzonte dello scultore, che da qui in poi avrebbe rivolto a Roma le sue attenzioni, come dimostra anche la candidatura, nel luglio 1947, al concorso per la realizzazione della Porta di San Pietro in Vaticano. A prescindere da quanto Manzù fosse consapevole di come questo suo nuovo orientamento avrebbe poi condizionato radicalmente la sua parabola artistica e la sua immagine pubblica, è evidente fin da questo progetto l'intenzione di cercare nel Vaticano una nuova e più sicura committenza.

Sono le lettere a Cesare Brandi a certificare come questo progetto acquisti progressivamente centralità nell'interesse di Manzù. Era stato Brandi, d'altra parte, che a Roma aveva presentato l'opera di Manzù a don Giuseppe De Luca, prete romano, erudito bibliofilo, editore in prima persona, ma soprattutto sostenitore di un dialogo tra arte contemporanea e istituzioni ecclesiastiche al di sopra di ogni pregiudizio. Manzù l'aveva conosciuto nel 1941,[40] nei giorni della polemica sui bassorilievi del *Cristo nella nostra umanità* esposti alla Barbaroux di Milano: alla serie di proteste scandalizzate levatesi negli ambienti ecclesiastici si era inizialmente sommata anche l'indignazione di De Luca, che aveva visto in quelle opere una provocazione senza pregi.

La necessità di fare chiarezza sui valori artistici e anche ideologici dell'opera di Manzù spinsero Brandi a fare la conoscenza di De Luca. L'opera di persuasione riuscì tanto che De Luca, convintosi dell'importanza del tema prescelto da Manzù e delle scelte espressive adottate, si sentì a tal punto in torto con lo scultore che volle conoscerlo. Vista quindi la passione con cui De Luca aveva 'sposato' la causa artistica di Manzù, lo scultore si era convinto che la sua intermediazione avrebbe potuto favorire significativamente i propri interessi.

«Proporre quest'opera al papa era già nella mia mente; l'avrei fatto appena le possibilità me l'avessero permesso. Quindi figurati la mia contentezza nel sentire da parte tua e di Don De Luca l'entusiasmo e l'apprezzamento. […]».[41] Manzù aveva chiesto a Brandi di mostrare a De Luca il bozzetto della *Grande pietà* e questi ne aveva apprezzato soprattutto il modo in cui lo scultore era riuscito a esprimere «una intuizione degna di un Padre della Chiesa», con la figura della Madonna sostituita da quella di un pontefice, metafora della Chiesa che «porge all'adorazione del clero e dei fedeli e al conforto degli uomini straziati il corpo sacrosanto di Gesù, più straziato ancora del nostro».[42] Il bozzetto, infatti, si compone di tre elementi: al centro si trova la figura di un cardinale o di un pontefice, distinguibile per i paramenti liturgici, che sorregge il corpo nudo di Cristo; ai lati due prelati che, inginocchiati, pregano rivolti verso il Cristo morto, l'uno alzando lo sguardo in una sorta di devota ispirazione, l'altro volgendo gli occhi verso il basso in segno di commosso raccoglimento.

Affinché nulla di quella 'trovata' iconografica andasse frainteso, Manzù si era premurato di affidare a un altro ecclesiastico, don Bartolomeo Calzaferri, anche lui rifugiato a Clusone, la stesura di un breve testo di presentazione che accompagnasse alcune fotografie della *Grande Pietà* in una pubblicazione che avrebbe visto ufficialmente la luce solo nel 1946, ma che già negli anni della guerra dovette avere una certa circolazione.[43] Lo scultore aveva infatti pensato quel piccolo opuscolo come un fascicolo di autopromozione da mandare ai diretti interessati; e non è un caso che la lettura proposta da Calzaferri, che era dotato di una riconosciuta sensibilità letteraria, ma non certo di particolari doti nell'esegesi del fatto artistico, sia tutta sbilanciata sugli aspetti biblici e spirituali della rappresentazione sacra, utile quindi ad accreditare la candidatura dello scultore a farsi interprete di un rinnovato spirito cristiano, moderno e al tempo stesso sensibile ai valori dell'arte religiosa tradizionale.

Anche per questo, probabilmente, De Luca aveva accettato con entusiasmo la proposta di collocazione del monumento. E il progetto sembrava andare nella direzione sperata da Manzù, tanto che nell'aprile del 1944 Brandi aveva cominciato a pensare di creare interesse intorno all'opera pubblicandone qualche riproduzione su riviste ecclesiastiche come «L'Osservatore romano» o «Ecclesia». Manzù, inoltre, confermava che i primi riscontri critici sul bozzetto erano stati positivi (pensava forse a Scheiwiller),[44] inattese conferme di come gli esiti della sua ricerca più personale potessero incontrare uno spontaneo favore proprio presso quegli ambienti che in altri momenti non gli avevano risparmiato critiche.



Giacomo Manzù, bozzetto per *La Grande Pietà*, in *La Grande Pietà: bozzetto di Giacomo Manzù per un Monumento Papale*, Edizione della Conchiglia, 1946

L'insistenza affinché Brandi e De Luca si facessero carico della promozione del progetto della *Grande Pietà* si spiega proprio con il grande investimento simbolico di cui Manzù aveva caricato l'opera. Che pure rimaneva allo stato di bozzetto, poiché la realizzazione finale sarebbe stata necessariamente condizionata dall'architettura all'interno della quale posizionarla. L'attesa, intanto, macerava l'animo dello scultore, che per l'impazienza di vedere il proprio progetto

realizzato si diceva pronto a ripensarlo anche «per una chiesa qualunque in Roma» (7 maggio 1944).[45] Da questa prospettiva il grande impegno profuso intorno alla *Grande pietà* mostra come Manzù fosse interessato da un lato a concludere l'opera indipendentemente dall'effettività della sua destinazione, dall'altro a insistere sull'intervento di De Luca nella sua vicenda, poiché solo il prelato avrebbe potuto sostenere la sua candidatura. Tanto che, da un certo punto in poi, la realizzazione dell'opera verrà messa in secondo piano rispetto alla prosecuzione dei rapporti con il prelato, al quale Manzù si era affidato per una propria sponsorizzazione in Vaticano. Fu De Luca, infatti, ad aiutarlo ad avere l'incarico per la realizzazione della Porta di San Pietro (conclusa solo dopo la sua morte – avvenuta nel 1962 – e a lui dedicata) e anche quello per la realizzazione del busto di papa Giovanni XXIII, figura che ha ricoperto un ruolo fondamentale nel consolidamento dell'immagine di Manzù come 'scultore dei papi'. Ed è curioso come una diretta corrispondenza epistolare tra i due sia cominciata solo nel 1946, quando la guerra era finita, Manzù era tornato stabilmente a Milano e, soprattutto, il progetto della *Grande pietà* era definitivamente tramontato.[46] Un fatto, questo, che aiuta a confinare quel progetto nell'alveo dell'autoesilio di Clusone, periodo davvero fecondo per la produzione di Manzù, che aveva maturato una strategia di auto-costruzione artistica negli scambi epistolari, in quelle 'scritture del dispatrio' che gli servirono come terreno di riflessione meta-compositiva, ma anche di verifica delle proprie possibilità come scultore in un campo artistico che avrebbe mutato radicalmente i connotati rispetto al periodo del ventennio.

Fin dai primi anni del dopoguerra Manzù si distinguerà come uno dei protagonisti dell'arte italiana contemporanea, molto più di quanto non avesse fatto nella prima metà del secolo – e non solo per ragioni anagrafiche: a confermarlo si potrebbe citare il primo premio della XXIV Biennale di Venezia nel 1948 (peraltro molto discusso e che resta tuttavia l'ultimo grande riconoscimento artistico).[47] Merito di un'attenta strategia artistica, appunto, perseguita da Manzù con convinzione, anche a costo di veder irrigidirsi la sua immagine pubblica,[48] sempre più vincolata alle etichette affibbiategli dalla stampa generalista[49] e sempre più distante dagli orizzonti della nuova ricerca artistica.

---

[1] Lettera del 14 giugno 1944, in M. Pinottini (a cura di), *Giacomo Manzù e l'essenza dell'arte (con 23 lettere inedite)*, Torino, Galleria Narciso, 1988, tav. 13.

[2] Cfr. *Manzù. 30 disegni originali – Studi di Erbe e Fiori – Laveno 1944*, Bergamo, Grafica e Arte Bergamo, 1985.

[3] Cfr. G. Testori (a cura di), *Erbe. Manzù*, Forlì, Pattuglia, 1942.

[4] L. De Libero, 'Scultura di Giacomo Manzù', in *Broletto*, vol. 3, 30 giugno 1938, pp. 17-19.

[5] Con queste parole Manzù chiudeva uno dei suoi corsi estivi alla Sommerakademie di Salisburgo negli anni Sessanta: «L'opera d'arte scaturisce unicamente e solo da un moto d'amore e di creazione. Non pensate mai di costruirvi un patrimonio formale su concezioni plastiche preesistenti che non siano le vostre. Cercate di seguire la natura, e fatelo liberamente! La soluzione dei problemi che essa pone sta nel lavoro. Geni non si nasce, ma si diventa. Se fosse possibile lavorare ventiquattro ore al giorno, ve lo consiglierei senz'altro»; cfr. J. Rewald, *Giacomo Manzù*, Milano-Roma, Toninelli, 1973, pp. 64-65.

[6] Lettera del 25 febbraio 1942, conservata nell'Archivio comunale di Clusone.

[7] Cfr. V. Raimondo, 'Attilio Nani. Storia di uno scultore artigiano', in M.C. Rodeschini, V. Raimondo (a cura di), *Attilio Nani. La scultura disegnata*, Bergamo, GAMeC Books, 2017, p. 15.

[8] Cfr. M. Scandella, *Sembrava il treno un mito di progresso. La ferrovia Ponte Nossa-Clusone 1911-1967*,

Clusone, Quaderni di CLUB 8, 2012, p. 59.

[9] Cfr. R. Bossaglia, 'La lezione di Manzù', in *Manzù*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Reale, Milano (17 dicembre 1988-26 febbraio 1989), Milano, Electa, 1988, p. 40.

[10] Tina Oreni in M. Pancera, 'Mio marito Manzù', *Il Giornale*, 2 dicembre 1996, p. 13.

[11] Lettera del Ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai al Presidente della Reale Accademia di Belle Arti di Brera del 25 giugno 1941, conservata presso l'Archivio dell'Accademia di Brera.

[12] L'istituzione delle «cattedre per chiara fama», pensate per sostituire nel sistema dell'Educazione Nazionale semplici funzionari con riconosciuti 'maestri' dell'arte e della letteratura, fu una delle iniziative più significative dell'attività ministeriale di Giuseppe Bottai. Ne beneficiarono, oltre a Manzù, Quasimodo, Gatto, Pratolini, Ungaretti, Guttuso, Carrà, Morandi, Rosai, Casorati e avrebbero potuto beneficiarne anche Alicata, Papini o Soffici, che invece rifiutarono l'incarico. Cfr. P. Bargellini, 'Bottai a Firenze', *abc*, 1 marzo 1959, p. 34.

[13] Cfr. F. Minervino, 'Gli anni della formazione e l'avventura della ricerca: da Bergamo alla Milano 1940', in *Manzù*, cit., pp. 23-24.

[14] Cfr. M. Pancera, *Mio marito Manzù*, cit., p. 13.

[15] Cfr. C. Costantini, *Manzù. Una vita straordinaria*, Lausanne, Editrice Galilei, 1988, p. 107.

[16] R. Birolli, *Taccuini 1936-1959*, a cura di E. Emanuelli, Torino, Einaudi, 1960, pp. 125-126.

[17] C.L. Ragghianti, *Giacomo Manzù scultore*, Milano, Edizioni del Milione, 1957, pp. 12-14 e 18.

[18] C. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1958 p. 58.

[19] C. Brandi, 'Una mostra di Manzù', *Le Arti*, febbraio-marzo 1941, p. 204.

[20] Ricostruisce l'intera vicenda G. Maugeri, 'Non più spine nel cuore di Manzù', *Omnibus*, 9 giugno 1947.

[21] Una buona parte dello scambio epistolare tenuto negli anni da Manzù e Brandi è contenuta in V. Rubiu Brandi (a cura di), *"Il gusto della vita e dell'arte" Lettere a Cesare Brandi*, Siena-Prato, Gli Ori, 2007.

[22] Cfr. F. Gualdoni, 'Gli epistolari di Manzù. Prima lettura', in ID. (a cura di), *Giacomo Manzù. Le opere e i libri*, Milano, Biblioteca di Via Senato, 2000, pp. 57-94.

[23] M. Valsecchi, 'Quasimodo, 1944', in *Visti da Salvatore Quasimodo: Birolli, X. Bueno, Cantatore, De Chirico, Esa D'Albisola, Fabbri, Manzù, Marino C., Mastroianni, Migneco, Rossello, Rossi, Sassu, Sotilis, Usellini, Tamburi*, Milano, Edizioni Trentadue, 1969, p. 11.

[24] Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Rosa e Ballo (b. 4, fasc.2, "Manzù").

[25] Cfr. G. Petrassi, *Autoritratto*, intervista elaborata da C. Vasio, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 51.

[26] La formula era quella del «proporre materiali di esperienze culturali, del passato o della contemporaneità, di difficile reperimento, sia per ragioni cronologiche sia per ragioni storiche»; cfr. M. Fumagalli, 'Il progetto culturale della casa editrice Rosa e Ballo', *La Fabbrica del Libro*, n. 13, 2007, p. 33.

[27] Manzù, peraltro, all'altezza del 1943, aveva già realizzato le illustrazioni per alcuni volumi: P. Bargellini, *Architettura*, Firenze, Edizioni de «Il Frontespizio», 1934 (15 disegni); N. Lisi, *Paese dell'anima*, Firenze, Edizioni de «Il Frontespizio», 1934 (20 disegni); *Preghiera per la sposa cristiana*, a cura della Compagnia di S. Paolo, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1935; P. Bargellini, *David*, Brescia, Morcelliana, 1936 (17 disegni).

[28] Come scrive Scheiwiller, «alcuni fra i moventi della sua attività artistica collimavano perfettamente con le mie idee irrequiete, in perenne dissidio con l'opinione corrente»; cfr. G. Scheiwiller, *Manzù*, Milano, Tipografia L'Eclettica, 1932.

[29] G.C. Ferretti, 'Catalogo di valori nascosti', in A. Cadioli, A. Kerbaker, A. Negri (a cura di), *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano, Università degli studi di Milano-Skira, 2009, p. 163.

[30] Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Scheiwiller (in corso di riordino), fasc. "Carteggio Giovanni Scheiwiller-Giacomo Manzù".

[31] P. Giovannetti, 'Un enciclopedismo poetico in-32°', in *I due Scheiwiller*, p. 158.

[32] Cfr. R. Cesana, 'I cataloghi di un editore bibliografo', in *I due Scheiwiller*, p. 233.

[33] Iacopone da Todi, *Le laude*, Milano, Edizioni dell'Uomo, 1945.

[34] S. Ghidinelli, 'Taccuini di poesia, 1936-1953', in *I due Scheiwiller*, p. 148.

[35] G. Manzù in A. Sassu, *Passio Christi. Bassorilievi di Manzù*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1945.

[36] Cfr. la delibera del 25 agosto 1944 del Capo della Provincia di Bergamo, R. Vecchini, conservata nell'Archivio comunale di Clusone.

[37] Si veda, preparato proprio in questi anni, *Le cento novelle antiche*, 2 voll., con illustrazioni di G. Manzù, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1946.

[38] Cfr. M. Cossu, 'La Grande Pietà di Giacomo Manzù: le vicende storiche e una rilettura contemporanea', in B. Cinelli, D. Colombo (a cura di), *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità, con Lucio Fontana*, Milano, Electa,

n. 13, gennaio-luglio 2019

2016, p. 137: il saggio di Cossu offre una dettagliata ricostruzione delle vicende del gruppo scultoreo, distrutto da Manzù e poi riprodotto – con lo stesso titolo ma con una differente composizione degli elementi – più volte nel dopoguerra, per diverse destinazioni.

[39] «Il 1944 vede la nascita di un gran numero di piccole statue e di bozzetti di argilla, come se l'instabilità dei tempi non avesse consentito all'artista di immergersi in un progetto più grandioso»; cfr. *Giacomo Manzù*, p. 43.

[40] Cesare Brandi, in un ricordo della propria amicizia con De Luca, retrodata l'incontro al 1939 ma riferisce tutti gli avvenimenti che si susseguirono a seguito della mostra alla Barbaroux del 1941; cfr. C. Brandi, 'Una amicizia verace, pugnace', in M. Picchi (a cura di), *Don Giuseppe De Luca. Ricordi e testimonianze*, Brescia, Morcelliana, 1963, pp. 66-68. È vero tuttavia che al 1939 risale un primo interessamento di De Luca all'arte di Manzù: in una lettera della Segreteria della Quadriennale di Roma si comunicava allo scultore l'interesse del prelato ad acquistare il *Cardinale* esposto; cfr. B. Cinelli, 'Manzù e l'arte sacra: un itinerario complesso', in *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità, con Lucio Fontana*, cit., p. 36.

[41] Lettera di Manzù a Brandi del 20 marzo 1944; cfr. *"Il gusto della vita e dell'arte"*, cit., p. 120.

[42] Amicus Plato (Giuseppe De Luca), 'L'arte religiosa di Manzù', *La Via*, 22 ottobre 1949; ora in L.F. Capovilla, V. Zanella (a cura di), *Manzù. L'artista di Papa Giovanni. Carteggio Manzù-Capovilla e altre testimonianze*, Bergamo, Corponove, 1996, p. 278.

[43] *La Grande Pietà: bozzetto di Giacomo Manzù per un Monumento Papale*, con uno scritto di B. Calzaferri, Edizione della Conchiglia, 1946.

[44] «Quei pochi che hanno potuto vedere il Bronzo della Grande Pietà sono rimasti veramente contenti», lettera del 7 maggio 1944; cfr. *"Il gusto della vita e dell'arte"*, cit., p.124.

[45] *Ibidem*.

[46] A quanto è possibile ricostruire oggi dai documenti, a un certo punto De Luca decise, senza consultare Manzù, di proporre la scultura per «un ricordo monumentale dell'opera di Pio XII per Roma e l'Italia e la pace»; cfr. G. De Luca, G.B. Montini, *Carteggio 1930-1962*, a cura di P. Vian, Roma, Studium, 1992, p. 92. E a San Lorenzo in effetti Manzù realizzò un monumento celebrativo dell'opera di Pio XII per Roma, ma tra quest'opera e il bozzetto della *Grande Pietà* non c'è altro legame che l'idea iniziale di De Luca.

[47] Come ricorda Cinelli, «il premio andava a Manzù, suscitando dissenso e malumori tra critici e artisti, convinti che solo Marino aprisse nuove vie alla scultura italiana»; B. Cinelli, 'Idea della scultura. Un dibattito italiano dal secondo dopoguerra agli anni sessanta', in *Manù/Marino. Gli ultimi moderni*, a cura L. D'Angelo, S. Roffi, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2014, p. 22.

[48] Cfr. C. Fabi, 'Nobilitare la realtà', in *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità, con Lucio Fontana*, cit., pp. 66-68.

[49] Come ricorda ancora Cinelli, «dopo la vittoria per la porta di San Pietro, ottenuta con plauso generale nel luglio 1949, ebbe inizio, grazie soprattutto all'azione della stampa generalista, la costruzione di una immagine esemplare non solo di artista cattolico, ma di un cattolico inquieto e problematico, e dunque particolarmente funzionale al clima dell'Italia durante gli anni cinquanta»; cfr. 'Idea della scultura', p. 29. All'argomento è dedicato il bel saggio di L. D'Angelo, 'Ri-costruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzù', *Studi di Memofonte*, n. 11, 2013, pp. 67-84.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Maria Rizzarelli

«Un couteau planté dans la gorge»
Quel che resta di Edipo negli 'Incendi' di Wajdi Mouawad e Denis Villeneuve

This essay is dedicated to the case study on the adaptation of *Incendies* (2010), a movie by Denis Villeneuve (presented in Italy under the title *La donna che canta*), based on the homonymous piece by Wajdi Mouawad. It is an example which requires to interweave and overlap the various approaches derived from myth criticism and from the studies on intermediality, in order to highlight the intersemiotic variations, the constants and the metamorphoses of a myth which – despite its thousand years history of reception – still offers a profound vitality, and persists in our imagination. From the two texts, in their complex intertextual stratification, together with several references to classical mythology emerge clear echoes of the oedipic tragedy, albeit rewritten and filtered in a context of overall dislocation which affects characters, places, themes and structure. The specific focus on two aspects – the construction of the dramaturgy and the theme of blindness – intends to shed light on the original dialogical exchange both texts cultivate with their classical source.

Il film *Incendies* (2010) di Denis Villeneuve (presentato in Italia con il titolo *La donna che canta*), nato dall'adattamento per il grande schermo della omonima pièce di Wajdi Mouawad, mostra nella sua complessa stratificazione intertestuale e intermediale, insieme a diversi riferimenti al mito classico, evidenti rimandi alla tragedia edipica, riscritti e riletti in un contesto di dislocazione complessiva, che investe personaggi, spazi, temi e struttura drammaturgica. La pièce dell'acclamato artista libano-canadese, *Incendies* (2003), secondo atto della quadrilogia scenica *Le sang des promesses* (che comprende *Littoral*, 1999; *Forêts*, 2006 e *Ciels*, 2011) lascia emergere echi molto evidenti rispetto al testo sofocleo e alla sua tradizione e ricezione, echi che vengono ripresi e rideclinati nella trasposizione cinematografica in modo a volte originale a volte fedele alla scrittura di Mouawad. Il presente studio propone dunque un caso in cui è necessario intrecciare e sovrapporre gli apporti diversi provenienti dalla mitocritica e dagli studi sull'adattamento, al fine di evidenziare le escursioni transmediali e le variazioni intersemiotiche, le costanti e le metamorfosi di un mito che mostra ancora la sua profonda vitalità e la sua persistenza nel nostro immaginario.

La prospettiva di indagine che si intende adottare è volta, in altri termini, a evidenziare la complessità della relazione fra i due testi: *Incendies* di Villeneuve non viene scelto cioè come semplice caso di adattamento, ma come esempio della dimensione intertestuale che investe a vari livelli qualsiasi trasposizione da un testo ad un altro e qualsiasi traduzione intersemiotica. Nell'analisi del processo di riscrittura da cui deriva il film ciò che si vuole rilevare in questa sede è il confronto con lo strato più profondo del palinsesto, con la fonte sofoclea e con la memoria mitica rispetto alla quale l'*Edipo re* rappresenta a sua volta una versione (seppur la più nota), nonché con la sua ponderosa tradizione ricettiva. La natura «multistrato»[1] dell'adattamento, messa in evidenza da Linda Hutcheon richiamandosi ai numi tutelari delle teorie della intertestualità (da Kristeva, a Genette a Barthes),[2] appare in questo caso in tutta la sua più feconda luminosità. Il rapporto fra il film e la pièce rende visibile (in senso letterale, come si mostrerà più avanti) in maniera emblematica l'«incrocio di superfici testuali», il «dialogo tra parecchie scritture», il «mosaico di citazioni» per cui «ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo»[3] e dunque la para-

digmatica struttura a palinsesto di ogni adattamento. Per quanto ci si concentrerà sulle tracce del fantasma edipico presenti nel film e nella pièce, il focus del discorso rimane però il passaggio dall'uno all'altro 'incendio' e la considerazione del film come prodotto di una transcodificazione e come processo ermeneutico e creativo.[4]

Un'ultima precisazione appare necessaria in questa prospettiva: benché anche la pièce di Mouawad possa essere ascritta al genere «mostrativo»[5] proprio come il film, il confronto avverrà fra il testo scritto della pièce e quello filmico, lungo l'asse di una traduzione intersemiotica in cui medium, linguaggio e retoriche narrative giocano un ruolo di non poco conto. La peculiare pratica di scrittura dell'artista libano-canadese, infatti, che dà alle stampe un testo frutto della discussione con gli attori[6] a conclusione dell'esperienza della messa in scena, come esito dunque di quella che è stata definita «drammaturgia consuntiva»,[7] offre il testo scritto quale soluzione ultima del travagliato processo compositivo. Del resto, lo stesso Villeneuve ha dichiarato in più occasioni di essersi imbattuto in *Incendies* per caso, da semplice spettatore, e di essersi però subito innamorato della scrittura di Mouawad; la scintilla di quella prima, folgorante visione ha innescato un lungo percorso, che ha condotto il regista a incamminarsi alla ricerca delle radici profonde del testo, fino a riscriverlo, dopo – per restare dentro la metafora – avervi dato fuoco.[8]

1. Frammenti di un discorso edipico

La fabula degli 'incendi' che il film prende in carico dalla pièce è il racconto di una *quête* identitaria che ha inizio da un lascito testamentario. Nel suo studio notarile, Hermile Lebel legge le ultime volontà di Nawal Marwan, che ha lavorato come sua segretaria per anni e lo ha nominato esecutore testamentario. Ai due figli gemelli, Jeanne e Simon, viene data in consegna una lettera ciascuno, l'una indirizzata al padre l'altra al fratello, dei quali loro fino a quel momento ignoravano l'esistenza. L'azione drammaturgica mette in scena dunque la ricerca del padre, da parte di Jeanne, e quella del fratello, da parte di Simon, che si incrociano, grazie a una originalissima sovrapposizione di piani temporali, con l'antefatto della loro storia. La giovane Nawal, prima di mettere al mondo i gemelli, aveva partorito un altro figlio da Wahab, l'amore della sua vita, ma per motivi politici (la cui definizione nella pièce resta volutamente rarefatta), la sua famiglia l'aveva costretta a rinunciare sia al suo uomo che al bambino. Il piccolo Nihad, appena nato, viene affidato ad una donna che lo porta in un orfanotrofio e così Nawal ne perde le tracce. La ricerca di Jeanne viene raccontata in parallelo, con una sorta di montaggio incrociato, con quella della giovane Nawal a sua volta sulle tracce di suo figlio, che ritroverà ormai adulto in Canada, dove si è trasferita al termine di una dolorosa esperienza che l'ha condotta dalla militanza nella resistenza del fronte di Chamseddine al carcere di Kfar Rayat, dove è stata torturata, stuprata e dove ha partorito proprio i gemelli frutto della violenza subita dall'aguzzino Abou Tarek. I due bambini, sottratti alla madre dal secondino della prigione, vengono affidati a un pastore che li riconsegna a Nawal dopo la sua scarcerazione. La sconvolgente scoperta, nel corso di un processo, della identità di Nihad e Abou Tarek, della coincidenza del volto del figlio cercato e dello stupratore odiato, conduce la donna prima in uno stato di catatonia afasica e poi alla morte. Jeanne e Simon, rassegnatisi a dare seguito alle richieste della loro madre dopo un lungo momento di esitazione, scoprono dunque di essere nati da un duplice oltraggio – lo stupro e l'incesto – ma decidono comunque di consegnare al padre-fratello le due lettere di Nawal. Il mantenimento della promessa consentirà loro di dare degna sepoltura alla madre e di leggere la sua ultima lettera a loro indirizzata.

Come è evidente da questa breve sinossi, l'ipotesto sofocleo svolge un ruolo non secondario come contenitore e format di una storia contemporanea, che chiama direttamente in causa l'origine libanese del drammaturgo. Qualcuno ha infatti sottolineato che nel palinsesto che struttura la pièce la matrice classica conta non meno di quella contemporanea, dove l'*Edipo re* sta accanto a *Résistante* di Souha Bechara, il racconto autobiografico dell'attivista e giornalista libanese che ha ispirato il personaggio di Nawal. Si tratta di una figura molto nota della resistenza libanese, detenuta per dieci anni nel famigerato carcere di Khiyam (nella pièce Kfar Rayat) per aver tentato di uccidere Lahad (nella pièce Chad), il capo dell'esercito del Libano del sud il 17 novembre del 1988 (nella pièce collocato nel 1978).[9] Altri sostengono invece che la tragedia sofoclea rappresenterebbe «l'hypo-texte principal»[10] da cui traggono origine sia la pièce che il film.

Del resto, il motivo dell'incesto e della ricerca identitaria, della esposizione del figlio e della sua salvazione (moltiplicato per tre in questo caso), come la dolorosa verità dell'infanzia, richiamata dal refrain che si ripete nel corso di vari momenti, («L'enfance est un coteau planté dans la gorge. On ne le retire pas facilement»,[11] si legge nel testamento di Nawal e nella lettera finale con qualche variazione) lasciano emergere chiaramente i debiti intertestuali contratti con uno dei miti più noti della classicità. È come se Mouawad avesse assunto il modello edipico soltanto dopo una deflagrante decostruzione del testo di Sofocle, distribuendo ai vari personaggi i frammenti della storia dell'eroe tragico e capovolgendo la prospettiva del racconto scenico. L'indagine edipica è riassegnata alla madre (che può apparire al tempo stesso come «nouvelle Jocaste»[12] o come «Edipo al femminile»)[13] e ai figli («les enfants de ce nouvel Œdipe qu'est Nihad Harmanni/Abou Tarek»),[14] attraverso i quali si amplifica, in un complicato effetto di rifrazione, la scoperta della verità. Il ruolo del messo di Tebe e del pastore di Corinto vengono assunti dal secondino di Kfar Rayat, Fahim e dal pastore Malak, quello di Tiresia da Chamseddine,[15] secondo un processo di «indigenizzazione»[16] del mito che disloca la fonte nel contesto contemporaneo facendo indossare ai personaggi i costumi della tragedia della Storia. L'enigma della Sfinge viene tradotto in termini matematici nelle teorie messe in bocca a Jeanne (quella del poligono, che spiega la finale addizione di Simon e l'ultima rivelazione per cui «uno più uno fa uno»); gli oracoli di Apollo vengono in un certo senso riscritti nel testamento di Nawal, per cui – forse – nel ruolo di mediazione e di portavoce del notaio si può riconoscere qualche tratto della funzione della Pizia. E questo per citare soltanto i riferimenti relativi alla trama e ai personaggi, ma i rimandi all'*Edipo re* sono molto più numerosi.

Tale complesso processo di «disambientazione», a cui Mouawad sottopone il testo tragico, gli consente di leggere la storia delle sue origini e di metterla in racconto, di farne cioè una tragedia che affonda nel sangue della guerra del suo paese conservando un'eco delle guerre di ogni luogo, che possa risuonare così agli spettatori di tutte le latitudini. Si assume qui il termine coniato da Gianni Celati per la sua *Alice disambientata*[17] nella veste di categoria critica riconfigurata da Elena Porciani per lo studio della ricezione letteraria del mito di Antigone – categoria che vuol sottolineare la relazione «dinamica e inquieta», «dialogica e interrogante» con il testo sofocleo. Per Porciani, infatti, «disambientare significa spostare il personaggio, con un effetto di straniamento, dalla sua origine nell'attualità, da Tebe a Scampia, dalla letteratura classica agli scenari contemporanei segnati dalla guerra, dalla violenza e dalla violazione dei diritti, ogni volta rinnovandone e valutandone la disponibilità all'attualizzazione.[18] In questa prospettiva appare chiaro che la disambientazione della tragedia da Tebe al Libano, che Mouawad è stato costretto ad abbandonare da bambino per sfuggire alla guerra, è un procedimento consueto per l'autore

di *Incendies*, che si è confrontato in altre occasioni, direttamente o indirettamente, con la drammaturgia sofoclea. È bene ricordare infatti la regia dell'*Edipo re* (1998), a cui hanno fatto seguito i progetti di *mise en scène* del ciclo *Des Femmes* (con le *Trachinie*, *Antigone* ed *Elettra*, 2011), *Des Héros* (con *Aiace* e ancora *Edipo re,* 2013) e *Des Mourants* (con *Filottete* ed *Edipo a Colono* e 2015).[19] Già in *Littoral*, inoltre, primo capitolo della quadrilogia che precede *Incendies*, sono presenti motivi latamente sofoclei come quello del seppellimento e del rapporto genitori-figli e riferimenti espliciti al mito edipico. Con un ribaltamento delle parti, che marca lo stile del suo dialogo intertestuale, Mouawad costruisce la figura del protagonista Wilfrid rovesciando di segno i tratti della storia del personaggio tragico:

> WILFRID. Je ne sais même plus qui je suis. […] Ma mère est morte en me mettant au monde, mon père est mort pendant que je baisais comme un perdu! À moi tout seul j'ai inversé le jour avec la nuit et la nuit avec le jour en tuant ma mère pour coucher avec mon père.[20]

Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face (2009) mostra, del resto, debiti ancor più espliciti nei confronti del mito classico e del ciclo tebano, dato che ricostruisce la storia della città fondata da Cadmo sin dal ratto di Europa fino allo scontro di Edipo con la Sfinge. Come ha notato Andrea Rodighero, in questo testo «I *Leitmotive* già presenti nella tetralogia sono qui definitivamente associati alle architetture familiari del mito greco, a partire, giocoforza, dal 'tema del sangue', dei legami e delle responsabilità che esso sottende […], e si tratta ancora una volta di "un sang qui ne tient jamais ses promesses"».[21] Ma il pedinamento delle tracce edipiche nel macrotesto di Mouawad potrebbe continuare ancora, inseguendo gli aggiornamenti necessari ma mai sufficienti determinati dalla continuazione del percorso del regista libano-canadese in quello che a tutti gli effetti pare essere un'interminabile 'discorso amoroso' con Sofocle. Quel che importa invece evidenziare a fini del presente studio è come Villeneuve prenda in carico da Mouawad la dimensione ipertestuale della pièce e i rimandi edipici, ma non senza aggiungere uno strato al palinsesto, che si ispessisce nella ricerca condotta dal regista canadese lungo il suo personale cammino verso Tebe.

Come è stato evidenziato da più parti, le variazioni più significative nel passaggio dagli *Incendi* dell'uno a quelli dell'altro vanno nella direzione di un'amplificazione della dimensione tragica e melodrammatica,[22] volta a riallacciare i fili con la tradizione del mito edipico, bilanciando la contestualizzazione in qualche modo inevitabile nel trasloco a un medium per sua natura legato alla narrazione realistica,[23] con la ricerca della poesia delle immagini, affidando cioè alla loro potenza evocativa e a quella della musica una forte carica lirico-espressiva («Mon rêve était de faire un film sans dialogue, un long poème visuel, mais»).[24]

La variazione e la ripresa di questo rapporto con il mito edipico, nello scarto dalla pièce al film, interessano soprattutto due livelli, strettamente connessi reciprocamente: l'uno strutturale e l'altro tematico. Il primo riguarda il paradigma della narrazione *à rebours*; il secondo interessa l'interpretazione differente che Mouawad e Villeneuve danno del motivo della vista e della cecità. Attraverso la diversa riscrittura di questi elementi da parte dei due registi emerge con chiarezza la distanza delle rispettive messe in quadro della storia.

2. Far andare indietro il tempo

Sia il film che la pièce recuperano da Sofocle la struttura del dramma a ritroso, che in Mouawad (e in Villeneuve attraverso di lui) si trasforma nella «dramaturgie de l'enquête», in cui «la quête identitaire passe par le processus de l'enquête»,[25] ma poi trovano soluzioni diverse, che allontanano la costruzione del dispositivo narrativo dei due testi da quello originario. Come ricorda Guido Paduano:

> con buona pace delle letture di Freud e soprattutto dei suoi epigoni, Edipo non ha concesso la minima complicità al destino che lo vuole parricida e incestuoso, azioni che non ha compiuto ma solo subito (come egli stesso precisa in *Edipo a Colono*), ma per l'appunto non sono parricidio e incesto l'oggetto della rappresentazione drammatica, bensì la ricerca della verità che Edipo intraprende, spinto sì dalla tardiva pestilenza inviata dagli dei, ma poi persegue con tenacia e coerenza tutta sua, come mostra la necessità di superare gli ostacoli che a questo percorso sono frapposti dalla pietà degli altri: Tiresia, Giocasta, il pastore che l'ha esposto bambino. La strutturazione drammaturgica di Sofocle, con il suo *post factum* e il suo percorso a ritroso, ha la funzione di marcare questa distinzione di campi, non di inaugurare il poliziesco.[26]

Tale «distinzione di campi» è garantita dalla eroica 'volontà di sapere' del protagonista, che non si arresta di fronte a nulla e mette perfino a rischio la sua vita. Ma mentre l'Edipo di Sofocle recupera il suo passato nel presente della narrazione dei personaggi (Tiresia, Giocasta, il servo di Laio), che gli offrono i frammenti della verità che sta cercando, le figure che agiscono sulla scena di Mouawad e nelle sequenze girate da Villeneuve fanno rivivere quel passato re-citando gesti, azioni, eventi, dislocando dialoghi e immagini nel cronotopo delle origini, rendendo cioè visibile e udibile agli spettatori di oggi quello che nel teatro greco poteva essere solo ri-narrato e immaginato da loro. In questa traduzione performativa dell'inchiesta identitaria, però, le scelte dei due registi sembrano divergere. L'uno si muove sull'asse del tempo, l'altro predilige quello dello spazio, o meglio recupera il tempo attraverso lo spazio. Mouawad pone sulla scena, l'una accanto all'altra, Nawal e Jeanne (e verso la parte conclusiva Nawal e Simon), che conducono ciascuna la propria ricerca di Nihad, figlio per la prima e padre-fratello per la seconda. La sovrapposizione dei piani temporali nasce probabilmente dalla tensione verso l'annullamento della distanza spaziale dell'autore dalla sua terra d'origine. Le voci di Nawal e di Jeanne, che parlano da territori ed epoche differenti, alternate in una sorta di montaggio parallelo, incarnano il desiderio impossibile di colmare la separazione cronotopica delle loro esistenze e sciogliere così l'enigma che rende opaco e incompleto il loro passato.

Nella parte finale della diciassettesima scena (17. *Orphelinat de Kfar Rayat*) si sovrappongono, per fare un esempio, i dialoghi di Nawal con il medico dell'orfanotrofio di Kfar Rayat, dove lei è arrivata cercando Nihad, e di Jeanne con Antoine, l'infermiere che ha accudito sua madre negli anni dell'afasia, ascoltando e registrando i suoi silenzi, aspettando con pazienza il dono di una parola. Nawal non avendo trovato il suo bambino dopo il poco incoraggiante scambio di battute con il medico dell'orfanotrofio si sdraia sul pavimento nella posa che ha assunto negli ultimi anni della sua vita, Jeanne – da un luogo imprecisato della sua memoria – la interroga chiedendole ragione del suo mutismo. Poi le parole arrivano, (si tratta del refrain con cui si era aperto il ricordo degli incontri con Wahab «Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux»), ma si tratta di un oracolo incomprensibile come il suo silenzio. Mouawad mette in scena così questo dialogo impossibile,[27] in cui però Nawal consegna a Jeanne le sue ultime parole:

Nawal. Où es-tu? Où es-tu?
Jeanne. Qu'est-ce que tu regardes, maman?
Nawal. Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux.
Jeanne. Qu'est-ce que tu as voulu dire par là?
Nawal. Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux.
Jeanne. Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux.
Nuit. Hôpital. Antoine arrive en courant.
Antoine. Quoi? Quoi?? Nawal! Nawal!
Sawda. Nawal!
Antoine. Qu'est-ce que vous avez dit? Nawal!
Antoine ramasse un enregistreur aux pieds de Nawal (64 ans).
Nawal. Si je pouvais reculer le temps, il serait dans mes bras…
Sawda. Où vas-tu?
Antoine. Mademoiselle Jeanne Marwan?
Nawal. Au sud.
Antoine. Antoine Ducharme, infirmier de voter mère.
Sawda. Attends! Attends! Nawal, attends!
Antoine. Elle a parlé, votre mère a parlé.
Nawal sort.[28]

La stasi dell'azione drammatica che rappresenta in sincronia, nel medesimo spazio del presente, i personaggi che parlano nello stesso momento, nel film subisce un processo di rimediazione attraverso il movimento nel luogo delle origini, nel paesaggio segnato dal deserto, dalle rovine della guerra, o dalle panoramiche sulle città contemporanee. Gran parte della metamorfosi della struttura drammaturgica del testo filmico si spiega con il mutamento della prospettiva di disambientazione dello sguardo di Villeneuve posato sulla materia del suo racconto. Se per Mouawad il percorso a ritroso dei suoi personaggi ha i connotati del *nostos*, per il regista del film si configura come l'incontro con un'alterità culturale e antropologica che viene tradotta dalla sua macchina da presa nell'impatto visivo di corpi e luoghi, di primi piani sui volti degli attori della tragedia e lunghe carrellate e panoramiche sul fondale in cui si sono svolte le loro storie. Mentre cioè l'autore della pièce fa i conti con la distanza identitaria dal suo paese d'origine;[29] quello del film tenta di calarsi nella cultura di un paese che non gli appartiene e di comprendere tale alterità scrutando i dettagli col suo obiettivo. Come ha dichiarato lo stesso Villeneuve:

> Le premier grand défi est culturel. Je ne suis évidemment pas du Moyen-Orient, ni arabe. Tourner loin de ses racines est une expérience non recommandée. Il faut connaître par une intimité ou une autre ce que l'on filme. Le théâtre offre la poésie de l'imaginaire, le cinéma, celle des pores de la peau. J'ai dû beaucoup écouter les autres là-bas – nous avons tourné en Jordanie, dans le Nord, près du Golan, et plus tard à Amman – pour réussir à mettre en scène un quotidien crédible. Le deuxième défi est géopolitique. Les territoires des origines de Nawal ne sont pas nommés dans la pièce. L'espace demeure imaginaire. Un flou politique et religieux est savamment orchestré par l'auteur. Il est plus difficile de faire de même au cinéma. J'ai opté pour une approche comme celle de Z de Costa-Gavras où on suggère un contexte réel tout en demeurant dans l'imaginaire. Le film fait ainsi le pari de se dérouler sur un territoire qui n'existe pas: la vallée du Fuad.[30]

In questa difficile sfida traduttoria dalla «poesia dell'immaginario» ai «pori della pelle», Villeneuve sceglie di saldare il tempo allo spazio, il racconto ai personaggi, in un pro-

cesso di «indigenizzazione» che ancora le immagini al contesto, 'storicizzando', 'razzializzando', 'incarnando' ciò che nella pièce rimaneva fuori dalla storia, dalle questioni etniche e religiose, dai corpi dei protagonisti. Le analessi e le prolessi del racconto si situano tutte all'incrocio delle strade in cui convergono le *quête* diverse dei personaggi principali. Nei capitoli che suddividono la narrazione non è raro che il titolo funga da raccordo tra il passato di Nawal e quello di Jeanne o di Simon.



Il trivio in cui Edipo incontra Laio e lo uccide non riconoscendo in lui il volto paterno, portando così a compimento quanto gli era stato predetto dalla Pizia, si trasforma nei diversi punti di incontro dei destini incrociati di Nawal, Jeanne, Simon e Nihad; si moltiplica nelle tappe del viaggio dei gemelli che ripercorrono la via crucis della madre alla ricerca del proprio figlio, a partire dalla sequenza dell'incendio dell'autobus, che condensa i quattro *incendies* che scandiscono la partitura ritmica della pièce (suddivisa in *Incendie de Nawal*, *Incendie de l'enfance*, *Incendie de Jannaane*, *Incendie de Sarwane*). Se Mouawad aveva lasciato sullo sfondo della fotografia che costituisce il primo indizio per l'inchiesta di Jeanne[31] il riferimento all'attentato all'autobus che aveva dato avvio alla guerra del Libano, optando per una metaforica moltiplicazione della semantica del fuoco volta a far risuonare la voce delle vittime di ogni guerra e della scia del sangue che si porta dietro, Villeneuve riconduce la sua storia al momento fondante della Storia del paese che fa da sfondo alla sua tragedia, mettendo in evidenza i conflitti religiosi e politici che l'hanno determinata.[32] Del resto, accanto o in opposizione al luogo dell'incendio dell'autobus, che inchioda la vicenda al tempo della memoria collettiva, si pone un altro 'crocicchio edipico', che rappresenta lo spazio dell'agnizione e del recupero della verità e cioè la piscina in cui Nawal ritrova Nihad/Abou Tarek (nella pièce il riconoscimento avveniva in un tribunale) e piomba nel silenzio. La verità che lei scopre non può essere raccontata, ma solo mostrata con le immagini.

n. 13, gennaio-luglio 2019







Non è un caso se all'inizio della propria indagine, nel film Jeanne torni a interrogare quello spazio refrattario alla parola, reimmergendosi con un raccordo memoriale in quelle acque che rimandano alla regressione all'utero materno.



A conferma di una velata ripresa della lettura psicanalitica del mito edipico,[33] il momento in cui i due gemelli apprendono la rivelazione della propria tragica origine è segnato da una sequenza che, con uno stacco netto, sposta i loro corpi dall'ospedale in cui hanno ascoltato l'infermiera che li ha fatti nascere e li ha sottratti all'esposizione nel fiume e li fa piombare nell'azzurro indistinto della piscina, dove nuotano forsennatamente nel liquido amniotico del loro 'tempo ritrovato', fino a stringersi in un abbraccio consolatorio che in qualche modo anticipa il finale ricongiungimento familiare sancito dalla lettura dell'ultima lettera di Nawal.



Ricorrendo dunque alla grammatica specifica del medium cinematografico, attraverso l'alternanza di *flashback* e *flashforward*, il regista riallaccia con la sola forza delle immagini il suo dramma contemporaneo alla Storia e al mito, sin dall'attacco del film marcato da quella prima infrazione della traduzione intersemiotica, che aggiunge al plot della pièce un prologo ritmato dal commento sonoro e dalla proposizione di dettagli simbolicamente significativi, le cui risonanze visive accompagneranno, commenteranno e daranno un senso al procedere della storia.

Inserire video https://www.youtube.com/watch?v=YfFSBHJ2AzU

3. Dal punto cieco della visione periferica

La lunga e poetica sequenza dell'attacco del film (accompagnata dalla musica in crescendo della canzone dei Radiohead *You and whoose army?*), oltre a costituire l'indizio più esplicito ed evidente dell'autonoma costruzione del dispositivo drammaturgico dell'intreccio, dimostra la libertà e l'originalità del dialogo del regista con la matrice mitica della fabula. Dall'inquadratura del paesaggio desertico, con una lieve panoramica la mdp si muove verso sinistra rendendo visibile la cornice della finestra della stanza dell'orfanotrofio dove alcuni soldati stanno rasando la testa dei bambini lì rinchiusi; si sofferma sui primi piani dei loro volti e dei loro occhi, poi si abbassa fino al pavimento e inquadra i piedi dei militari stretti nelle scarpe e quelli nudi dei bambini, indugiando sul dettaglio del tallone di uno di essi segnato da tre puntini tatuati. Infine punta l'obiettivo su uno dei piccoli, il cui sguardo in macchina si avvicina con uno zoom che procede al ritmo della musica fino al primissimo piano.

Come è evidente da questa sommaria descrizione Villeneuve attribuisce al prologo una funzione introduttiva importantissima, infatti «musique, lumière en contre-jour et couleurs ocre / gris / vert de cette scène inaugurale donneront son unité visuelle et sonore au film».[34] Nella riproposizione dei dettagli all'interno del film e nel riverbero della musica, che segna il momento di incontro e congiunzione del viaggio di Nawal con quello di Jeanne subito dopo la scena



dell'attentato contro l'autobus, l'attacco del film costituisce il fuoco che innesca l''incendio' di Villeneuve. Quel che però è più importante, ai fini del discorso fin qui condotto, è che quasi tutti i dettagli visivi sono riconducibili al mito edipico. La maggior parte della critica non ha mancato di riconoscere, per esempio, nel tatuaggio sul piede una citazione del segno corporeo di Edipo, la cui radice etimologica ('piede gonfio'), come è noto, rimanda all'esposizione del neonato abbandonato con i piedi legati per ordine di Laio. Ma in realtà la trama dei riferimenti alla storia dell'eroe dai piedi gonfi non si limita alla zoppia.

L'inquadratura del deserto può essere letta come un'eco che richiama il luogo fondativo della disappartenenza dell'eroe tragico all'ordine della polis. L'espulsione decretata dall'allontanamento da parte del padre e il suo abbandono sul monte Citerone, in cui viene salvato dal pastore che poi lo consegnerà a Polibo, attribuisce all'Edipo del mito il primo stigma della differenza, che lo renderà sempre straniero anche nel momento in cui indossa la corona. La formazione dell'eroe si compie infatti fuori dalle mura della città, in un «luogo in cui avviene il passaggio tra la morte e la rinascita. Il bambino segnato dal destino deve morire simbolicamente, e muore infatti agli occhi della sua famiglia; ma nello stesso momento in cui la civiltà lo espelle e il gruppo umano che avrebbe dovuto accoglierlo lo rifiuta, il neonato viene riaccolto e nutrito nel cuore del luogo selvaggio e così penetra nella sfera prodigiosa riservata a chi si avvia a un destino eccezionale».[35] Nihad/Abou Tarek compie un percorso analogo, che raccoglie fino in fondo l'eredità del modello edipico, e trova poi nella complessa declinazione del motivo della vista il modo di rendere omaggio alla fonte classica e al tempo stesso di segnare la distanza da essa. L'eccezionalità del personaggio lo condurrà, nel contesto degradato e disambientato della guerra (attraverso la cui lente bisogna leggere l'ineluttabilità del destino di violenza che inquadra lo stupro e l'incesto), a diventare un cecchino dalla mira straordinaria. Non è casuale che nella pièce Nihad compaia soltanto verso il finale, nella scena che precede l'arrivo di Simon e Lebel nel deserto (*32. Désert*), dove i due vanno a cercare Chamseddine. Il deserto e lo scenario bellico si confondono e mostrano la loro corrispondenza di spazi esterni a quelli della convivenza civile; ed è in quegli spazi che sembra confinato irrimediabilmente Nihad.

L'inquadratura del deserto che apre il film costituisce dunque un'inversione rispetto all'intreccio della pièce, ma rappresenta in qualche modo un riallineamento dell'asse cronologico



della storia, che colloca subito la vicenda nel luogo della genesi della tragedia e mette a fuoco le coordinate che ne determineranno lo scioglimento: il deserto, l'orfanotrofio, i soldati, la brutalità della guerra, oltre al segnale che permetterà alla fine l'agnizione.

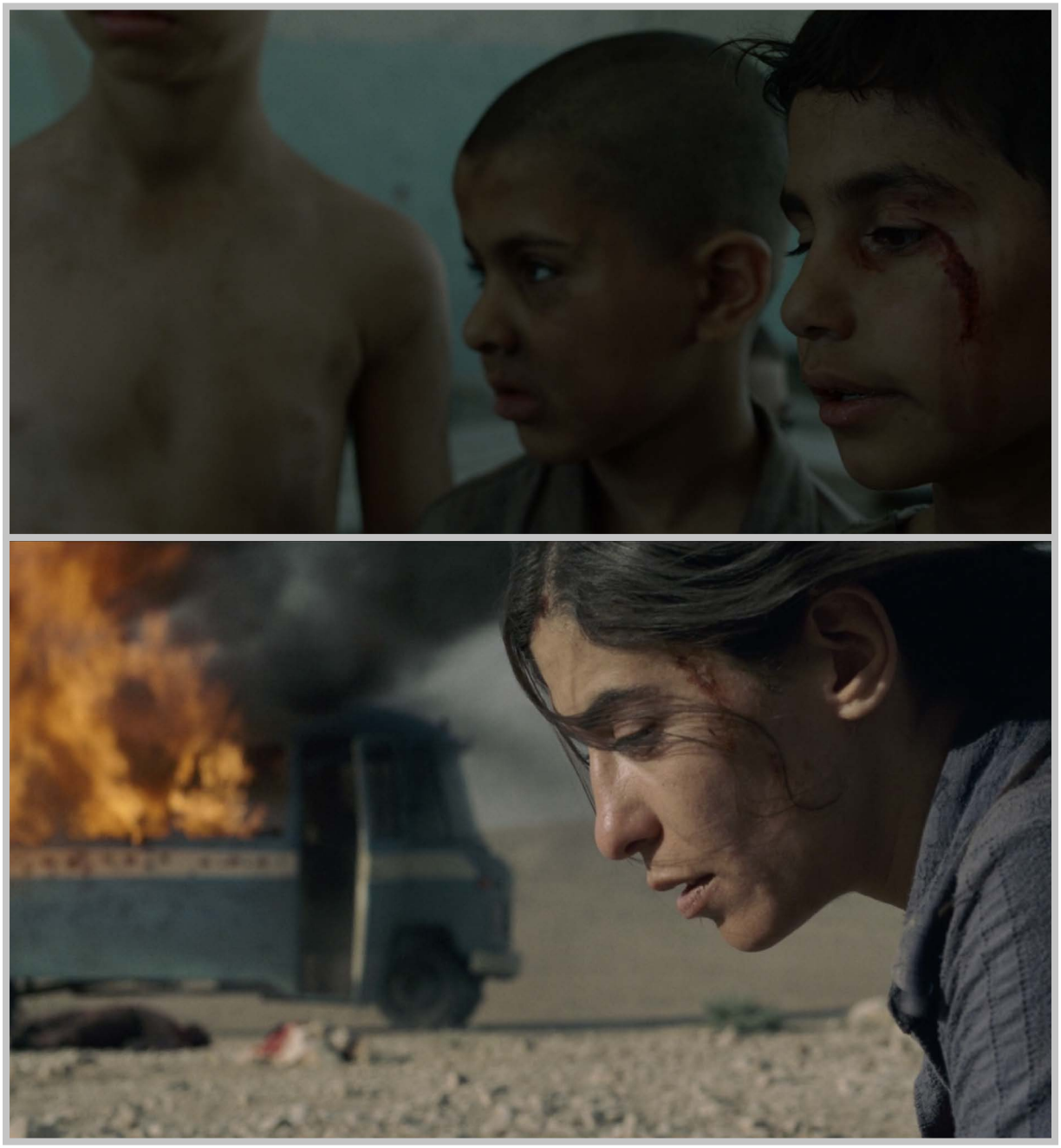


L'Edipo di Mouawad è presentato come «L'homme qui joue»[36] (questo il titolo della scena 31), dove il verbo *jouer* è assunto in tutto il suo spettro polisemico, dato che il cecchino si trova sul tetto di un palazzo dove 'gioca alla guerra', sparando, scattando fotografie e suonando la chitarra. La distanza dal personaggio, soprattutto nel testo drammatico, è segnata dalla brutalità che riscrive capovolgendo di segno l'innocenza dell'Edipo tragico nell'apparente involontario compiacimento della ricerca della bellezza dell'orrore. Il suo mirino serve a rubare al tempo stesso la vita e l'immagine delle sue vittime. Durante il processo nel Tribunale penale internazionale, dove viene riconosciuto da Nawal perché indossa un naso da clown che lei aveva

n. 13, gennaio-luglio 2019

messo fra le sue fasce quando le era stato sottratto, non nega la responsabilità delle torture e delle uccisioni, e senza alcun rimpianto rivendica il fatto che quelle azioni gli abbiano permesso di «réaliser des photos d'une très grande beauté».[37] Il personaggio del film al contrario non pronuncia nemmeno una battuta, ma nel racconto della sua storia, che Chamseddine consegna a Simon qualche istante prima della rivelazione finale, la sua eccezionalità viene sottolineata esplicitamente («Nihad aveva un dono, era speciale»).

Al di là delle varianti operate nel processo di rimediazione ciò che appare più interessante è proprio la diversa declinazione del tema della vista e del correlato segno della cecità che connota l'*embodiment* del personaggio del mito. In altri termini il prologo del film riconduce il tema della vista alle tracce sul corpo, nel piede e negli occhi dei personaggi segnati ciascuno a suo modo da quella cecità, che nella tragedia sofoclea Edipo si autoinfligge e che nelle versioni indigenizzate di Mouawad e di Villeneuve viene rideclinata in accordo al contesto storico e mediale di riferimento. Fra i primi piani dei volti dei bambini che compaiono nel prologo ce n'è uno con



una traccia di sangue che cola dall'occhio lungo la guancia, che non può non essere considerato un indizio esplicito del richiamo all'autoaccecamento dell'eroe di Sofocle. A conferma di ciò un'analoga macchia sanguigna compare su altri volti: quello di Nawal, il cui primo piano condensa la disperazione del suo volto subito dopo la scena dell'incendio dell'autobus; quello di uno dei bambini inquadrati dal mirino del cecchino che ha colpito il più piccolo di loro e il cui sangue ha macchiato il volto dell'altro.

La rima visiva dell'occhio insanguinato, per quanto evochi la reminiscenza delle immagini dei tanti figli di Laio che si sono privati con le proprie mani della vista sulle scene dei teatri di tutto il mondo, rende evidente il processo di risemantizzazione profonda della fonte. L'autopunizione di Nawal (novella Giocasta che porta su di sé anche evidenti tracce edipiche), sia nella pièce che nel film, viene riscritta attraverso una traslazione sensoriale dalla cecità all'afasia, in una direzione che si inquadra dentro il più complessivo problema della comunicazione verbale e della perdita della lingua materna, che rappresenta un topos ricorrente nella scrittura di Mouawad[38] e nella letteratura diasporica *tout court*. Ma l'indugiare della mdp sugli occhi dei bambini dell'orfanotrofio pone l'accento sul tema della vista, che è innanzitutto tema dominante dell'*Edipo re*, dove sostanzia la complessa dialettica della parola alle prese con la ricerca della verità e dalla fonte sofoclea transita alla pièce di Mouawad per giungere poi al racconto filmico di Villeneuve. Per rispondere all'«interpellazione»[39] dello sguardo in macchina che sugella il prologo occorre dunque ricostruire brevemente questo percorso per provare a decifrare il senso di quegli occhi macchiati di sangue che ricompaiono nelle scene più emblematiche del film.

Nel testo di Sofocle è soprattutto attraverso il confronto fra Edipo e Tiresia che emerge lo stretto legame fra vedere e sapere, fra cecità e veggenza, fra ignoranza e agnizione. Quando l'indovino rivela al protagonista la triste verità dell'incesto e del parricidio, egli non riesce subito ad accettarla e avvia un'indagine per smentire Tiresia, accusandolo di essere cieco non soltanto negli occhi ma anche «nelle orecchie e nella mente».[40] Il cieco veggente a sua volta accusa Edipo di essere incapace di vedere la sua colpa («tu hai gli occhi, ma non riesci a vedere in quale miseria sei caduto, né dove abiti, né con chi vivi») e gli predice la condanna alla cecità che si realizzerà da lì a poco («Adesso guardi dritto, ma presto non vedrai che tenebre»).[41] Com'è noto, in questo dialogo si fronteggiano due concezioni della verità e della vista, la *sophia* e l'*aletheia*, il sapere razionale e quello mistico-religioso. La cecità di Tiresia e poi quella di Edipo servono a «segnalare il passaggio da un tipo di vista, per così dire normale, a un altro speciale»,[42] sono al tempo stesso stigma e stemma, segno della punizione divina e marca d'elezione che introduce nella sfera del sacro.

Mouawad prende in carico da Sofocle questa dialettica corrispondenza fra sapere e vedere insieme con la loro valenza meta-fisica. Tutti i personaggi della pièce si trovano nella condizione di cecità metaforica di Edipo, perché non vedono e non conoscono la verità della propria storia. Traducendo la questione in termini matematici, Jeanne formula la *Théorie des graphes et vision périphérique* nella terza scena della pièce:

> Jeanne. Prenons un polygone simple à cinq côtés nommés A, B, C, D et E. Nommons ce polygone le polygone K. Imaginons à présent que ce polygone représente le plan d'une maison où vit une famille. Et qu'à chaque coin de cette maison est posté un des membres de cette famille. Remplaçons un instant A, B, C, D et E par la grand-mère, le père, la mère, le fils, la fille vivant ensemble dans le polygone K. Posons alors la question de savoir qui, du point de vue qu'il occupe, voit qui. La grand-mère voit le père, la mère et la fille. Le père voit la mère et la grand-mère. La mère voit la grand-mère, le père, le fils et la fille. Le fils voit la mère et la sœur. Enfin la sœur voit le frère, la mère et la grand-mère.
> Ralph. Tu ne regardes pas! T'es aveugle! Tu ne vois pas les jeux de jambe du gars

> qui est en face de toi ! Tu ne vois pas sa garde… On appelle ça un problème de vision périphérique.
> […]
> Jeanne. […] Maintenant, comment puis-je, en portant d'une application théorique, celle-ci par exemple, tracer le graphe de visibilité et ainsi trouver la forme du polygone concordant? Quel est la forme de la maison où vivent les membres de cette famille représentée par cette application? Essayez de dessiner le polygone.[43]

I segni del corpo di Edipo, la zoppia e la cecità, nella pièce vengono ripresi latamente, vi si fa riferimento soltanto in senso traslato nelle diverse battute in cui i personaggi vengono accusati di essere ciechi. Ma il motivo della vista, in realtà, interessa a Mouawad nella sua accezione meta-fisica di altra dimensione della conoscenza e della ri-conoscenza. La volontà di sapere di Edipo e la sua iniziale incapacità di vedere si sdoppiano nelle reazioni differenti che Jeanne e Simon mostrano rispetto alle ultime volontà della madre. Nella scena 27 (*Téléphones*) «Jeanne e Simon parlent en même temps», Jeanne rivela al fratello la parte di verità che ha scoperto sul conto di Nawal (la prigionia, la tortura, lo stupro), implorandolo di ascoltarla ma Simon si rifiuta di sapere e di conoscere:

> Simon. Non… non… ça ne m'intéresse pas! Mon combat de boxe! C'est tout! Oui, c'est tout! Je veux pas le savoir! Non, ça ne m'intéresse pas de connaître son histoire! Ça ne m'intéresse pas! Je sais qui je suis aujourd'hui e ça me suffit![44]

La frammentazione del discorso edipico consente al drammaturgo di situare nella scena le diverse tensioni messe in campo nella tragedia sofoclea (che è prima di tutto «tragedia della conoscenza»), tensioni che lacerano l'animo del protagonista e cioè la sua volontà di sapere e la sua incapacità di accedere al regime della trasmissione oracolare. La verità rivelata da Tiresia, per esempio, è codificata in un linguaggio che comunica e nasconde, rivela e nega, e che attira l'interlocutore dentro «l'ambigua trappola della parola».[45] Mouawad esce fuori da questa dialettica innanzitutto moltiplicando il punto di vista di Edipo: se Jeanne si fa portatrice del paradigma del sapere razionale, Simon sembra invece incarnare l'istanza anti-intellettuale che rifiuta la verità. Le sue proteste e la sua resistenza ad accogliere il mandato della madre a scavare nelle viscere del loro passato («Je sais qui je suis aujourd'hui e ça me suffit!»), ricordano forse l'azione ripetuta diverse volte dall'Edipo pasoliniano di coprirsi gli occhi con le mani (il medesimo gesto, poi, verrà compiuto da Jeanne nel film di Villeneuve, nel momento in cui decifrerà il senso della affermazione apparentemente delirante di Simon, «un plus un ne peut pas en faire un»). Del resto, come ricorda Massimo Fusillo, in tutte le riletture novecentesche della tragedia la componente intellettuale viene «[…] nettamente ridimensionata».[46] In Mouawad quella componente viene dialetticamente messa in contrasto con l'altra. Ma ciò che più importa è che entrambi i punti di vista derivano dalla posizione dei personaggi dentro la forma del poligono della teoria formulata da Jeanne. In altri termini, «l'angolo cieco» implicato dalla loro collocazione nello spazio della storia è il risultato dell'esclusione inevitabile dal loro campo visivo di una parte del loro passato. E se è vero che «Le théâtre de Wajdi Mouawad invente une dramaturgie de l'espace où se déploie une corrélation très forte entre localisation et identité, entre repérage spatial et intersubjectivité»,[47] è altrettanto vero che in questa correlazione la dimensione visiva assume un ruolo molto importante. L'azione che i personaggi compiono sulla scena è quella di allargare il campo della «visione periferica», fino a comprendere «l'angolo cieco» implicato dalla loro collocazione iniziale, in un percorso che va dunque dalla cecità alla veggenza, conciliabile con l'ambivalenza che

quei due concetti assumono nel testo sofocleo. Come afferma Nawal nell'ultima scena, attraverso la sua *Lettre aux jumeaux*: «Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes».[48]

È proprio nella scelta degli strumenti e delle modalità di tale scoperta che le strade di Mouawad e di Villeneuve trovano approdi diversi seppur semanticamente convergenti: il primo conta soprattutto sull'arma della parola, il secondo cerca di tradurre tutto in immagini, attribuendo dunque all'equazione vedere-sapere un surplus semantico legato a doppio filo con il medium cinematografico. Già Mouawad, capovolgendo la prospettiva dell'inchiesta, aveva affidato alla madre e ai figli-fratelli il riconoscimento di Nihad/Abou Tarek/Edipo, e aveva rinunciato alla particolarità del dispositivo agnitivo della tragedia di Sofocle, in cui Edipo «non "riconosce" un'altra persona, ma scopre che egli stesso, l'investigatore, è in realtà l'assassino».[49] L'agnizione (*agnorisis*) – è bene ricordarlo – per Aristotele è uno degli elementi costitutivi della poesia, è «come dice la parola, il volgere dall'ignoranza alla conoscenza»[50] e dà i suoi effetti migliori quando si coniuga con il rovesciamento (*peripeteia*), proprio come nell'*Edipo re*.

Villeneuve, sovraesponendo il segno dell'agnizione nel prologo e disambientando la visione periferica dei personaggi nel reale paese della tragedia, dà luce e immagini all'angolo cieco della visione dei suoi protagonisti. Mostra insomma quel che le parole della pièce suggerivano e lasciavano immaginare, attraverso il suo poema visivo lascia parlare i segni scritti sui «pori della pelle»: il tatuaggio e la macchia di sangue, raccontano l'uno l'eterna favola del figlio perduto e ritrovato, gli altri l'altrettanto eterna Storia delle guerre e dei conflitti del genere umano su cui entrambi gli artisti pongono la lapide della poesia. Come è evidente dalla lettura sinottica dei due 'incendi', quegli occhi insanguinati nascono insomma da un analogo e ininterrotto 'discorso amoroso' con il mito che continua ancora a far risuonare la sua voce, come afferma Mouawad in un recente saggio (*L'Œeil*, 2018), che può essere considerato in qualche modo la sua personale *Histoire de l'œil* e vale come suggello delle due differenti riscritture dell'Edipo qui prese in esame:

> Nous aimons Œdipe, comme nous aimons la femme d'Odessa, comme nous aimons celle du chien andalou car leurs yeux ensanglantés parlent de nous, de notre soif insatiable d'infini, de notre désir fou de savoir quitte à en perdre la lumière. Ce sont des yeux poétiques qui nous donnent à voir ce manque qui est le nôtre.[51]

[1] L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. di G.V. Distefano, Roma, Armando, 2011, p. 26.

[2] Cfr. R. Barthes, 'Dall'opera al testo', in Il brusio della lingua. Saggi critici IV [1971], trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 57-64; Id., 'Teoria del testo' [1973], in *Scritti*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 1998, pp. 228-243; G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], a cura di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997. Per un aggiornamento e una sintesi del dibattito teorico sull'intertestualità si rimanda a M. Polacco, *Intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998; A. Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci, 2013.

[3] J. Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi* [1969], trad. it. di P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 121.

[4] Si adotta qui la duplice prospettiva interpretativa proposta per lo studio degli adattamenti da Linda Hutcheon (cfr. *Teoria degli adattamenti*, pp. 37-46). Per una definizione del quadro teorico relativo all'intermedialità, che confina ma non si sovrappone a quello dell'intertestualità, si fa riferimento a N. Dusi, *Contromisure. Trasposizione e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015; F. Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum, 2013.

[5] Cfr. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, pp. 11 e ss.

[6] A tal proposito si vedano le dichiarazioni contenute nella prefazione alla prima edizione della pièce: «Tout comme Littoral, Incendies n'aurait jamais vu le jour sans la participation des comédiens. En ce sens, la manière dont la pièce fu écrite et mise en scène constitue aussi une suite de Littoral, puisque, là aussi, le texte fut écrit à mesure des répétitions échelonnées sur un période de dis mois. Je tiens à dire combien l'engagement des comédiens fut crucial. Simon n'aurait jamais été boxeur si Reda Guernik n'avait pas participé au projet. Sawda n'aurait pas été aussi en colère sans Marie-Claude Langlois et Nihads n'aurait probablement pas chanté si je n'avais pas travaillé avec Éric Bernier» (W. Mouawad, 'Une consolation impitoyable', in *Incendies. Le sang de Promesses / 2*, nouvelle édition, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2009, p. 9).

[7] Siro Ferrone utilizza la nozione di «drammaturgia consuntiva» in riferimento a quei testi prodotti a conclusione del processo scenico (cfr. 'La drammaturgia consuntiva', in J. Jacobelli (a cura di), *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Bari, Laterza, 1992, pp. 97-114).

[8] Cfr. le dichiarazioni dello stesso Villeneuve contenute in R. Bertin, 'Prendre une pièce pour un scénario: entretiens avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve', *Jeu*, 134, 1, 2010, pp. 68 e 71: «J'ai vu Incendies, la première fois, fin mai 2004; c'était la dernière représentation au Théâtre de Quat'Sous. J'y suis entré comme spectateur curieux et en suis ressorti comme cinéaste conquis. [...] Wajdi m'a offert la liberté. C'est ce qui a fait que j'ai pu faire le film, en fait. Tout d'abord, j'ai suivi son conseil: j'ai refait le voyage sur ses pas, depuis le départ en commençant à la page 16 de la Bible, en remontant le fleuve des colères jusqu'à leur source, loin en moi. Ça m'a pris six mois de silence. Puis j'ai brûlé la pièce. C'est le principal travail qui a été fait. Mon objectif était de respecter tout le fond du texte de Wajdi. Mais je n'ai pas transformé la pièce en scénario: j'ai écrit un scénario en démarrant de certains éléments, comme si la pièce n'existait pas».

[9] Cfr. R. Grutman, H.A. Ghadie, 'Incendies de Wajdi Mouawad: les méandres de la mémoire', *Neohelicom*, 33, 2006, pp. 91-108.

[10] Cfr. per esempio S. Montin, 'Du texte dramatique au film: Incendies de Denis Villeneuve', in *La réécriture au XXIe siècle*, *T(r)OPICS*, 3, décembre 2016, pp. 177 e ss.

[11] W. Mouawad, *Incendies*, p. 18.

[12] R. Grutman, H.A. Ghadie, 'Incendies de Wajdi Mouawad', p. 98.

[13] 'Wajdi Mouawad: Incendi', premessa a W. Mouawad, *Incendi*, trad. it. di C. Gozzi, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009, p. 5. Cfr. anche D. Vicenti, 'Incendi: Edipo al femminile in un Medio Oriente senza redenzione', *Hystrio*, 2, aprile giugno 2011, p. 4: «Edipo è donna ed è persa nei conflitti mediorientali».

[14] Ivi, p. 99.

[15] Cfr. ivi, p. 100.

[16] Susan Stanford Friedman ha coniato il termine «indigenizzazione» per definire il processo di traduzione interculturale che subiscono testi, storie, miti (*Whose Modernity? The global landscape of modernism*, Humanities Institute Lecture, University of Texas, Austin, 18 febbraio 2004). Per un'articolata illustrazione delle possibili direzioni dell'indigenizzazione degli ipotesti, che possono essere storicizzati o destoricizzati, razzializzati o derazzializzati, incarnati o disincarnati, cfr. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, pp. 209-235.

[17] Cfr. G. Celati, 'Sull'epoca di questo libro', in Id. (a cura di), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su*

Alice) per un manuale di sopravvivenza, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 5-11.

[18] E. Porciani, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2016, p. 8

[19] Si veda a tal proposito la riscrittura dell'Edipo a Colono (che chiude il progetto *Des Mourants*), W. Mouawad, *Les larmes d'Œdipe*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2016 e in particolare la premessa *Le bonheur du malheur* (pp. 7-9), in cui Mouawad spiega le ragioni e il senso di questo ennesimo accostamento a Sofocle. Al riguardo cfr. anche W. Mouawad, R. Davreu, *Traduire Sophocle*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2011. Esistono già molti contributi critici che indagano il dialogo intertestuale edipico in Mouawad cfr. almeno L. Parisse, 'Œdipe par temps de catastrophe: *Incendies*, de Wajdi Mouawad', in *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones de XXe et XXI siècles. La figure du père*, sous la direction de M.L. Clément et S. van Wesemael, Paris, 2008, pp. 335-341; A. Rodighero, 'La promessa del sangue: motivi edipici in Incendies di Wajdi Mouawad', in F. Citti, A. Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporane*o, Zurich-New York, Georg Olms Verlag Hildesheim, 2012, pp. 359-426.

[20] W. Mouawad, *Littoral. Le sang des promesses /1*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, pp. 29-30. Nella premessa Mouawad scrive infatti: «Lors de ces échanges, j'ai commencé à développer une idée pour un spectacle, née de mes lectures d'Œdipe, de Hamlet et de L'Idiot» (*De l'origine de l'écriture*, ivi, p. 8).

[21] A. Rodighero, 'La promessa del sangue: motivi edipici in Incendies di Wajdi Mouawad', p. 368.

[22] Cfr. per esempio M. Telmissany, 'Wajdi Mouawad in Cinema. Origins, Wars and Fate', *cineACTION*, 88, 2012, pp. 48-57; D.L. Pike, 'Burning the Candle at Both Ends: Denis Villeneuve's Incendies (2010)', *Bright Lights Film Journal*, 31 October 2011, https://brightlightsfilm.com/burning-the-candle-at-both-ends-denis-villeneuves-incendies-2010/#.XMR6FxhaaqA [accessed 12.04.2019].

[23] Linda Hutcheon sottolinea più volte come questa possa essere una spiegazione delle variazioni di un adattamento, ma come da sola non basti a spiegarle: cfr. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, pp. 67 e sg.

[24] R. Bertin, 'Prendre une pièce pour un scénario: entretiens avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve', p. 71.

[25] L. Lenne, 'Le poisson-soi: de l'aquarium du moi au littoral de la scène …', *Agon*, Dossier n. 0, 2007, < http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328> [accessed 24.04.2019].

[26] G. Paduano, 'La spiegazione del dolore', saggio introduttivo a *Il teatro greco. Tragedie*, trad. it. di C. Barone et alii, Milano, RCS, 2006, p. 12.

[27] Come nota giustamente Lise Lenne ('Le poisson-soi: de l'aquarium du moi au littoral de la scène…'): «L'apparition du fantôme dans le théâtre de Wajdi Mouawad est différente de celles qui ont lieu dans les pièces de Shakespeare. Le spectre ne fait pas qu'une intrusion dans le domaine des vivants, il envahit la scène. Les morts partagent la scène avec les vivants et ont le même degré de présence. Les deux mondes se répondent sans se comprendre, se frôlent sans se rencontrer, ce qui rend les sujets protagonistes inconscients du sens de leur propre parole en créant un effet d'ironie tragique que seul le spectateur peut déceler».

[28] W. Mouawad, *Incendies*, pp. 63-64.

[29] May Telmissany sostiene, per, esempio che per comprendere il film bisogna collocarlo all'interno del più ampio contesto del cinema della diaspora: «It is important to relocate Mouawad's cinematic adaptations within this larger context of transnational and diasporic cinema made by filmmakers of Arab origins or based on their work. It is equally important to highlight Mouawad's hyphenated identity and the many lines of escape his work proposes beyond his Middle Eastern culture and his Canadian belonging. Born» ('Wajdi Mouawad in Cinema. Origins, war and fate', pp. 50 e ss.).

[30] W. Mouawad, *Incendies*, pp. 70-71.

[31] Nella pièce Antoine fa ingrandire la foto ritrovata da Jeanne che ritrae sua madre con Sawda, l'amica con la quale ha condiviso una parte del percorso della sua giovinezza, la donna a cui ha insegnato a scrivere e che le ha insegnato a cantare. Dal personale blow up dell'infermiere, proiettato su un muro dell'aula universitaria dove Jeanne insegna, viene fuori sullo sfondo un autobus su cui sta scritto il nome di Kfar Rayat (cfr. Ivi, pp. 65 e ss.). Purtroppo nel film la figura di Sawda viene soppressa perché ritenuta da Villeneuve (che dimostra di non comprende il valore della sorellanza da lei rappresentato) una convezione tipicamente teatrale, in cui in taluni casi risulta necessario il ruolo della confidente («C'est pour moi un personnage de théâtre et je l'ai supprimé car je pouvais montrer directement à l'écran ce qui nécessite la confidence dans la pièce», D. Villeneuve, '«Incendies est un film qui ne condanne pas, il console». Denis Villeneuve entretien avec Jean Roy', *L'Humanité*, 12 janvier 2011 < https://www.humanite.fr/11_01_2011-«-incendies-est-un-film-qui-ne-condamne-pas-il-console-»-462049> [accssed 12.04.2019]. A tal proposito cfr. anche S. Montin, 'Du texte dramatique au film: Incendies de Denis Villeneuve', pp. 180-181.

[32]Ha ragione Cetti Rizzo quando afferma che «La traduzione del titolo, nella versione cinematografica italiana, [...] La donna che canta, fa perdere totalmente l'elemento corrosivo, catartico e rigenerante del fuoco e riprende però la lettura musicale, della partitura, della voce, del coro greco, nell'interpretazione moderna maieutica e salvifica. Incendies, al plurale, ci racconta la storia di tanti modi di attraversare le fiamme, di bruciarsi, di covare sotto le ceneri per poi rigenerarsi e rinascere a nuova vita, assumendo il peso delle proprie responsabilità in modo lucido, rimuovendo i veli che ricoprono e mascherano i conflitti» (C. Rizzo, 'Incendies: dal testo di Wajdi Mouawad al film di Denis Villeneuve', *Studi comparatistici*, 15-16, 2015, p. 2003).

[33]Per una ricostruzione della ricezione di Edipo dopo Freud si rimanda a G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.

[34]S. Montin, 'Du texte dramatique au film: Incendies de Denis Villeneuve', p. 178.

[35]G. Guidorizzi, 'Il mito di Edipo', in M. Bettini, G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 86-87.

[36]C'è forse in questa denominazione un qualche velato riferimento all'Edipo re pasoliniano, che nella conclusione del film dopo essersi acciecato prende in consegna da Tiresia il suo flauto e nelle sembianze del''uomo che suona', accompagnato dal messo-Ninetto, percorre la sua strada verso Colono (cfr. S. Rimini, 'Il flauto, il mandolino e l'arpa. Fantasmi musicali nella drammaturgia di Pasolini', in *Studi in onore di Niccolò Mineo*, *Siculorum Gymnasium*, n.s., 2005-2008, pp. 1563-1586).

[37]W. Mouawad, *Incendies*, p. 124.

[38]Si pensi a tal proposito per esempio al protagonista del romanzo di Mouawad, *Visage retrouvé* (Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2002), la cui storia si apre con un infantile blocco afasico legata all'episodio traumatico dell'incendio dell'autobus avvenuto nel paese d'origine da cui è fuggito insieme alla famiglia.

[39]Cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 86-87.

[40]Sofocle, 'Edipo re', in Id., *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, trad. it. F. Ferrari, Milano, Rizzoli, 2017, p. 171.

[41]Ivi, p. 175.

[42]G. Guidorizzi, 'Il mito di Edipo', p. 127.

[43]W. Mouawad, *Incendies*, pp. 27-29.

[44]Ivi, p. 97.

[45]G. Guidorizzi, 'Il mito di Edipo', p. 151.

[46]M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2015, p. 33.

[47]L. Lenne, 'Le poisson-soi: de l'aquarium du moi au littoral de la scène ...'.

[48]W. Mouawad, *Incendies*, p. 131.

[49]P. Boitani, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014, p. 185.

[50]Aristotele, *Poetica*, testo greco a fronte, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, p. 153.

[51]W. Mouawad, *L'Œeil*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2018, p. 50.

Ekphrasis

Issn: 2282-0876
n. 13, gennaio-luglio 2019

Laura Pernice

La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative

The peculiar characteristic of Giovanni Testori's compositional process is the fruitful exchange between words and images. The experience as writer-painter of Testori, places him in the category of 'double talent' (*Doppelbegabung*), developed in the context of the visual studies. Through the application of some foundational concepts of Visual Culture, the essay focuses the Testori's intermedial strategy, his ability to cross boundaries between languages, through the practice of ékphrasis, and the semiotic translation of visual codes in literary writing. The critical novelty introduced by the essay concerns the hypothesis and the demonstration, through specifics poetic and pictorial case studies, of the triple declination of Testori's 'double talent': as a writer-painter; as an author who has used the ékphrasis in an interpretative, emotional and revelatory way; and inasmuch visual-verbal artist, whose 'reciprocal illuminations' between arts of word and arts of figure are the result of a precise genetic concurrence, on which is founded, in fact, the whole Testori's imaginary.

Cos'è, nel fondo,
l'arte
e che, parola,
viva materia,
subito colore
Giovanni Testori

1. Testori oltre i confini

> Adesso, quando scriveva, si trovava le mani impiastrate di nero, proprio come se disegnasse. Forse era questa l'unica somiglianza possibile tra i due mezzi più contrastanti della sua crudele, non richiesta e, comunque, insaziata e insaziabile vocazione. Perché, quanto ai risultati (se di risultati poteva veramente parlarsi), la diversificazione riusciva addirittura flagrante [...]. Come se, al momento del concepimento, in quella buia frazione d'eternità, la natura avesse disposto che, dal coito dei genitori, là, in quel letto, sarebbero dovute apparire non una, ma due creature; e tutte e due con diversa, ma ugualmente cieca necessità di farsi, insieme che polpa, artefici; anzi artisti.[1]

La descrizione del protagonista del romanzo-poema *La cattedrale* (1974), scoperto *alter ego* dell'autore indicato nel testo semplicemente come 'lo Scrittore', racchiude in poche, folgoranti battute l'essenza della «doppia vocazione»[2] di Giovanni Testori.

Come lo scrittore del suo romanzo, anche il grande intellettuale di Novate fu infatti una 'creatura bicefala' che, con la spregiudicatezza che gli era usuale, fin dalla giovinezza degli esordi percorse senza sosta zone liminali, oltrepassando i confini porosi e permeabili tra arti sorelle, ma non per questo privi di precise linee di demarcazione.

La parabola artistica di Testori si snoda nell'arco di mezzo secolo: cinquant'anni di ininterrotta attività condotta nel segno di un indissolubile intreccio degli ambiti creativi, di una vigorosa necessità di 'sfondamento' delle barriere semiotiche, stilistiche, espres-

sive, che convenzionalmente separano forme artistiche differenti. Il dato più evidente riguardante l'autore lombardo è senza dubbio il suo ingegno poliedrico, la sua capacità di rivolgere il proprio ardore creativo sia verso il 'fuoco' della scrittura (esplorata dal racconto al romanzo, dalla poesia alla drammaturgia, dal giornalismo alla critica d'arte) sia verso quello della pittura (scoperta da giovanissimo, intorno ai quindici anni, e praticata per tutta la vita attraverso cicli sempre nuovi: di fiori, di tramonti, di pugilatori, di crocifissioni, etc.).[3]

Tanto la vocazione letteraria e drammaturgica, quanto quella figurativa, rispecchiano le alterne vicende che segnarono la sua febbrile esistenza, così come i molteplici aspetti della sua personalità creativa, costantemente protesa alle 'invasioni di campo' tra discipline diverse.

Agli occhi del fruitore come a quelli del critico l'orizzonte espressivo testoriano si presenta pertanto frastagliato, magmatico, mutevole, animato da «spinte aulico-barocche e da controspinte espressionistico-vernacolari»[4] al livello della pagina, frantumato in un'estrema varietà stilistica e di soggetti sulla superfice della tela.

Il persistente mutamento di lingue, stili e invenzioni nel percorso artistico di Testori è l'esito di un incontenibile slancio a sperimentare e a sperimentarsi, il segno di un'irrequietezza, di una vitalità produttiva che tuttavia non gli impedì affatto una 'sedimentazione' dei contenuti, o meglio quell'occorrenza testarda, a tratti ossessiva, con cui tornò sempre su precisi nuclei tematici, manifestando un fermento che, seppur diverso nei generi e nelle forme, è unico nei problemi e negli interrogativi che lo inverano e lo sostengono.

Alla luce di quanto detto, possiamo già rilevare un primo tratto caratteristico nell'attività dello 'scrivano' lombardo: la cifratura multipolare del suo talento non lo escluse, di fatto, dalla possibilità di elaborare una visione e un pensiero organici, germinati attorno alle domande-chiave dell'esistenza (il senso della vita, del nascere e del morire), e audacemente amplificati, dilatati semanticamente, dalla ricchezza espressiva del proprio universo 'performativo'. Detto in altri termini, la diversità degli approcci (testuale e figurativo) in Testori si configura come forza creatrice, plus valore, *trigger* di un'esteroflessione prismatica del fare artistico, che si pone trasversalmente ai codici, sostanziandosi in una *póiēsis* autenticamente plurilinguistica.

Sulla base di queste considerazioni, ci appare del tutto adeguato ascrivere l'intellettuale Testori all'ampia e articolata categoria del 'doppio talento'[5] (quello che in tedesco si definisce *Doppelbegabung*), elaborata nel contesto degli studi di cultura visuale, in relazione alle figure intermediali degli scrittori-artisti e degli artisti-scrittori. Proprio la prospettiva sviluppata in ambito comparatistico ci consente di analizzare il particolare 'sdoppiamento' espressivo dell'autore, esaminandolo attraverso la lente degli strumenti ermeneutici messi in campo dall'emergente settore dei *visual studies*.

Se è pur vero il presupposto, ormai acquisito in letteratura, che testi e immagini si configurano sempre come «*mixed media*»,[6] contenitori ibridi in cui si condensano, spesso (ri)combinati in vertiginosi assemblaggi, codici differenti, pratiche discorsive, elementi sensoriali e cognitivi, non si può comunque obliare la lezione generale della semiotica, secondo la quale esistono differenze fondamentali tra verbale e visuale a livello di segni, forme e tradizioni istituzionali.[7]

L'eterna ricerca di un'analogia tra linguaggi diversi, sin dalle prime indicazioni warburghiane, è stata resa specifico oggetto di studio dalla comparatistica internazionale e dalle filologie nazionali, al punto tale che oggi si possono distinguere con sufficiente chiarezza vari ambiti di indagine interartistica. Tra questi, oltre al già citato settore del 'doppio talento', in cui l'esperienza di scrittore-pittore dell'intellettuale di Novate trova

solida e indubbia collocazione, va preso in considerazione anche e soprattutto l'ambito dell'ékphrasis: pratica fondamentale della scrittura testoriana, in cui si sostanzia quell'incontro libero tra arte e letteratura proprio della sua officina 'oltre i confini'.

Certamente la più tradizionale forma di rapporto tra le discipline sorelle, l'ékphrasis, nella sua storia plurisecolare è stata variamente interpretata e praticata: si va dalla semplice citazione di un'opera d'arte in un testo (la cosiddetta 'denotazione'), alle vite d'artista dispiegate in un *bildungsroman*; dal confronto diretto tra segni verbali e visuali (nei fototesti ad esempio), alle varie tecniche di narrativizzazione/drammatizzazione/dinamizzazione delle immagini tramite le parole (si pensi al caso esemplare di Diderot che letteralmente 'passeggia' nei paesaggi di Vernet mentre li descrive,[8] o al lessico cinematografico adottato dal critico Roberto Longhi). A fronte di un largo spettro teorico delle forme storiche di ékphrasis (frutto di un approfondimento d'analisi che ha avuto luogo soprattutto in area anglosassone e tedesca), qui si vuole intendere la pratica ecfrastica secondo il significato e la funzione specifici che essa assume nel contesto della *Visual Culture* contemporanea.

Come hanno scritto due dei padri della teoria moderna dell'ékphrasis:

> Un tempo liquidata come superflua, o derisa come puro artificio retorico, l'ékphrasis adesso sembra presentare infinite opportunità per la scoperta del senso [...]. Sempre, ovviamente, ci sono stati tentavi di espandere o contrarre il significato di ciò che l'ékphrasis significa: la descrizione di un'opera d'arte, una vivida presentazione di una scena, sia essa naturale o inventata (la cosiddetta ékphrasis nozionale), *la rappresentazione a parole di una rappresentazione visuale*.[9]

È sufficiente quest'estratto della brillante analisi di Bartsch e Elsner per riassumere la crucialità che il dispositivo ecfrastico ha ormai acquisito nella teoria letteraria, divenendo un punto assolutamente ineludibile per le sue ramificazioni semiotiche, narratologiche e tematologiche.

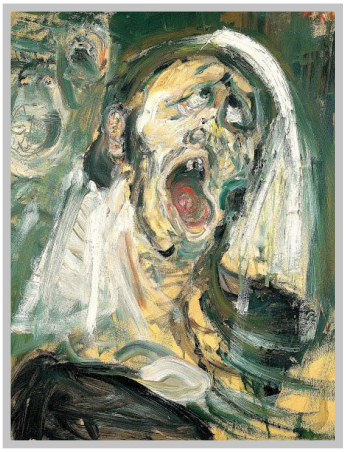
Tornando al Nostro, gli approcci più interdisciplinari alla scrittura di Testori hanno già rilevato l'abbondante presenza di inserti ecfrastici all'interno del suo macrotesto, il quale appare irradiato da sguardi figurativi e metafore pittoriche, che ingemmano senza posa la fisionomia barocca, carnale e materica della sua parola. Si tratta di ékphrasis più o meno esplicite e perciò variabilmente individuabili, anche se di norma sono riconducibili a quei temi ricorsivi della sua mitopoiesi che hanno una chiara ascendenza iconografica.

Tra questi è centrale il motivo del sangue e della Croce, tanto che le variazioni sull'*actus tragicus* del Golgota coinvolgono tutto l'artista Testori: dai disegni stilizzati del *Christus patiens*, di evidente matrice matissiana, che pubblica nel '45 per un'edizione delle *Laude* di Jacopone da Todi; al ciclo di venti opere grafiche sullo stesso tema dell'81, in cui Testori «riesce a fondere San Juan de La Cruz e Grünewald»;[10] dal saggio *Cristo e il samurai* dell'85, racconto critico dell'incontro col pittore giapponese Kei Mitsuuchi e con la «catastrofica immanenza di bellezze abbracciate e assassinate»[11] delle sue Crocifissioni; alla serie di poesie *Crux* che accompagnano il ciclo di Croci dell'artista austriaco Arnulf Rainer, scritte in occasione della sua mostra a Venezia nell'86. Non meno iterativo è il ricorso al tema della madre e del mistero della nascita (una «lunga catena di madri»[12] attraversa l'ampia produzione teatrale testoriana, così come la cappella della Crocifissione di Gaudenzio Ferrari, *primus inter pares* dei suoi 'padri' pittori);[13] e a quello del corpo umano trafitto dallo strazio della carne (si pensi al «pezzo di carne sfatta e morente»[14] del Riboldi Gino di *In exitu* o alla visione apocalittica che insiste su degradazioni, pustole e ferite del poemet-

to *Dies illa*), dolorosamente vicino all'arte «deformata, urlante e stropicciata»[15] del suo amato Francis Bacon, o alla «bellezza deformemente solenne e deformemente sublime»[16] dei ritratti dell'amico, anch'esso apprezzatissimo, Willy Varlin.

Ma come funziona la rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale nella prassi scrittoria di Giovanni Testori? E, soprattutto, su quali presupposti culturali si fonda e che tipo di sguardo da parte dell'autore è in grado di (ri)attivare?

Risponderemo per gradi a queste domande, dimostrando anzitutto quanto sia consustanziale, osmotico e intermediale *ante litteram* il dialogo che Testori instaura tra scrittura e linguaggi della visione.


Willy Varlin, *D'après Goya*, 1970

2. Le 'reciproche illuminazioni' dell'immaginario testoriano

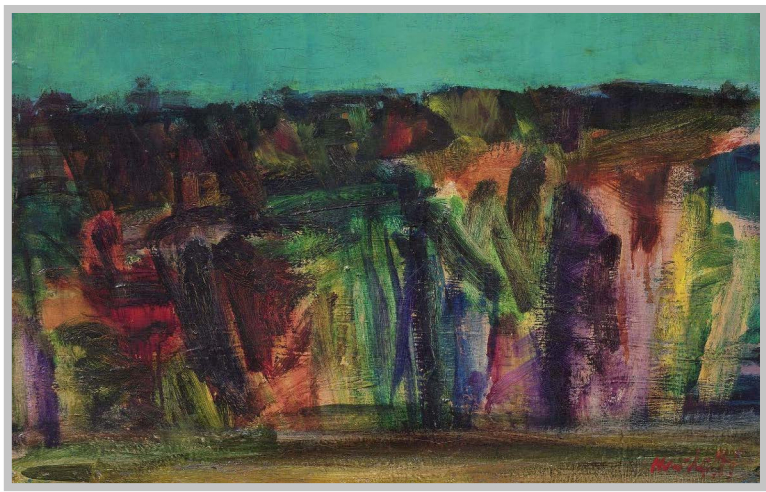
Nell'intervista che apre il volume di Giovanni Cappello dedicato a Testori, interrogato dallo studioso su quali siano i suoi padri in ambito letterario, l'autore novatese risponde con la perentoria dichiarazione «i miei padri sono tutti pittori»;[17] subito dopo ci ripensa, si corregge, precisa che «nella letteratura forse gli Elisabettiani [...]. Degli italiani Gadda, che però risulta prevedibile»; ma la risposta fatalmente ricade sugli amori figurativi, specificando: «A me piacciono moltissimo i lombardi. L'ultimo Tiziano, l'ultimo Caravaggio».

L'arte lombarda del Cinquecento e Seicento è chiaramente il *background* espressivo entro cui Testori colloca e legge l'intera sua opera, a conferma della marcata impronta figurativa che segna, *inter et intus*, l'evoluzione della sua eclettica storia creativa.

Ma facciamo un passo indietro. All'inizio degli anni Cinquanta Testori è conosciuto soprattutto come pittore e critico d'arte; in questo campo si era mosso fin da giovanissimo: i primi disegni autografi reperiti risalgono al 1941[18] e nello stesso anno pubblica, firmandosi Gianni Testori, i primi scritti d'arte su «Via Consolare», rivista legata al gruppo forlivese di «Puttuglia». Il battesimo ufficiale come critico militante arriverà dopo l'incontro, volutamente cercato dal giovane di Novate,[19] con il grande critico e storico dell'arte Roberto Longhi, fondatore e direttore della prestigiosa rivista «Paragone»; colui che gli suggerì, con la lungimiranza propria dei veri maestri, di scrivere quel saggio *Su Francesco del Cairo*,[20] con il quale Gianni esordirà sulle pagine di «Paragone» nel marzo del '52.

Lo scritto dedicato al pittore milanese del Seicento, alla «poesia negra e tragica» delle sue possenti *silhouettes*, è già esplicito incubatore di viscerali suggestioni visive, 'raggrumate' attorno al tema cairesco della testa «stroncata», mozzata, che, dal romanzo d'esordio *Il dio di Roserio* (1954), passando per il poema *I Trionfi* (1965), fino alle tre versioni teatrali dell'*Erodiade* (1969, 1984, 1993) si confermerà come ossessione verbo-visiva ricorrente nella produzione narrativa e poetica dello scrivano lombardo.[21]

I primi anni Cinquanta sono dedicati prevalentemente all'analisi delle tele dell'amico Ennio Morlotti: Testori scrive su di lui un saggio critico, *Appunti su Ennio Morlotti*, apparso anch'esso su «Paragone» nel settembre del '52, e cura la *plaquette* della tappa milanese della sua mostra *Paesaggi* del '54.


Ennio Morlotti, *Paesaggio di Brianza*, 1953

n. 13, gennaio-luglio 2019

Lo studio dell'artista lecchese, la lettura appassionata di quel suo 'naturalismo di partecipazione' nel quale convergono, dialetticamente interrelate, le lezioni di Cézanne e di Picasso, vengono assimilati, ripensati e amplificati nella scrittura dell'intellettuale, al punto che, nel primo esperimento narrativo, il già citato *dio di Roserio*, Testori realizza una particolare scomposizione sintattica dal sapore vistosamente, e di certo non casualmente, cézanniano-cubistico-morlottiano. Raccontando delle rutilanti corse in bicicletta del 'dio' Pessina e del suo gregario Consonni, giù dalle valli che circondano Milano, Testori scrive di «un rimbalzo di placche d'acciaio, di frammenti di fili, di incroci, di curve, di ottoni, di spade, di pareti trasparenti, di imbuti, di ceramiche, di comignoli acuti, di punte, di aghi, di matasse liquefatte e sudate, di luci, di raggi, di sprazzi, di platini»;[22] la violenta esplosione di dettagli conferisce alla pagina un ritmo franto e affannosamente sincopato, espressione di una tecnica scrittoria che mima le spezzature geometrizzate di Cézanne e la scomposizione di Picasso, la sua prospettiva multipla e deflagrata.[23]

L'omologia strutturale tra l'assetto sintattico del *dio* e la coeva ispirazione cézanniana, picassiana e quindi morlottiana, trova esplicita conferma sulle tele del Testori pittore, che già negli anni Quaranta aveva realizzato diverse opere (la *Crocifissione* del '44, *Le polacche*, *La bella giardiniera*, *Bambino con colomba*, *Maternità*, etc.) dove lo spazio bidimensionale, le fratture drammatiche e la semplificazione delle forme recano il ricordo dei grandi cubisti, ma rielaborato in maniera del tutto personale.


Giovanni Testori, *Crocifissione*, 1944

Siamo andati indietro fino ai primi passi da commentatore d'arte di Giovanni Testori per dimostrare come, già a quest'altezza cronologica della sua avventura umana e professionale, si palesino arditi 'travasi' dall'ufficio critico alla pagina letteraria, ovvero dalle suggestioni artistiche assorbite in quegli anni ai motivi e alle tecniche elaborati in sede scrittoria.

Già l'esordio narrativo mostra, all'interno di un'operazione decisamente originale, una naturale disposizione ad un approccio visivo che poggia sull'arte figurativa; e, d'altro canto, nell'officina testoriana esiste anche un 'riflusso' in senso opposto, per cui, come ha opportunamente rilevato Giorgio Patrizi, «[in Testori] le abili, efficaci, costruzioni linguistiche, trasposte dallo specifico letterario a quello degli scritti d'arte acquistano identità fortemente ambigue».[24]

La tradizione degli scrittori d'arte vanta in Italia, nel Novecento, un nutrito novero di esempi illustri, e certamente non è casuale se molti di questi si sono formati sotto il magistero storico-artistico di Roberto Longhi; Anna Banti, Pier Paolo Pasolini, Alberto Arbasino, Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, appartengono tutti alla stessa 'famiglia letteraria longhiana', e le impronte del grande critico sono chiaramente rinvenibili all'interno dei loro testi.[25]

Anche Testori fa parte del '*club*', legato com'era allo studioso albese da un «rapporto personale»[26] in cui ricevette «un bene enorme in tutti i sensi, culturale e umano».[27] Ep-

pure quello dell'intellettuale di Novate non è soltanto il caso di un autore e critico che riprende il modello espressivo della scrittura del maestro; certamente in lui c'è anche questo aspetto, ma a differenza degli altri allievi la discendenza longhiana di Testori risulta costantemente contaminata, 'incistata' si direbbe, con una personale e dirompente pulsione visuale, una tensione figurativa che, come gli esempi sopra hanno dimostrato, innerva dal principio la pagina dello scrivano, quale che sia il suo linguaggio di elaborazione.

Ecco allora che Testori arriva a distaccarsi dal maestro per affinare una prassi critica che, divergendo dal paradigma longhiano fondato sulla geometria della forma e sul passaggio dal figurativo a «una rappresentazione mentale traducibile in segni discreti»,[28] punta invece a scavare nella 'carne' delle immagini,[29] a piombare nel profondo della materia pittorica, per effondere poi da questo scavo viscerale quell'eloquenza figurale e figurativa caratterizzante il suo particolare 'doppio talento'.

Quello che qui si vuole mettere in evidenza è che, nel suo percorso creativo *sui generis*, Testori non fu soltanto capace di praticare e di scrivere l'arte, ma si spinse decisamente oltre, operando delle vere e proprie traslazioni semiotiche, frutto dell'assorbimento costante e famelico di codici segnatamente visivi; codici che vanno a improntare una lingua fisiologica, carnale, anti-letteraria, (tra)fitta di immagini-verbali, di simbolismo, di metafore plastiche, del tutto sciolta dai limiti delle convenzioni comunicative.

Per esempio, se si sceglie di guardare alla scrittura per il teatro, si nota che è soprattutto dai pittori del manierismo piemontese e lombardo del Cinquecento e Seicento, dalla loro figuratività ulcerata e sanguinante e dai loro violenti chiaroscuri, che Testori assorbe quell'aria delle stragi e delle pesti, quell'atmosfera di apprensioni, incubi e agonie che dà forma al suo senso tragico, esalando in questo prestiti figurativi di sanguigna carica semantica, quali il ventre, la testa, il corpo concepito tra piaghe e ferite. Potremmo dire che è guardando al sentimento di catastrofe innica che promana dalle opere di Cerano, al realismo fondato sulla morale di Tanzio da Varallo, insieme a quel «teatro dello strazio e del sangue»,[30] quel gran teatro montano che è il Sacro Monte di Gaudenzio Ferrari, che Testori delinea il suo personale mondo drammatico, rendendo dialettico, profondo e irrinunciabile anche il rapporto tra la dimensione dell'arte e quella drammaturgica.

L'orizzonte espressivo della pittura è il *setting* materico in cui maturano e prendono forma le sue idee, o meglio le sue visioni, di carattere letterario; in cui, a partire dallo sprofondamento in un lessinghiano 'momento pregnante' dell'immagine, l'autore carpisce e rielabora, *per verba*, l'auratica immanenza delle forme pittoriche, intrecciando suggestioni e pratiche artistiche fino a creare una fitta trama di intersezioni e rimandi all'interno della propria produzione.

Il 'caso' Testori ci appare quindi quello di un 'doppio talento' che si estende ben oltre la sola dimensione della duplice vocazione scrittura-pittura; la cui traslazione intermediale dalle arti figurative a quelle della pagina impone di aggiungere alla qualifica di creatività doppia, la più stringente, e di certo più complessa, definizione di 'concrescenza genetica' delle opere, ovvero della loro collaborazione e co-genesi.[31] Lo studio del 'doppio talento' ha infatti una valenza particolare se si guarda alla fase della genesi dei prodotti artistici, che può essere contestuale e sincronica tra lavori verbali e figurativi (è il caso di Testori, per esempio, per quanto riguarda il ciclo di disegni della testa del Battista, contemporaneo alla stesura dell'*Erodiade I*), oppure asincronica, variamente differita nel tempo.

In ambedue le circostanze, senza cadere nell'errore di uniformare i linguaggi, e senza arrivare ai generi misti dell'iconotesto e dell'iconismo, possiamo affermare di trovarci di fronte a quella «reciproca illuminazione tra le arti»,[32] che è insieme un abbraccio e una

lotta, un muto soccorso e, per converso, un'aperta battaglia tra parole e immagini, e che di certo spiega il dinamico gioco di richiami, corrispondenze e sguardi ecfrastici all'interno del *corpus* testoriano.

Prima di addentrarci nell'analisi di particolari casi di concrescenza genetica nell'attività dello scrivano, vale la pena riprendere quanto lo studioso Michele Cometa ha scritto a proposito di questo fenomeno che, lungi dal disconoscere la sostanziale intraducibilità delle singole arti, sposta l'antica questione dell'*ut pictura poësis* su un piano completamente nuovo:

> La "concrescenza genetica" – di cui in futuro sapremo forse spiegare oltre che gli aspetti tematici e formali anche i presupposti cognitivi – è il fenomeno che più di ogni altro ci permette uno sguardo sui punti ciechi del verbale e del visuale, si potrebbe dire sull'*ovvio* e l'*ottuso* della creatività laddove – forzando un po' il significato che a questa endiadi ha dato Roland Barthes – si tratta di far agire, nel verbale come nel visuale, proprio le zone di reciproca opacità, "l'imperfezione" delle loro grammatiche, l'elemento sovversivo che, disintegrando le sicurezze dell'*ut pictura poësis*, trova nella debolezza ontologica dell'arte lo spazio infinito dell'inveramento del senso.[33]

È proprio il deficit ontologico, e dunque espressivo, delle singole arti a razionalizzare le pratiche di collaborazione, co-genesi, 'completamento' o 'reciproco soccorso', dinnanzi alla comune inadeguatezza, sia del dicibile che del visibile, dei segni rispetto ai significati.

Analizzato in questa prospettiva il 'doppio talento' di Giovanni Testori rivela nuovi punti di interesse, poiché, se da un lato è assodata la componente ecfrastica della sua scrittura, quella che, per dirla con Calvino, è «la parte visuale dell'immaginazione letteraria [prodotta dal] mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli»,[34] dall'altro non è stata ancora adeguatamente riconosciuta e studiata quell'osmosi ispiratrice/creatrice, quella reciproca 'illuminazione' tra visualizzazione e verbalizzazione del pensiero, su cui si costituisce, di fatto, l'intero *imaginary* testoriano.

3. Una poesia pittorica: ékphrasis e concrescenza genetica

Facendo ricorso alle recenti acquisizioni della *Visual Culture*, siamo arrivati a mettere a fuoco una triplice declinazione del singolare 'doppio talento' di Giovanni Testori: in quanto scrittore-pittore o (la proprietà commutativa è d'obbligo in questo caso) in quanto pittore-scrittore, in quanto autore che ha utilizzato la tecnica dell'ékphrasis in buona parte della sua produzione, e infine in quanto artista squisitamente verbo-visivo, i cui linguaggi si sono evoluti nel segno di una vicendevole concrescenza genetica. Abbiamo anche detto della persistenza di una forte carica visiva nella sua scrittura, tanto intensa, 'carnale' e materica da divenirne tratto paradigmatico. Adesso vorremmo soffermarci sull'analisi di alcuni casi specifici di ékphrasis e di concrescenza genetica nel macrotesto dell'autore, scelti per la loro efficacia cognitiva ed ermeneutica rispetto ai modi della sua espressione artistica, ovvero a quel legamento diretto tra la linea dello sguardo e quella della mano che scrive.

Se il lessico testoriano si presenta sempre come una tavolozza interlinguistica, colorata da parole 'cromatiche', è in particolar modo nella produzione poetica che il rapporto tra testi e immagini si fa più esplicito. Laddove in altri luoghi della sua opera il transito di motivi pittorici nella semantica letteraria, o la vera e propria descrizione di soggetti

artistici nella trama delle frasi e delle parole, sono più occulti, allusivi, la pagina poetica testoriana si presenta sovente come un'evidentissima zona di confine, soglia scoperta del desiderio verbale proteso a carpire l'essenza di un amore figurativo.

Nel rapporto tra la poesia testoriana e l'arte possiamo distinguere due momenti principali. La prima fase inizia nel 1965 con il grande poema *I Trionfi*, in cui sono centrali i riferimenti a *La zattera della Medusa* di Géricault e ai dipinti di Tanzio da Varallo; prosegue nello stesso anno con le due versioni delle *Suite per Francis Bacon* poi confluite nel poemetto *Crocifissione* (sede delle ékphrasis più esplicite a livello di riferimento iconico e più citate della poesia testoriana), e si chiude nel '66-'67 con la raccolta incompiuta *Dies illa*, contenente due liriche dedicate al genio di Caravaggio: *La decollazione di Malta* che richiama il quadro *Decollazione del Battista*, e *Stanze per la "flagellazione" di San Domenico Maggiore*, dedicata al maestro Roberto Longhi e riferita alla caravaggesca *Flagellazione di Cristo*.

Abbandonato il barocchismo che è stato rilevato come «identificazione figurale»[35] della prima raccolta, tra il '68 e il '76 Testori sperimenta una poesia diversa, di estrema semplicità linguistica ma straordinaria forza espressiva.[36] Anche qui le 'spinte' figurative, seppur non si concretizzano in veri e propri momenti ecfrastici, continuano a premere sulla sua penna poetica, tra allusioni michelangiolesche (nella raccolta *A te*, di poco precedente al saggio *Un uomo in una donna, anzi uno dio* – 1975 –, che Testori dedica alle *Rime* del Buonarroti), e lampi verbali sulle atroci figurazioni di Grünewald (nel libro di poesia *Nel tuo sangue*, non a caso parallelo al saggio *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*, scritto come presentazione del volume sull'*opera omnia* dell'artista tedesco, edito da Rizzoli nel '72). Nelle raccolte seguenti[37] le suggestioni figurative si fanno più criptiche, più sfumate, oppure si presentano con richiami storici o topografici ad opere ben precise, talvolta non facili da individuare senza l'ausilio delle note dell'autore.[38]

Il secondo momento cruciale del rapporto testoriano tra poesia e pittura va dall'85 al '92 quando l'intellettuale novatese, con un'ennesima variante dei suoi sconfinamenti espressivi, invece di scrivere dei saggi introduttivi ai numerosi cataloghi d'arte o *plaquettes* che firma in questo periodo, sceglie spesso di comporre delle raccolte di poesie *ad hoc*, nelle quali discorso critico e astrazione poetica si fondono in un unico metro linguistico. È a questa altezza cronologica che si colloca la singolare raccolta *Maddalena* (1989) ispirata dall'omonima mostra fiorentina del 1986, che si presenta come un «sunto, strozzatissimo, di storia dell'arte»,[39] volto ad accompagnare il percorso dell'effigie della Maddalena nei secoli, da Duccio e Masaccio fino a Bacon e Grünewald.

Come dicevamo, a questa seconda fase appartengono anche e soprattutto i componimenti originariamente pubblicati in cataloghi o edizioni d'arte, poi riuniti sotto il titolo di *Segno della gloria*,[40] che fanno riferimento agli artisti contemporanei al centro dell'attenzione critica dello scrittore durante quegli anni.[41] Proprio attingendo a questa raccolta, in genere poco frequentata nelle analisi poetologiche sull'opera di Testori, abbiamo individuato alcuni *exempla* paradigmatici di ékphrasis articolata in forma lirica.

La poesia *Fiori*, che Testori dedica ai celebri 'fiori' del pittore Giorgi Morandi,[42] si apre con una loro rappresentazione verbale:

> La rosa che si disfa,
> la margherita che non è appassita,
> quella che appassirà,
> la margherita che è di già finita,

n. 13, gennaio-luglio 2019

il papavero che al fiato
levissimo cadrà,
l'ombra dei vasi
che non fa rumore,
la primula trepida, smarrita,
il gemere della foglia
che è ferita
parallelo al gemere
della paziente vita,
lo spazio che sgretola la mente,
la lunga crepa, la silente,
il tarlo
– come amarlo
se non sapendo
che anche l'ossa di noi
piano piano roderà
come i tuoi fiori? […][43]

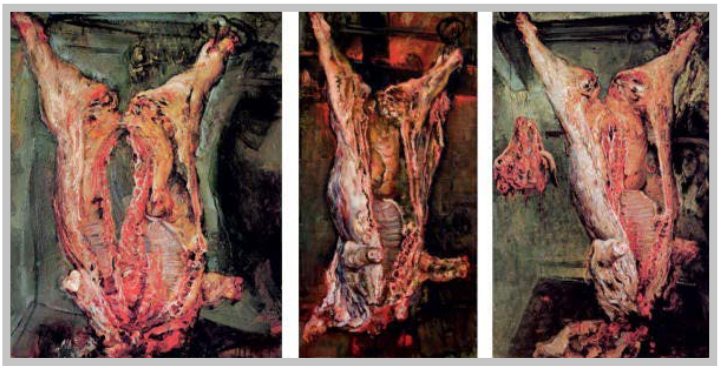
I versi, spezzati in rime libere, scandiscono un susseguirsi di visioni. Lo sguardo poetante di Testori dapprima si focalizza, in *close up*, sui singoli fiori 'morenti' che compongono i languidi *bouquets* del pittore bolognese; poi, con una tecnica emozionale, melodrammatica, propria della sua versificazione, dilata o meglio prolunga semanticamente il disfacimento floreale, collegandolo a quello dell'esistenza umana. Pur partendo dalla volontà di intessere un colloquio particolare con l'opera dell'artista, sembra che Testori non riesca a non allargarsi, a non 'deflagrare', verso quei nodi concettuali che lo ossessionano da sempre.


Giorgio Morandi, *Fiori*, 1949

D'altronde, com'è stato già rilevato, lo scrivano non può prescindere da un rapporto di consustanzialità tra il proprio *animus* poetico e la sostanza delle tele da cui è affascinato, innescando una dinamica 'simpatetica' tra sé e l'opera che qui lo conduce, tramite l'appropriazione ecfrastica, ad un'amplificazione del senso dell'immagine vertente sul parallelismo: geme la foglia ferita dei fiori, così come geme la vita erosa dal tarlo della morte. L'ékphrasis dell'opera di Morandi contiene inoltre due tratti caratteristici della poesia testoriana: il ricorso al paradigma della natura filtrato attraverso impressioni emozionali, e quello che Luca Doninelli, parlando delle liriche di *Ossa mea*, ha definito l'«asse verticale del linguaggio [generato da una] filiazione fonematica».[44] È sul piano verticale delle rime dalla sonorità sillabica 'ita', 'appassita-finita-smarrita', che si sviluppa il *climax* del disfacimento dei fiori; di una rosa, una margherita e una primula dalle foglie ferite, bagnate dalla luce morandiana impalpabile e gessata che già le immerge nell'eternità e nel silenzio propri delle 'cose' morte. Ecco quindi che, a ben guardare, il linguaggio dell'ékphrasis di Testori non descrive un verticalismo di slancio, pinnacolare, ma al contrario di caduta, di precipizio, di fatale degradazione della materia, e perciò dell'uomo, che solo la speranza della Resurrezione in qualche modo può riscattare.

n. 13, gennaio-luglio 2019

Dalle immagini di una struggente morte vegetale si passa, in un altro componimento inserito nella stessa raccolta, alla violenta descrizione di una macellazione animale.



Giancarlo Vitali, *Trittico del toro*, 1984

La poesia *Trittico del toro* è dedicata da Testori all'omonima opera dell'amico Giancarlo Vitali. Classe 1929, quest'ultimo fu pittore schivo e appartato, che per tutta la vita lavorò in solitudine nella piccola Bellano, sulle sponde del Lago di Como, fino a quando nei primi anni Ottanta fu proprio Testori a scoprirlo e stanarlo dall'isolamento.[45] Il 'Bellanasco', come lo aveva soprannominato il suo mentore d'eccezione, nel 1984 sulla scia di Rembrandt e Soutine dipinse un trittico di dirompente drammaticità, raffigurante le spoglie 'crocifisse' di un grande toro squartato. L'ékphrasis lirico-ermeneutica di Testori non tardò ad arrivare, espressa in tre altissimi componimenti, dei quali riportiamo i versi che riteniamo più icastici:

I
Croma-enormità
ematico splendore,
pustola di grumi,
coralli,
garofani
rubini,
vergogna svergognata
dall'impossibilità
a ribellarti,
là,
nel mattatoio
dell'ultimo muggito:
– perché,
mentre ti sceglievano,
perché
non sei fuggito? […]

II
Cadde
– dicono –
riverso
in un urlo-mare,
marea
tempestante
naufraga maledizione,
hâima dell'epos
necessario
– dicono –
al nostro esistere
e sussistere anche. […]

III
Punti la carcassa
verso la tomba
che mai avrai.
Solo toro
sangue-oro,
dici,
testifichi anzi:
l'avete fatto
anche a colui
che vi salvava.
Ti cola
dalla carcassa,
in qualche modo santa,
l'ultima viola bava.[46]

I temi della Crocifissione, del sacrificio, della colpa, della scandalo e della vergogna, della redenzione raggiunta col martirio, del corpo di Cristo 'inchiodato' al destino agonico della Croce, della parola come urlo bestiale e sofferente, del sangue che gronda dalle viscere, della testimonianza di una verità carnale e profetica, sono tutti evocati insieme in un'unica visione poetica.

Il *Trittico del toro* è un caso apicale di concentrazione di simbolismo figurativo nel 'canzoniere' di Testori; espressione di uno sguardo ecfrastico capace di trascendere *in toto* quello naturale, di scrutare dentro l'immagine al punto da vedere 'al di là' del dipinto, per estrarre e fare affiorare la sua verità, la sostanza immanente di ciò che è raffigurato.

Così Testori ci dice che sulla tela di Vitali il Cristo, la vittima sacrificale, è diventato anche bestia, toro, che il suo gemito di dolore è anche un muggito, un urlo animale annegato in una marea di sangue. Attraverso la ritmica cadenza di rime e assonanze, talvolta allitterazioni dalla fonia amplificata (vergogna-svergognata, mare-marea, dici-testifichi), la performance ecfrastica di Testori dispiega uno sguardo interpretativo e per nulla mimetico; uno sguardo che non cerca l'equivalenza verbale del visibile ma la captazione della viva pittura, di una materia fatta di tinte sontuose («croma-enormità», «ematico splendore», «coralli», «garofani», «rubini») e di forme brutali, straziate, ridotte a «carcassa verso la tomba», di un animale che, proprio in grazia di questo sguardo, assurge a icona, a simbolo, a idolo di una religiosità trascendente.

Penetrare con le parole nella 'carne' delle immagini per Testori sembra essere l'unico modo, o di certo il più autentico, per superare una visione estatica o descrittiva e arrivare a vedere oltre il dato esperibile. Pertanto il componimento sottende una logica dell'ékphrasis intesa come strategia immaginativa ed ermeneutica tale per cui vi trova riscontro l'ipotesi formulata dallo studioso Riccardo Donati, secondo il quale lo sguardo poetante di Testori possiede i tratti distintivi di uno sguardo-avvento:[47]

> Proprio nella misura in cui ogni corpo offeso e vituperato è specchio integrale dell'umana abiezione, esso appare agli occhi di Testori come la massima testimonianza possibile del divino, il luogo dove la verità – ossia la bellezza, che nel sistema di valori dell'autore, non può che essere feroce e sacra insieme, "turbata di avvento" come scrive Bigongiari – avviene, si fa. Il corpo è infatti il "principio d'individuazione, per Testori, di ogni esistenza, di ogni destino, dato del *bios* da cui si sprigiona la stessa Storia dell'uomo, sempre in nome dell'evangelico e giovanneo "La Parola che si fa car-

> ne": principio ora dissacrato, ora benedetto, ora incomprensibile alla natura umana, ora sprofondato nel mistero di un Dio incarnato".[48]

Pur essendo riferita soprattutto ai corpi nudi caravaggeschi, che Testori ha intensamente indagato, l'interpretazione dello studioso fiorentino ci pare del tutto pertinente anche per il corpo-carcassa del toro di Vitali: nucleo agglomerante, agli occhi dell'autore, di una cristologia insieme 'positiva' e 'negativa', che ha in sé la sanguinante coesistenza di santità e peccato, di salvezza e dannazione. Lo sguardo-avvento di Testori 'apre' il corpo stesso dell'immagine e vi coglie un valore sacrale, distinguendo la fisionomia ambigua di un idolo impuro, dissacrato e benedetto, che, ancora con Donati, «[ha in sé] l'infimo e il sublime, la materia più vile e quella più preziosa».[49] A partire da uno 'scavo estesico' in una certa datità fisica lo sguardo-avvento del poeta Testori rivela un senso ultramondano e assoluto, riconoscendo nella «viola bava» che cola dall'animale squartato la traccia ematica dell'incarnazione di Cristo, la testimonianza eidetica della radice divina dell'esistenza, che l'atto ecfrastico, in quanto forma specifica del vedere l'arte, riesce a illuminare.

Con i componimenti *Fiori* e *Trittico del toro* si è voluto isolare due momenti emblematici dell'ékphrasis poetica testoriana, tuttavia la riflessione su queste liriche ci consente di estendere l'esemplificazione anche al fenomeno delle concrescenze genetiche nell'immaginario dell'autore. Nel 1964, dopo quattordici anni di silenzio figurativo, Testori riprende improvvisamente la sua attività artistica. Dapprima si abbandona a rapidi schizzi naturalistici che 'fioriscono' ai lati delle parole nel manoscritto dei *Trionfi*[50] poi, senza soluzione di continuità, passa a delle serie di fiori e vegetali (i soggetti sono rose, gigli, dalie, ortensie, etc.), tra le quali c'è un disegno, *Fiori appassiti*, che mostra un vaso colmo di gambi collassati e corolle disfatte.

Siamo nel 1965 e l'ékphrasis 'decadente' della poesia per Morandi è ancora lontana, ma evidentemente il motivo della morte vegetale ha già preso forma nell'immaginario dell'autore, creato da un doppio movimento verbale-figurativo che parte dai versi dei *Trionfi* (dove i temi della natura e del disfacimento sono ricorsivi) e arriva alle serie di disegni coeve (nelle quali, oltre ai già citati *Fiori appassiti*, vi sono anche diverse *Rose di Saint-Sulpice* in evidente stato di putrefazione). I 'fiori' dei *Trionfi* che letteralmente escono dalle pagine del poema per divenire disegni autonomi dimostrano chiaramente la concrescenza genetica tra parole e immagini che esiste nell'officina di Testori, ed anche che la loro 'collaborazione' può essere tanto intensa e complice da far sì che proprio dalla scrittura rinasca, impetuosa e intrattenibile, la passione per l'arte.



Giovanni Testori, *Fiori appassiti*, 1965

Oltre a questo dispiegarsi parallelo di visioni letterarie e figurative, nel *corpus* del Nostro vi sono anche importanti episodi di concrescenze genetiche asincroniche, tra i quali spiccano le opere nate dallo sguardo continuo e molteplice (letterario/poetico/pittorico/saggistico) rivolto ai cieli infiammati dai tramonti.

Tra le occorrenze tematiche più frequenti dell'espressionismo di Testori senza dubbio vi è il motivo del tramonto, prolungato in simbologie ossessive, in metafore ritornanti volte all'espressione dei nuclei ideologici fondamentali, in tutto l'arco del suo orizzonte intermediale. Ancora una volta, però, è nella poesia che l'origine percettiva ed emozionale del suo codice melodrammatico determina un ricorso più esteso, quasi ipertrofico, all'immagine verbale del tramonto; a cominciare da quel grande 'inno alla materia' che

è *I Trionfi*, dove quasi sempre è utilizzata in abbinamento a quella, testorianissima, del sangue, in quanto *trait d'union* estensivo tra i motivi dell'impeto della nascita e della dolorosità dell'esistenza.

> Nasci col sangue,
> intriso di ditate e imbratti,
> lenzuola inumidite dai tramonti
> che le arterie dilatano dai polsi,
> dalla carne che batte,
> dalla bocca che si torce, grida,
> cerca aiuto nella pressione lacerante
> d'un medico qualunque
> o dell'ombra indifferente
> dell'infermiera di turno;
> nasci nel dolore,
> intriso di desideri subito imprecati
> nell'ansia di darti subito vita. [....]
> Nasci nel lago d'un tramonto;
> il sole sangue,
> il sangue che è sole d'alba
> e più alto ancora [...].[51]

Nel «magma ribollente e luminoso»[52] dei *Trionfi* il ricorso alla simbologia del tramonto e del sangue per esasperare, in tono melodrammatico, i temi della nascita e della morte è quanto mai persistente. Versi quali: «l'agonia d'ogni giorno / per giungere come ombre / fino a sera / più giù dei fuochi disumani / che rombano, / derimono e spaccano le croste delle cime»;[53] «biondo sole che scendi, [...] e lì finisce, muore, / in agonie di sangue»;[54] «Ora la forza brucia della vita, [...] nel crepuscolo di sangue»,[55] esprimono l'intensità e la quantità della riflessione testoriana sul travaglio dell'esistenza e la sua consunzione, ma, con immediato contrasto, anche sull'energia vitale dell'uomo.

L'impressione emozionale del sole che volge all'occaso, la sua icastica e ostensiva fascinazione, premono a tal punto nell'immaginario testoriano da 'tracimare' oltre la misura (pur sempre sintetica, anche se colma di una quantità barocca) della composizione poetica, espandendosi in un gioco di forme e colori attraverso la figuratività pittorica. Non è casuale se, appena due anni dopo la galleria di crepuscoli insanguinati dei *Trionfi*, Testori torna ad utilizzare il colore nei suoi lavori d'arte con una serie di dodici acquarelli raffiguranti altrettanti tramonti.

Realizzati su cartoncini di piccole dimensioni in cui il colore, sanguinante di rosso cupo o scarlatto, si spigiona sull'intera superficie del foglio, i tramonti testoriani catturano e 'eternizzano', nel tempo cristallizzato della pittura, il momento dell'emorragia della «dolce ferita / inferta all'orizzonte / dal dio clemente».[56] La pennellata degli acquarelli testoriani è molto densa e restituisce un senso di accumulo e sfaldamento della materia pittorica: dai soli morenti aggrappati all'orizzonte gronda il colore-sangue in stille lacrimali, per poi disperdersi tra le onde del mare, annegato nella livida immensità del suo spazio liquido.


Giovanni Testori, *Tramonto (Actus tragicus)*, 1967

Le scene vivide e plastiche delle masse solari che si 'sciolgono' nel riflesso dell'acqua

sono di grande efficacia visiva, e possiedono una tensione narrativa che trova nel concetto di 'dinamizzazione dello sguardo'[57] una convincente ermeneutica. Anche le immagini infatti, pur rappresentando un attimo sospeso, un evento immobile in cui 'tutto accade sotto i nostri occhi', possono acquisire una dimensione temporale e narrativa grazie agli sguardi che si attivano intorno ad esse. Sia lo sguardo dell'osservatore, sia quello dello scrittore nel caso dell'ékphrasis, muovendosi sull'immagine, percorrendola e 'entrandovi dentro' riescono a creare effetti di dinamizzazione, di messa in moto delle sue micro-narrazioni latenti.

La dinamizzazione dei tramonti di Testori, che nel loro *punctum temporis* riassumono un preciso movimento del sole, è affidata alla 'performance' del nostro sguardo di osservatori, ma in qualche modo è anche prefigurata dai versi dei *Trionfi*, dove lo sguardo poetico che si dischiude sull'occaso è già incubatore della visualità futura. A conferma di questa dinamizzazione, per cui le immagini si vivificano dinnanzi allo spettatore, uno degli acquarelli della serie si intitola *Tramonto (Actus tragicus)*, quasi a indicare che, per l'artista Testori, la forza dell'arte sta nel concentrare in un unico istante uno sviluppo drammaturgico. Il titolo ecfrastico scelto da Testori esplicita la dimensione narratologica del dipinto e ne suggerisce una dinamizzazione di carattere teatrale; inoltre, nel suo rapporto con l'opera a cui si riferisce esemplifica la cooperazione fra parola e immagine che lega i tramonti dei *Trionfi* a quelli degli acquarelli: nati da un unico *esprit* creativo ma nei diversi modi del *poiein* e del dipingere, esprimono la stessa dolce malinconia dell'autore, il suo caratteristico 'magone', dinnanzi all'ultima luce del giorno.

Anche in questo caso, quindi, ci troviamo di fronte alla traslazione di segni e significati, alla co-genesi, seppur non contestuale, tra opere poetiche e figurative, per cui l'immagine verbale del tramonto insanguinato, insieme al suo potente messaggio metaforico, balza fuori dalle stringhe dei versi e si 'incarna' nella fibra coloristica dell'arte.

Se poi si considera anche il fatto che, dai *Trionfi* e dagli acquarelli della seconda metà degli anni Sessanta Testori tornerà sempre, alternando linguaggio verbale e visuale, sull'*imago* del tramonto (nelle poesie successive, nei drammi teatrali, nella sceneggiatura dell'*Amleto* che si apre su un «tramonto di sangue»,[58] nel saggio d'arte *Quei tramonti sul lago* dedicato alle vedute varesine di Guttuso, fino ai tramonti-incendi dell'ultimo romanzo, *Gli angeli dello sterminio*, e ai piccoli acquerelli con tramonti leggeri, appena accennati, dipinti poco prima della morte), ecco allora che risulta lampante quanto il suo mondo immaginale, liberato da confini semiotici o letterari, sia determinato da una straordinaria strategia intermediale, in cui vocazione letteraria e figurativa si rincorrono, si abbracciano, si sustanziano reciprocamente.

Nell'universo espressivo del grande intellettuale lombardo la concrescenza genetica tra arti in parola e arti in figura è una questione del tutto ineludibile che, insieme a una specifica pratica dell'ékphrasis, interpretativa, emozionale, rivelatoria, definisce la fisionomia proteiforme del suo eccezionale 'doppio talento'.

Attraverso l'analisi dei *case studies* selezionati, con i quali si è voluto dar prova della tesi formulata sulla creatività testoriana, ci sembra di individuare proprio nell'ultimo esempio affrontato, ovvero il motivo letterario-iconografico del tramonto, una sorta di epitome dell'intera costellazione tematica dello scrivano, un filo rosso-sangue nel percorso zigzagante delle sue variazioni che, in fondo, tendono tutte verso un unico punto.

I raggi-lacrime dei soli morenti di Testori, raccontando della morte simbolica del giorno, distendono una luce interpretativa su tutta la sua ricerca artistica; laddove, con la parola o con l'immagine, egli ha sempre declinato lo stesso concetto: l'incarnazione di Cristo e pertanto il senso della fine, della cenere, seguito però, come il tramonto è seguito dall'alba, da quello della gloria, della Resurrezione.



Ennio Morlotti, *Tre bagnanti*, 1992

n. 13, gennaio-luglio 2019

È così che poco prima di morire, osservando le memorabili 'Bagnanti' dell'amico Ennio Morlotti, Testori è colpito proprio dall'intenso tramonto che abbraccia donne e paesaggio, e quest'estremo amore figurativo si invera in un pensiero poetico-pittorico: una consapevolezza dolce e terribile sulla verità dell'esistenza.

> Forse una speranza troppo carnale e, insieme, troppo totale, ci sorreggeva e ci spingeva; quasi la vita non avesse dovuto finir mai. Tuttavia sapevamo, e sapevamo assai bene, che essa era così violentemente bella proprio perché tratteneva già in sé il suo finire; già allora, infatti, ogni volta essa finiva; come la luce, quando il giorno s'accomiata e dice addio; o quando, al sopraggiungere dell'alba, là, nel cielo, una a una, le stelle si spengono.[59]

---

[1] G. Testori, *La cattedrale*, in Id., *Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1997, pp. 1074-1075.

[2] M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento",* in M. Cometa, D. Mariscalco (cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, p. 52.

[3] Per un primo approccio al percorso pittorico di Testori si veda: L. Carluccio (a cura di), *Giovanni Testori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Galatea, 16 novembre - 18 dicembre 1971), n. 115, Torino, 1971; C. Garboli (a cura di), *Testori 1973 - 1974*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 25 maggio - 3 giugno 1975), Milano, Edizioni del Naviglio, 1975; *Giovanni Testori: la notte oscura*, catalogo della mostra (Aosta, Tour Fromage, 3 aprile - 27 giugno 1993), Sonzogno, Fabbri Editori, 1993; A. Toubas (a cura di), *Giovanni Testori. I segreti di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 novembre 2003 - 15 febbraio 2004), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003; D. Dall'Ombra (a cura di), *Giovanni Testori. Una vita appassionata*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003; D. Dall'Ombra, A. Piazzoli (a cura di), *Giovanni Testori. I pugilatori*, catalogo della mostra (Bergamo, sede centrale Creberg, 11 - 31 maggio 2013), Bergamo, Fondazione Credito Bergamasco, 2013.

[4] G. Raboni, 'Introduzione', in G. Testori, *Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1997, p. XII.

[5] Cfr. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento",* in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, pp. 47-75.

[6] W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 94.

[7] Oltre alla storica contrapposizione, che deriva alla cultura occidentale dalla *Poetica* di Aristotele e dalla *Repubblica* di Platone, tra la rappresentazione, legata a valori spaziali, e la narrazione, legata a valori temporali, poi sviluppata soprattutto dal filosofo tedesco Lessing (cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2007); in tempi più recenti uno dei maggiori teorici contemporanei dell'ékphrasis, Murray Krieger, ha sottolineato la differenza tra i 'segni naturali', cioè mimetici, delle arti visive, e i 'segni arbitrari' propri dei linguaggi verbali (cfr. M. Krieger, *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992).

[8] Cfr. D. Diderot, *La promenade Vernet*, a cura di M. Modica, Milano, Nike Edizioni, 2000.

[9] S. Bartsch, J. Elsner, 'Introduction: eight ways of looking at an ekphrasis', *Classical Philology*, 102, 1, 2007, p. 1, traduzione e corsivo miei. Sull'ékphrasis moderna si veda anche M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

[10] M. Cecchetti, *Avvenire*, 10 aprile 1993.

[11] G. Testori, 'Cristo e il samurai', in Id., *Opere 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013, p. 690.

[12] G. Testori, 'Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari', in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P.C. Marani, Milano, Longanesi & Co., 1995, p. 43.

[13] Sull'influenza che gli studi d'arte di Testori ebbero sulle sue scelte di poetica, linguaggio e tematiche teatrali si

veda G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

[14] G. Testori, 'Il mio teatro contro l'artificio', *Il Sabato*, 5 novembre 1988, ora in ID., *Opere 1977-1993*, p. 2092.

[15] G. Testori in L. Doninelli, *Conversazione con Testori*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1993, p. 115.

[16] G. Testori, *Willy Varlin,* catalogo della mostra alla Rotonda di via Besana di Milano, Milano, 1976.

[17] G. Testori in G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 3-7.

[18] La storia della pittura testoriana è stata ricostruita attraverso i dipinti e le opere grafiche giunti fino a noi, grazie alle testimonianze fotografiche di ciò che è stato distrutto, ma anche tramite appunti manoscritti dello stesso Testori, il quale elaborò degli inventari delle proprie opere realizzate tra il '69 e il '72, comprensivi di titoli, date, misure e note. Si deve a Camilla Mastrota il primo riordino dell'intero *corpus* pittorico dell'autore.

[19] «Lo vidi per la prima volta a una mostra del Caravaggio. Già da tempo adoravo Longhi», G. Testori in L. Doninelli, *Conversazione con Testori*, p. 106.

[20] Pubblicato la prima volta in *Paragone. Arte*, IV, n. 27, marzo 1952, pp. 24-43, ora è inserito in G. Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, pp. 275-289 (da qui le due citazioni successive).

[21] Esemplare, in tal senso, la scrittura dell'*Erodiade I*, in cui il *tòpos* cairesco-testoriano della testa recisa del Battista si lega, in un intreccio propriamente intermediale e polisemiotico, con la realizzazione da parte dell'autore di una galleria di oltre settanta disegni aventi per soggetto il cefalo del profeta. L'immagine brutale e violenta della testa decapitata è riproposta con continue e piccole variazioni, declinata in tratti neri e fittissimi, e si presenta come un efficace sottotesto visivo del monologo tragico. Esposti al Centre Georges Pompidou di Parigi dal 7 al 19 gennaio 1987, i disegni di Testori sono ora raccolti in C. Bo (a cura di), *Giovanni Testori: Erodiade e la testa del profeta*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1987. Per lo studio delle convergenze tra l'arte di Francesco Cairo e la stesura delle Erodiadi e dei disegni testoriani si veda S. Rimini, 'Incarnazioni di eros nelle Erodiadi di Giovanni Testori', in Id., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Acireale - Roma, Bonanno, 2012, pp. 47-66.

[22] G. Testori, *Il dio di Roserio* [1954], Milano, Feltrinelli, 2018, p. 125.

[23] A tal proposito ricordiamo che già Elio Vittorini, direttore della collana *Gettoni* di Einaudi nella quale viene pubblicato *Il dio di Roserio*, nel risvolto di copertina dell'edizione del '54 scrive del realismo del romanzo espresso con un «gusto preminentemente visivo, con una sensualità che ha nell'occhio il suo uncino principale» (E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 723).

[24] G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli editore, 2000, p. 131.

[25] Nel saggio di Andrea Mirabile, *Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana* (Ravenna, Longo, 2009) il giovane studioso della Vanderbilt University, sull'esempio dei fecondi postulati critici che vanno sotto la denominazione di 'funzione Gadda' e 'funzione Contini', sviluppa l'ipotesi di una 'funzione Longhi' attiva nella letteratura italiana del Novecento. Mirabile, dopo avere individuato i principi salienti dell'opera longhiana, ne indaga il lascito in diversi autori che, prima di dimostrarsi romanzieri, poeti o saggisti di pregio, sono stati allievi dello studioso albese e con lui hanno instaurato un duraturo e fertile sodalizio. Sull'influenza delle teorie longhiane, sia nei suoi allievi sia in altri 'scrittori visivi' del Novecento, si veda anche E. Attanasio, F. Milani (a cura di), *Écrire vers l'image. Il magistero di Roberto Longhi nella letteratura italiana del XX secolo*, Modena, Mucchi Editore, 2017.

[26] G. Testori in L. Doninelli, *Conversazione con Testori*, p. 108.

[27] *Ibidem*

[28] C. Garboli, 'Longhi lettore', in Id., *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, p. 158.

[29] Su questo aspetto della critica d'arte testoriana si rimanda all'attenta analisi di M. A. Bazzocchi, 'Nel buio della carne, nella carne delle immagini', *Arabeschi*, a. III, n. 5, gennaio-giugno 2015, pp. 69-78, <http://www.arabeschi.it/nel-buio-della-carne-nella-delle-immagini-/> [accessed 30 April 2019].

[30] G. Testori, 'Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari', in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, p. 44.

[31] Ponendo l'accento sull'ispirazione iniziale degli 'autori doppi' lo studioso Michele Cometa ha definito la concrescenza genetica come la pratica in cui «le due arti, i due media, collaborano, anche se in diversa misura, alla definizione di un *unico* mondo immaginale» (M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento",* in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, p. 54).

[32] Cfr. O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, Reuther&Richard, 1917 (la traduzione utilizzata è tratta da M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, p. 17).

[33] M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento",* in M. Cometa, D. Mariscalco (cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, p. 73.

[34]I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 702.
[35]F. Panzeri, 'Note ai testi', in G. Testori, *Opere 1965-1977*, p. 1518.
[36]Facciamo riferimento alle raccolte poetiche *L'amore* (1968), *Per sempre* (1970), *Theo* (1970), *Alain* (1971), *A te* (1972-1973), *Nel tuo sangue* (1973) e *Ragazzo di Taino* (1976).
[37]I libri di poesia che vanno dal 1978 al 1982: *In ringraziamento* (1978-1979), *Preghiere* (1979), *L'aquila di Makana* (1980-1981) e *Ossa mea* (1981-1982).
[38]Ad esempio: «A far da guida è *Lola de Paris*» in riferimento al dipinto di Manet *Lola de Valence* esposto a Parigi, o «a Ponteranica, là» per indicare il Polittico di Lorenzo Lotto conservato nella chiesa di San Vincenzo e Sant'Alessandro del piccolo paese bergamasco.
[39]G. Testori, *Opere 1977-1993*, p. 2105.
[40]Il titolo è stato voluto da Giovanni Raboni per l'edizione edita nel 2002 da Libri di Scheiwiller nella collana *Poesia*, n. 71, che contiene una serie di componimenti scritti da Testori tra il 1985 e il 1992, più il poemetto *Crocifissione* del 1965.
[41] Gli italiani Giorgio Morandi, Giancarlo Vitali, Enzo Cucchi, Mario Martini e Samuele Gabai, e i tedeschi Arnulf Rainer, Hermann Albert, Rainer Fetting, Markus Lüpertz.
[42]La poesia fu scritta da Testori per la monografia *Fiori di Giorgio Morandi* edita da Alice Editions – Biti Edizioni a Milano, nel 1985.
[43]G. Testori, 'Fiori', in Id., *Opere 1977-1993*, p. 1485.
[44]L. Doninelli, citato in G. Testori, *Opere 1977-1993*, p. 2032.
[45]Nel 1983 Testori restò colpito dalla riproduzione di un'opera di Vitali in cui si vede un coniglio squartato; dall'incontro con il pittore, allora sconosciuto, nacque un intenso sodalizio, tant'è che nell'agosto successivo Testori gli dedicò l'articolo *I fasti della pittura. «Il genio degli ignoti»: Giancarlo Vitali* sulla terza pagina del «Corriere della sera», e nel 1985 organizzò a Milano la sua prima mostra ufficiale. Scomparso da poco, il 25 luglio 2018 all'età di 88 anni, Vitali era stato omaggiato nel 2017 con un'imponente mostra a Milano, in quattro prestigiose sedi espositive.
[46]G. Testori, 'Trittico del toro', in Id., *Opere 1977-1993*, pp. 1487-1490.
[47]A partire dalla nozione di 'sguardo' mutuata dalla scuola francese letteraria e filosofica (Régis Debray, Yves Bonnefoy, etc.), Riccardo Donati nel volume *La palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione* (Firenze, Le Lettere, 2014) offre una ricognizione selettiva e intensamente argomentata del rapporto che alcuni tra i maggiori poeti italiani del Novecento hanno intrattenuto con le arti della visione (tra gli altri, oltre Testori, ricordiamo Pasolini, Zavattini, Sanguineti, Luzi, Scialoja, Gatti, Magrelli). Nella propria analisi lo studioso fiorentino declina il concetto di 'sguardo' secondo quattro categorie, quattro indirizzi orientativo-interpretativi desunti dallo storico dell'arte Heinrich Wölfflin: 'sguardo evento', 'sguardo avvento', 'sguardo esperimento' e 'sguardo accecamento'.
[48]R. Donati, *La palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, p. 124.
[49]Ivi, p. 125.
[50]La copia unica del manoscritto dei *Trionfi* si presenta come un vero e proprio libro illustrato, a tal punto le pagine sono istoriate da centinaia di disegni estemporanei, a soggetto per lo più naturale, che privilegiano fiori, rose, garofani e ciclamini; a questo proposito si veda P. Gallerani (a cura di), *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti d'archivio*, Milano, Officina libraria e Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 2007. Proprio la transizione dalla 'linea' della scrittura (sempre a mano, di getto) al disegno informale, libero e fulmineo, nei manoscritti di Testori andrebbe resa specifico oggetto di studio attraverso l'intelaiatura ermeneutica della critica genetica, per comprendere più approfonditamente la formazione del pensiero dell'autore.
[51]G. Testori, 'I Trionfi', in Id., *Opere 1965-1977*, pp. 11-12.
[52]Ivi, p. 1497.
[53]Ivi, p. 56.
[54]Ivi, p. 72.
[55]Ivi, p. 99.
[56]G. Testori, 'L'amore', in Id., *Opere 1965-1977*, p. 658.
[57]Il tema della dinamizzazione dello sguardo che coinvolge i tre possibili attori dell'ékphrasis (osservatore, scrittore, lettore) è sempre di più al centro degli studi di *Visual Culture*; a tal proposito si veda M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*.
[58]G. Testori, *Amleto. Una storia per il cinema*, a cura di F. Panzeri, Torino, Aragno, 2002, p. 12.
[59]G. Testori, *Morlotti. Variazioni sopra un canto. Bagnanti 1991.1992*, Milano, Ruggerini & Zonca, 1992.

IN FORMA DI | generi e forme

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Marco Arnaudo

Alle origini dell'avventura: fonti, genesi, e sviluppo di Martin Mystère

This essay discusses the origins and early publications of the comic series *Martin Mystère*, demonstrating the deep changes the series underwent throughout the years. Early on, the series failed to achieve its true potential due to its publisher's burdensome preference for "classic" adventure stories. In time, thanks to the expressive possibilities of the serial format, the original author of *Martin Mystère* managed to alter the profile of the stories in a subtle and gradual way, which did not upset readers or publisher, and turned the series into a fully mature work. In showing this, this essay demonstrates some of the unique narratological possibilities of serial storytelling.

Ogni personaggio seriale vive e si sviluppa in un sistema di tensioni costanti. La prima è la tensione tra autori e pubblico. In opere narrative autoconclusive la comunicazione è di solito unidirezionale, dall'autore che ha terminato l'opera al pubblico, e le reazioni del pubblico possono essere incorporate soltanto in una futura edizione o ipotetico *sequel*. In un'opera seriale, invece, le opinioni che il pubblico è sempre ansioso di condividere vanno a incidere direttamente sullo sviluppo immediato della storia, da una settimana all'altra o da un mese all'altro, consentendo agli autori di ricalibrare il profilo del lavoro in corso d'opera. In questo tipo di scambio gli autori hanno il vantaggio di conoscere meglio il loro pubblico, ma godono al contempo di un minor spazio di manovra proprio perché la pressione è così diretta, e dunque maggiore.

Seconda tensione: il vecchio e il nuovo. Ogni nuova uscita di una serie deve riproporre elementi significativi che il lettore ha apprezzato in passato, e vuole ritrovare. Allo stesso tempo, se la nuova uscita si dimostra troppo simile alle iterazioni precedenti, l'effetto potrà facilmente essere di noia e sazietà. Il personaggio seriale si definisce dunque nella negoziazione iterativa tra autori e pubblico, e nella necessità di un equilibro tra il già visto e il nuovo.

Nella tradizione italiana, i fumetti della Bonelli ci offrono numerose opportunità di verificare questi assunti, perché è proprio in prodotti seriali come i loro, che si sono dipanati per decenni e lungo centinaia di uscite, che i meccanismi di cui sopra appaiono in maggior risalto. Una volta rilevata la presenza di tali tensioni, diventa poi interessante esaminare quanto, come, quando e perché tali meccanismi si siano manifestati. Rispetto alla questione del vecchio e del nuovo, per esempio, non c'è garanzia che essa si sviluppi in maniera omogenea e regolare, con un quantitativo fisso di novità immesso a gocce in ogni uscita. Il percorso può altrettanto facilmente essere fatto di pause e scossoni, balzi in avanti, tentennamenti, retromarce frettolose, e infinite altre varianti.

Pensiamo ad esempio come il personaggio di Tex abbia subito mutamenti radicali nel suo primo decennio, tra i tardi '40 e '50, passando da fuorilegge e contestatore a eroe molto più classico ed olimpico, e come, lì assestatosi, sia giunto quasi inalterato fino ad oggi. Dylan Dog al confronto si è sviluppato molto meno, e anche il *restyling* della serie nel 2014 non ha fatto che alterare elementi piuttosto marginali, senza di fatto cambiare la sostanza della testata. Tra i maggiori personaggi della Bonelli, Martin Mystère è forse quello che si è evoluto più radicalmente, e che nella sua incarnazione odierna più si distanzia dalla versione originale. Studiare come si sia formato il personaggio, quale fosse il suo primo

profilo, e come sia andato poi a riplasmarsi, ci presenta dunque un caso-studio diverso dai precedenti, e come tale può illuminare una differente modalità della tensione seriale che andiamo discutendo.

Cosa interessante, il personaggio di Martin Mystère ha iniziato a subire profonde trasformazioni persino prima della sua uscita in edicola, passando attraverso una gestazione più travagliata di quella di molti suoi consanguinei editoriali. L'origine del personaggio si può identificare in una serie che Alfredo Castelli aveva ideato nel 1975 e che, rifiutata dal «Giornalino», vide la luce sul settimanale per ragazzi «Supergulp» nel 1978.[1] La serie aveva come protagonista l'archeologo Allan Quatermain, ipotetico e omonimo discendente del protagonista del romanzo di Haggard *Le miniere di re Salomone*.[2] L'Allan Quatermain di Castelli aveva il volto di James Coburn, ed era affiancato da un uomo di Neanderthal di nome Java, dall'aspetto irsuto e belluino (assai più che nella versione di Java che conosciamo da *Martin Mystère*). Compaiono qui anche altri elementi che ritroveremo in *Martin Mystère*: una pistola a raggi che può stordire i nemici; una dettagliata introduzione storica e geografica; un *setting* esotico (Città del Messico); una trama fanta-archeologica legata alla ricerca di un artefatto che sfiderebbe la concezione ufficiale della storia; una spasimante che costituisce un chiaro antecedente per Diana Lombard.

La rivista *Supergulp* chiuse i battenti dopo la pubblicazione di due sole puntate di Quatermain, ma Castelli, credendo nel potenziale del progetto, lo ripropose in forma modificata al settimanale tedesco *Zack*. In quell'occasione la nazionalità del protagonista venne cambiata in francese, e il nome divenne Martin Mystère. Si trattava di un omaggio all'amico Tiziano Sclavi, che nel 1973 aveva scritto dei racconti gialli per ragazzi incentrati sull'investigatore Jacques Mystère.[3] Nel nuovo contesto editoriale il nome doveva anche favorire l'apprezzamento del pubblico francese e belga, che leggeva *Zack* in coedizione. Rifiutato dal direttore di *Zack*, che era rimasto poco colpito dalle prove grafiche di Enrico Bagnoli e Sergio Zaniboni, il personaggio di Quatermain-Mystère venne finalmente portato alla Bonelli, con la quale Castelli aveva collaborato con storie non firmate per *Zagor* e *Mister No*, e con i romanzi grafici *L'uomo di Chicago* (1977), disegnato da Giancarlo Alessandrini, e *L'uomo delle nevi* (1978), disegnato da Milo Manara. Sono questi, peraltro, precedenti interessanti per il nostro discorso.

L'uomo delle nevi e *L'uomo di Chicago* erano stati scritti per la collana *Un uomo un'avventura*, che ospitava narrazioni dal taglio storico-realistico. Castelli si era invece distanziato da questa norma, annodando liberamente storia, ipotesi e invenzione, come in seguito avverrà in *Martin Mystère*. In *Mister No*, Castelli aveva inoltre dimostrato di saper maneggiare intrecci avventurosi ed esotici, contraddistinti dalla mescolanza di elementi di generi disparati (storici, fantascientifici, archeologici), ma sempre basandosi su una documentazione approfondita. Nelle storie misternoiane di Castelli, anzi, non si fatica a vedere l'anello di congiunzione tra Quatermain e il futuro Mystère, come se Castelli avesse continuato ad affinare il personaggio tramite Mister No. Si veda la storia *L'abisso del diavolo*, del 1979, in cui Mister No indaga su fatti 'misteriosi' quali un essere umano che appare e scompare nel nulla, muore per autocombustione, ed è collegato nientemeno che al Triangolo delle Bermuda.[4] Più avanti nello stesso anno Mister No si mette alla ricerca dell'Eldorado in una storia che si apre con un'ampia esposizione storica e geografica, e si conclude con una spiegazione alternativa di materiali tramandati – entrambi espedienti che diventeranno fondamentali in *Martin Mystère* –.[5] Nella storia *Ciak si gira*, pubblicata nel 1981, Castelli si lancia invece in un gioco di autorappresentazione ironica, del tipo che vedremo molteplici volte in *Martin Mystère*. Qui Mister No fa da guida a una *troupe* cinematografica intenta a girare un film dal titolo *Olocausto indio* (riferimento scoperto

n. 13, gennaio-luglio 2019

a *Cannibal Holocaust*), e che ha per sceneggiatore uno scoraggiato Al Castle.[6] Similmente, nel primo albo di *Martin Mystère*, dell'anno successivo, incontriamo il monaco greco Kastron che ha le fattezze di Castelli, e il cui cognome (*κάστρο*) significa appunto castello.[7]



Padre Kastron, rappresentazione di Castelli

Da *Mister No* sembra anche provenire il forte elemento avventuroso del *Martin Mystère* delle origini, che era parecchio più pronunciato di oggi, quando molte sono le storie imperniate principalmente sulla discussione erudita. Il proto-Mystère che Castelli aveva proposto a Sergio Bonelli era delineato come un energico discendente degli eroi pulp degli anni Trenta, quali *Doc Savage*, *The Shadow* e *The Spider*, ed era stato modellato graficamente da Alessandrini sulle controparti fumettistiche di quegli eroi, in particolare Brick Bradford.[8] In onore alle radici pulp del personaggio, Quatermain-Mystère fu ribattezzato Doc Robinson, con un ammiccamento a Doc Savage e, possibilmente, anche a Doc Justice, medico volante e karateka che era stato protagonista di storie esotiche pubblicate su *Supergulp* nello stesso periodo di Quatermain. La matrice pulp era dominante anche nelle pubblicità anticipatorie sugli altri albi Bonelli, e soprattutto nelle copertine dei primi numeri, dove il personaggio appariva come un avventuriero risoluto e fisicamente solido (più Zagor che Mister No).

Questo viraggio costituiva un'operazione oculata. L'avventura rappresentava di fatto il *brand* di casa Bonelli. E siccome Martin Mystère doveva introdurre innovazioni considerevoli su molti altri versanti, occorreva almeno rassicurare l'editore sul fatto che si trattasse proprio di un fumetto d'avventura. Queste considerazioni ci interessano perché il profilo avventuroso non sarebbe cessato nell'atto di seduzione dello sceneggiatore verso l'editore, ma si sarebbe manifestato a piena forza nel fumetto medesimo. Gli standard editoriali della Bonelli ci aiutano cioè a spiegare perché il *Martin Mystère* delle origini includesse più elementi d'azione di quanto giovassero alla concezione intellettualistica della serie, e certo più di quanto il creatore avrebbe voluto.[9]

Tra le fonti di *Martin Mystère* ce n'è poi una che ha fornito alla serie la sua filosofia narrativa più profonda. Ripensando al contesto in cui Martin Mystère venne alla luce, è difficile non rilevare una marcata influenza dal genere letterario della fantarcheologia. *Martin Mystère* si ispira a famosi autori di questa tradizione, come Charles Berlitz, Charles Fort, Erich von Däniken, e su tutti Peter Kolosimo (pseudonimo di Pier Domenico Colosimo), le cui opere furono strepitosi *best sellers* in Italia negli anni '60, '70, e in parte ancora negli '80. Castelli poteva così contare su un vasto patrimonio di idee da cui mediare materiali narrativi, e poteva garantire al prudente Bonelli di stare percorrendo linee espressive apprezzate dai lettori.

Kolosimo raccoglieva nei suoi libri grandi ammassi di informazioni disparate, a volte attendibili e molto più spesso inventate di sana pianta, presentandole senza fonti o riferimenti che consentissero un controllo esterno. In questi mosaici di nozioni si accostavano ritrovamenti archeologici accomunati da apparenti analogie, e si fornivano spericolate interpretazioni in cui si trovavano sempre alieni, Atlantide, progetti governativi segreti, o poteri sovrannaturali. I volumi di Kolosimo potevano sembrare ricostruzioni erudite,

ma erano di fatto giochi di invenzione e affabulazione. In questo procedere, Kolosimo si autoritraeva come pensatore attendibile, libero e disinibito, in lotta con un fantomatico esercito di accademici reazionari («pontefici del sapere»), che a suo dire lo avrebbero criticato soltanto per attaccamento alla tradizione (e non magari per amor di verità).

Sono molte le affinità che intercorrono tra le costruzioni immaginifiche di Kolosimo e il gioco di idee su cui si innerva *Martin Mystère*. Troviamo già in Kolosimo elementi di *Martin Mystère* quali il fatto che la storia umana sia più antica di quanto ipotizzato dagli storici; la realtà dei regni di Atlantide e Mu, che sarebbero stati tecnologicamente più avanzati della civiltà odierna; la catastrofe che avrebbe distrutto entrambi i regni;[10] la sopravvivenza di loro colonie poi regredite culturalmente; la misteriosa Agarthi[11] (dove Martin Mystère avrebbe studiato arti arcane); il sito archeologico di Mohenjo-Daro[12] (dove Martin Mystere avrebbe compiuto la sua prima spedizione); l'idea che le piramidi egizie conservino residui radioattivi[13] (che è al cuore dello *Speciale* #3 di *Martin Mystère*); l'apparente ritrovamento dell'arca di Noé sull'Ararat tramite fotografie aeree[14] (argomento del terzo *Martin Mystère*);

l'influenza diretta della cultura egizia su quella precolombiana (al centro del secondo numero di *Martin Mystère*); il ruolo nello sviluppo culturale umano di diverse visite da parte di alieni, i quali avrebbero portato grandi avanzamenti tecnologici, e dato involontariamente origine a miti e leggende. Il Java di Castelli sembra poi derivare dall'idea di Kolosimo che al giorno d'oggi esistano ancora neanderthaliani viventi, i quali avrebbero conservato tratti semianimaleschi e saprebbero esprimersi solo a grugniti.[15] Persino l'arcinemico originale di Martin, Orloff, ha un precedente nell'alchimista Orloff menzionato in *Polvere d'Inferno* di Kolosimo.[16] E l'eredità dai libri di Kolosimo è di grande peso e lunga durata, se paralleli di questo tipo si possono ritrovare lungo tutta la storia editoriale di *Martin Mystère*.[17]



Il ritrovamento dell'Arca

Dietro la comunanza di contenuti, la prospettiva di Castelli in *Martin Mystère* differisce però da quella di Kolosimo su diversi punti. L'accanimento di Kolosimo nel rappresentarsi come profeta inascoltato rende piuttosto sgradevole la lettura di questi testi, mentre la loro continua pretesa di verità difficilmente consente di goderli come pura fantascienza.[18] Le storie di Martin Mystère invece si presentano da subito come letteratura fantastica, non saggio rivoluzionario, e proprio per questo diverso quadro di riferimento il gioco intellettuale, ora ludico e fittizio, diventa del tutto godibile. Spesso le trame partono da elementi inconsueti ma storicamente verificabili – ad esempio gli avvistamenti di luci nel cielo in altre epoche –, ma mentre da questo tipo di dati Kolosimo si lanciava in speculazioni temerarie, Castelli vi trova lo spunto per narrazioni che sono rese più saporose dal retroterra storico, ma che non offendono l'intelligenza di chi voglia saper distinguere tra scienza e fantascienza. In questi casi l'erudizione dello sceneggiatore diventa spettacolo di virtuosismo intellettuale, e allora sì, come lettori, possiamo divertirci a seguire le evoluzioni più imprevedibili, infondate, e, se internamente coerenti, senz'altro apprezzabili nella forma.

n. 13, gennaio-luglio 2019

Nell'impostazione di *Martin Mystère* Castelli instaura anche un rapporto più modulato tra la scienza approvata in accademia e le proposte di ricercatori non convenzionali. Nel mondo di Martin Mystère l'accademia non è quel conclave medievale che voleva Kolosimo; piuttosto rappresenta un ambiente di grandi diversità, e che si nutre più di scoperte che di conferme. Nelle sue storie Martin Mystère è tenuto in stima dagli studiosi ufficiali, i quali gli riconoscono il titolo di professore, e lo invitano come ospite a eventi accademici e come consulente per esperimenti. In generale, come dice un personaggio, «Mystère è uno studioso noto in tutto il mondo. La sua reputazione è immacolata, la sua onestà fuori discussione».[19] La maggior parte degli accademici in *Martin Mystère* sono potenzialmente aperti a innovazioni anche radicali; è solo che, come è giusto che avvenga, vogliono prima vedere delle prove, e ne vogliono tante di più quanto più straordinaria è la tesi da dimostrare. Martin Mystère stesso è consapevole di tali standard scientifici, e li rispetta. Se Martin torna da una spedizione da cui non è riuscito a riportare prove, lo ritroviamo a scrivere note personali sul suo computer, magari rammaricandosi di non poter divulgare le proprie scoperte, ma di certo non si mette ad accusare gli scienziati di non credergli sulla parola, incondizionatamente.

Il ruolo di forza oscurantista, in *Martin Mystère*, viene allora trasferito dalla cultura ufficiale a tutta una serie di loschi individui o organizzazioni che vogliono che la tradizione (pur errata) resti così com'è. Principali tra questi avversari sono gli Uomini in Nero, presentati già nella prima storia, ma anche altre forze, quali ad esempio le istituzioni religiose – come si vede già nel settimo episodio, quando papa Innocenzo II fa insabbiare dei documenti che potrebbero contraddire il dettato biblico –. La missione dei nemici di Martin è spesso distruggere ogni prova che metta in discussione la storia tramandata, fino al punto di abbattere installazioni antiche, assassinare o imprigionare testimoni scomodi, e via dicendo. Si veda la descrizione di quello che Kolosimo ritiene sia l'agire della scienza ufficiale («si demolisce tutto quanto si può demolire, brandendo la bandiera della tradizione»),[20] e si vedrà che tale immagine si attaglia perfettamente ai nemici nella serie, e non ai professori e ricercatori con cui Martin Mystère collabora.

Per tornare alla preistoria della serie: con il nome di *Doc Robinson* il nuovo fumetto venne presentato in anteprima alla Mostra del Fumetto di Balerna, in Svizzera, nel 1981. Nello stesso anno, un annuncio editoriale sul Corriere del Ticino presentava il personaggio come «esploratore e archeologo per formazione, detective e avventuriero per vocazione», e assicurava che gli autori e l'editore «hanno posto una particolare cura nella ricostruzione degli ambienti in cui si muove il personaggio» a partire da «testi specializzati e ricerche personali».[21] La duplice chiave era insomma di evasione avventurosa, ma anche di cura professionale e rispetto per la materia. Per *Doc Robinson* Castelli creò una storia di 128 pagine dal titolo *La vendetta di Râ*, che avrebbe dovuto essere divisa in due albi di 64 pagine, in una sperimentazione di un formato più agile del bonelliano classico di 96 pagine. La storia, però, apparve troppo densa e complessa per introdurre un personaggio nuovo, e Castelli produsse allora la storia di presentazione *Gli uomini in nero*, pensandola ancora nella misura delle 64 pagine. In un secondo momento autore ed editore decisero di attenersi al formato più sicuro delle 96 pagine, e Castelli si trovò ad aggiungere 32 pagine.

Il più stupefacente cambiamento dell'ultima ora doveva però avvenire nel nome del protagonista e titolo della serie, che si dovettero sostituire in fretta e furia per evitare confusioni con il settimanale a fumetti *Robinson*, che proprio in quel periodo iniziava le pubblicazioni. Nell'aria c'era ancora quel nome di lavorazione francesizzante, così difficile da pronunciare per il povero lettore italiano, e con quel nome di battesimo che (se ne erano accorti in Bonelli?) cambia di accento a seconda che lo si pronunci da solo (Màrtin) o in

congiunzione col cognome (Martìn-Mystère). Tra i pro c'erano invece la connessione tra *mystère* e mistero, che rendeva comprensibile l'allusione senza sminuire la nota esotica, e anche l'eufonica ripetizione dei suoni "m", "r", e "t" tra nome e cognome – quella stessa che aveva avuto grande fortuna nel genere dei supereroi (Lex Luthor, Lois Lane, Peter Parker, Otto Octavius…). E così, dopo tanti tentativi e rimaneggiamenti, *Martin Mystère* arrivò nelle edicole nell'aprile del 1982.

Le innovazioni che *Martin Mystère* portava in casa Bonelli, come accennavamo, erano numerose. Si aveva, per la prima volta, una serie ambientata nel presente invece che nel vecchio West o nel passato recente. Si avevano, per la prima volta, storie dal taglio volutamente erudito. Vero che in Bonelli vigeva la tradizione del fumetto ben documentato, ma quella documentazione si manifestava poi in rapidi 'a lato', oppure nel disegno, come in un'arma, un vestito, o un edificio dall'aspetto corrispondente al vero. In *Martin Mystère* invece lo studio precedente all'opera era messo in bella vista, e, esibito, diveniva oggetto di interesse in quanto tale. Nel processo veniva ad alterarsi anche il rapporto tra trama e digressione, e tra disegno e parola, con lunghi apparati di testo che passavano adesso in primo piano. *Martin Mystère* nasceva inoltre con un retroterra narrativo molto sviluppato, ovvero con una biografia ben definita sin dall'inizio, un chiaro parco di personaggi comprimari, e persino con un'intera storia alternativa del mondo. Se Tex, Zagor, e Mister No li venivamo a conoscere man mano che gli autori ne inventavano retroattivamente la biografia, Martin Mystère usciva tutto armato e formato dalla testa di Castelli, come si chiariva bene nella nota d'apertura sul primo numero:

> Mystère, Martin Jacques (New York, N.Y., 26 giugno 1942). Laureato in antropologia alla Harvard University nel 1964. Alla morte dei genitori, avvenuta in incidente aereo (1965) eredita una discreta fortuna che investe nei suoi studi. Si iscrive al M.I.T. di Boston per un corso di cibernetica applicata al linguaggio; si trasferisce a Parigi ove studia Archeologia alla Sorbonne, e a Firenze, dove si iscrive all'Istituto di Belle Arti. Nel 1973 compie la prima spedizione indipendente a Monhenjodaro (India), insieme all'amico Sergeij Orloff, che sarà suo assistente fino al 1978, anno in cui scompare dalla scena scientifica. In questo paese viene in contatto con lo Yoga e altre discipline esoteriche. Di nuovo negli Stati Uniti, scrive il suo primo libro, *Mystère's Mysteries of the Past*, che rimane per sei mesi nella lista dei «best seller» e ispira l'omonima e fortunata serie televisiva.
>
> La stampa lo ribattezza immediatamente «il Detective dell'Impossibile», perché si occupa di quei misteri che archeologia e scienza ufficiali rifiutano di prendere in considerazione. Su di lui nascono delle vere e proprie leggende: si dice, ad esempio, che abbia rinvenuto un'arma a raggi vecchia di 15.000 anni, ritrovamento che lo studioso non ha mai confermato.
>
> Nel 1979, a seguito di una spedizione su cui non si hanno dati precisi, porta negli Stati Uniti un uomo di Neanderthal misteriosamente sopravvissuto all'estinzione. Dopo una lunga battaglia legale, Mystère riesce a ottenerne la tutela. Ribattezzato Java, l'uomo primitivo, che possiede poteri di intuizione, forza e agilità di gran lunga superiori alla norma, è ora suo assistente e inseparabile amico.[22]

Si tratta di un pezzo molto ben congegnato, in una equilibrata mescolanza di elementi esposti chiaramente, dichiarazioni ellittiche (che creano curiosità), e accenni che verranno contraddetti da sviluppi futuri (preparando così una sorpresa maggiore). Tra le indicazioni solleticanti abbiamo il riferimento a Java e all'arma a raggi; tra quelle fuorvianti, il passaggio sull'amico e assistente Orloff, che all'altezza del primo numero prendiamo

n. 13, gennaio-luglio 2019

per buono, ma che ci causerà ulteriore interesse quando scopriremo che Orloff si è ormai trasformato in nemesi. Un passato narrativo è anche fondamento per una tessitura coerente di storie future, e sarà infatti con la serie di *Martin Mystère* che in Bonelli si sperimenterà un'idea di *continuity* non ancora vista prima, quasi all'americana. La serie si avvarrà dunque di rivelazioni che emergono organicamente, rimandi precisi a storie passate, e sviluppi portati a compimento nell'arco di mesi o anni, un tassello alla volta, in una macronarrazione complessa che si estende addirittura fino ad abbracciare l'intera storia (alternativa) del pianeta.

Altrettanto importante è una sezione del primo numero in cui compare una lettera fittizia di Guido Nolitta (che le masse ancora non sapevano essere pseudonimo di Sergio Bonelli), il quale chiede informazioni riguardo agli Uomini in Nero.[23] Ecco la risposta:

> Gli «Uomini in Nero» sono il simbolo di coloro che si oppongono alla diffusione della conoscenza: dei tiranni, dei dittatori che mettono al rogo libri e idee con la scusa che sono «inutili», «eretici» o «sovversivi». Infatti è molto più semplice dominare una persona ignorante che una persona preparata, la quale ha più mezzi per difendersi.[24]

All'epoca di questo trafiletto gli Uomini in Nero erano una leggenda urbana nota anche in Italia, ed è notevole che l'autore abbia impiegato questa icona riconoscibile e attraente come veicolo per un discorso impegnato. Le storie di *Martin Mystère* sarebbero d'intrattenimento se gli Uomini in Nero fossero dei semplici cattivi jamesbondiani, ma vengono qui a caricarsi anche di implicazioni politiche profonde.



L'arrivo degli Uomini in Nero

Che la conoscenza sia potere lo sappiamo tutti, anche se spesso in maniera un po' astratta; in *Martin Mystère*, questa idea si concretizza in una serie di scontri, avventure, inseguimenti, e *plot twists* in cui la posta in gioco è proprio la libertà del sapere, e, con essa, l'indipendenza e l'autocoscienza della nostra società. Nei suoi tentativi di dimostrare fatti contrari alla logica comune, Martin Mystère si batte insomma anche per un modo di pensare che ammette l'intuizione, l'immaginazione, e persino l'ignoto accettato in quanto tale. Non è questione di reintegrare un pezzo mancante a un vecchio vaso, ma di accorgersi che il frammento trasforma l'intero vaso (e forse tutta l'arte vasaria) in qualcosa di diverso.

La prima storia di *Martin Mystère* si apre *in medias res*, con un uomo alla guida di un'auto e chiaramente in fuga («sorvegliano l'aeroporto, quei bastardi»). Il passaggio ci fa pensare alle origini della prima grande avventura bonelliana, col «per tutti i diavoli, che mi siano ancora alle costole?»[25] detto da Tex nella prima sua

Paesaggi realistici in *Martin Mystère*



vignetta – testimonianza, se ancora servisse, dell'immortale efficacia di questo tipo di incipit –. Ma se in quel *Tex* il paesaggio dell'azione era un canyon generico e fittizio, la storia originaria di Martin Mystère si colloca invece in un contesto storico e geografico preciso, come garantito dalla didascalia che recita: «Kalabaca, cittadina della Tessaglia (Grecia), sul fiume Peneo, nota per le "meteore" ("monasteri dell'aria") che la dominano a nord».[26]

Sullo sfondo della vignetta vediamo alti picchi sovrastati da monasteri, e che corrispondono davvero al paesaggio sopra la cittadina di Kalambaka in Grecia (come oggigiorno può verificare chiunque abbia accesso a Internet). Da lì la vicenda si sviluppa per 15 pagine in cui il personaggio cerca di sfuggire ai suoi nemici, spedisce un manoscritto al suo amico Martin Mystère, e viene alfine ucciso dagli inseguitori. Ci troviamo poi catapulatati in uno scenario completamente diverso, seguendo due sommozzatori che si immergono al largo dalla costa delle Azzorre. I loro volti sono coperti da maschere, solo gli occhi si intravedono. Ignoriamo chi siano, e ignoriamo che cosa stiano cercando, ma la nostra curiosità viene immediatamente focalizzata sull'insolita natura di uno dei due:

> Chi si avvicinasse ai due sub che affrontano le acque tra Pico e Santa Maria, non potrebbe fare a meno di rilevare un particolare sconcertante. Le fattezze di uno dei due sommozzatori sono quelle di un uomo di Neanderthal, una specie umana estinta oltre 30.000 anni fa. Noterebbe pure che, sebbene rallentati dalla moderna attrezzatura subacquea, i movimenti del singolare individuo sono sinuosi come quelli di un animale selvaggio, e che il suo sguardo penetrante è assorto nella ricerca di qualcosa che gli occhi umani non possono ancora vedere.[27]

Veniamo in seguito introdotti all'altro sommozzatore, Martin Mystère, ma solo per un lampo brevissimo, prima che la scena si sposti sopra la superficie. Coricata a prendere il sole sul ponte di uno yatch vediamo Cristina, un'avvenente ragazza in bikini – bionda e in topless nei disegni della prima versione (fedele alla sceneggiatura), ma poi nella versione a stampa modificata con l'aggiunta di un reggiseno (per cautela) e con un cambio di colore dei capelli (forse per differenziarla dalla bionda Diana, che apparirà dopo) –.



La signorina Cristina

Ritorniamo sotto al mare, dove i protagonisti vengono attaccati da un gruppo di sommozzatori armati di fiocine, in una sequenza che ricorda molto la corrispettiva in *Thunderball* (sia libro che film).

Martin Mystère risponde usando la sua misteriosa e ultra-pulp pistola a raggi. Sconfitti i nemici, Martin si accorge che delle bombe di profondità stanno discendendo verso di lui; tenta allora di risalire in tutta fretta, anche a costo di rischiare l'embolia. Cristina intanto è stata legata dagli assalitori, e la nave è stata minata; ma Martin Mystère, salito a bordo, riesce a gettare la bomba in acqua all'ultimo



Scontro subacqueo

secondo. È anche qui che finalmente vediamo il volto del protagonista, a un punto molto avanzato come pagina 37 dell'albo, e per di più in un momento di tensione che non ci dà modo di soffermarci sui lineamenti dell'eroe. Per poter conoscere il protagonista dobbiamo aspettare fino a pagina 40, dove Martin è tornato al suo appartamento di New York, sta archiviando i propri appunti in un (allora) modernissimo computer, e ha uno stridente incontro-scontro con Diana.

Quello che appare bene, fino a questo punto, è l'abilità con cui sono costruite le sequenze iniziali di questa storia introduttiva. La catena di eventi che ho voluto riassumere ci presenta effettivamente una grande mole di informazioni riguardo al personaggio, ma noi quasi non ce ne accorgiamo, perché tutto avviene in maniera rapida e dinamica, e le informazioni sono connesse organicamente alla narrazione. All'altezza della sequenza a New York conosciamo ormai il *background* da archeologo di Martin (dimostrato dai suoi pensieri durante la perlustrazione sottomarina); conosciamo le sue capacità atletiche, il suo grande coraggio, la sua dimestichezza con la tecnologia moderna (il computer) e anche fantastica (l'arma a raggi); sappiamo che per le cose di cui si occupa si può venire uccisi; abbiamo una chiara comprensione dell'afflato esotico delle avventure; veniamo a conoscenza delle abilità e origini insolite del suo assistente; veniamo a sapere che le sue finanze sono in ottimo stato (visto il suo appartamento a New York e la Ferrari parcheggiata sotto casa), e abbiamo una chiara prova del suo fascino sulle donne, come reso ovvio dall'attrazione di Diana per lui, dal ruolo ambiguo di Cristina, e da una rubrica dove Martin custodirebbe i contatti delle sue amanti.



La rubrica delle amanti di Martin

Il personaggio è già tutto lì, con il suo grande potenziale, con potenti motivi di interesse, ma anche con gravi pecche 'narratologiche', che infatti ne indebolivano il profilo e ne avrebbero reso difficile il decollo (al punto che si era deciso in Bonelli di chiudere la testata intorno al numero 20). Il Martin delle origini era coraggioso, attraente, intelligente, prestante, e pronto all'avventura; aveva dunque tutte le condizioni che sono tanto necessarie quanto potenzialmente fatali per il successo di un personaggio di questo genere. Necessarie, perché sono i tratti più consolidati per la ricetta del protagonista avventuroso; fatali, proprio perché per la loro natura convenzionale, secondo il paradosso tra vecchio

e nuovo di cui discutevamo all'inizio, rischiano di rendere banale l'eroe. La Bonelli si specializzava in avventura e in protagonisti semi-superomistici, nel senso che essi sono superiori alla media umana in molti versanti, ma non hanno superpoteri veri e propri. Il lettore voleva certo ritrovare quelle caratteristiche nel nuovo fumetto di *Martin Mystère*, ma in forma variata. Il Martin Mystère delle origini invece riproponeva il modello in maniera del tutto monolitica e prevedibile, e la sua inaccessibile superiorità rispetto al lettore medio impediva la formazione dell'empatia. Troppo aitante, troppo ricco, troppo di successo: il primo Martin mancava di un briciolo di rovello, di quei problemi che conosciamo per esperienza personale, e che ci consentono di entrare in risonanza con una creazione narrativa come se si trattasse di un nostro rappresentante nella storia. La Marvel ormai aveva rivitalizzato da vent'anni il fumetto supereroistico con la formula del 'supereroe con superproblemi', e non 'superproblematico', poiché certo intrisi di una vena malinconica e disincantata erano Corto Maltese e (in Bonelli) Mister No. Perfino Tex sentiva talvolta una fitta per la defunta Lilith, mentre Zagor combatteva il senso di colpa per i crimini compiuti dal padre. Nulla di tutto questo per il Martin delle origini: solo donne, viaggi, avventure, perfetta competenza in ogni campo, belle macchine e giocattoli avveniristici. Questo Martin Mystère era un eroe degli anni '40 trapiantato in uno scenario contemporaneo – il che non scatenava l'identificazione ma piuttosto esacerbava il contrasto –. E se un eroe si definisce in parte attraverso i propri nemici, ecco che a banalizzare ulteriormente Martin c'era anche il suo arcinemico Orloff. Menzionato nel primo numero e introdotto nel secondo, Orloff sembrava una parodia involontaria dei cattivi dei vecchi fumetti: sfigurato, armato anche lui di un'arma a raggi, prono ai monologhi folli, e animato da una malvagità tanto sadistica quanto generica.



Orloff, stereotipico criminale

Un altro elemento debole delle storie degli inizi era il rapporto disfunzionale tra Martin e Diana. Fin dalla prima storia appare chiaro che Martin Mystère ha uno spiccato apprezzamento per la bellezza femminile, e sembra pensare ai rapporti sessuali come a una forma di collezionismo, al punto da tenere una rubrica segreta dove conserva nome, cognome e misure delle amanti.[28] Al ritorno dall'avventura nelle Azzorre, Diana si precipita da Martin a rinfacciargli delle foto pubblicate sui giornali, che lo coglievano in tenero atteggiamento con Cristina, e un certo aspetto di meschinità emerge invece in Martin dalla sua pseudo-relazione con una donna perdutamente innamorata. Diana non perde occasione di spiegare che vorrebbe un rapporto monogamico, e fin dal primo numero chiarisce gli estremi deprimenti della loro non-relazione: «Ormai si perde nel tempo il giorno in cui tu mi hai promesso qualcosa di più di un invito per la settimana prossima. Ma già, per te resto sempre la tua vecchia assistente… "Vammi a prendere questo", "Vammi a

prendere quello", "Già che sei in piedi fa quest'altro"».[29] Martin preferisce tenersi Diana intorno per quando non ci sono ricerche da condurre o amanti da carpire, e mente dicendosi innamorato e fedele mentre nasconde pateticamente la rubrica nella scrivania. Giusto nel numero successivo, durante un viaggio senza Diana, Martin cerca di farsi mettere in camera d'albergo con la bella Beverly, mentre a Java assegna la singola.[30] Nel numero 15, mentre Diana è a casa, Martin in Europa dice alla bella Hilda di essere «libero come l'aria» e di sentirsi molto, molto solo – tutto nel tentativo abbastanza patetico di ottenere un incontro sessuale –.[31]

Va bene che da lì a pochi anni Dylan Dog porterà un nuovo livello di libertà sessuale in casa Bonelli, ma Dylan, come *serial lover*, è del tutto onesto e monogamo – molte amanti, ma una per volta, e con patti chiari –. Insomma, anche paragonato alla cultura pop del periodo e non a dettami bacchettoni, il Martin delle origini risulta essere un individuo narcisista e manipolatore. È una piena incarnazione della fantasia maschilista dell'uomo sempre infedele a una donna sempre fedele – il che lo rimpicciolisce agli occhi del lettore che non ami questa fantasia –. L'idea funziona poco anche per chi questa fantasia la condivida, perché poi la serie non osa mostrare Martin con delle amanti, e il personaggio diventa così uno che ci prova con tutte ma combina poco o niente.

Il personaggio di Diana delle origini è a sua volta sfocato, ingombrante, e irritante. Diana viene detta assistente di Martin nel primo episodio, ma non si capisce davvero in quale capacità, dato che non si dimostra ferrata in nessuna delle discipline di Martin. Quando Diana segue il semi-fidanzato in un'avventura, non viene chiarito quale sia il suo ruolo, e non porta alcun contributo – al massimo va a fare da bersaglio per i nemici, e diventa possibile oggetto di rapimento –. La Diana del primo periodo viene definita interamente dalla sua gelosia per Martin: non fa che sbraitare, minacciare, ricattare, e nel quarto episodio fracassa un suo vaso precolombiano solo per fargli dispetto.[32] Quando si confida con un'amica, lo fa per autoironizzare sulla propria ossessione per Martin, solo per poi ricominciare da capo nella sequenza successiva. Questa Diana risulta essere una pazza masochista, che conosce le aspirazioni erotico-comparatistiche di Martin e non gliele perdona, eppure allo stesso tempo le consente e ne soffre. Rimpicciolita, immeschinata anche lei.

Per fortuna dopo qualche tempo lo stesso creatore di *Martin Mystère* dovette accorgersi dei problemi che impedivano al personaggio di raggiungere il suo pieno potenziale, e decise di intervenire, seppur molto gradualmente e sottilmente. Il cambiamento avvenne lungo il corso di molti albi, in modo da non creare forti salti di continuità. A partire dalla seconda annata, le storie iniziano a far progredire i personaggi principali in una direzione più stabile, equilibrata e umana, e a ridurre quell'elemento avventuroso che appariva comunque ovvio, a tutto vantaggio della componente fanta-erudita che costituiva invece l'aspetto più originale della serie. Negli anni che seguirono, molti degli elementi che abbiamo menzionato sopra verranno accantonati a poco a poco.

Strutturalmente, le storie presero a dare maggiore spazio a discussione, esposizione, divagazione storica e fantastica. Il gioco di idee e rimandi divenne la chiave di volta della serie, quella che le conferiva un profilo unico, e l'avventura passò invece a un ruolo di supporto, offrendo pause misurate e (allora sì) gradevoli. Tematicamente, l'arma a raggi supereroica e pulp verrà usata sempre di meno, fino ad essere di fatto archiviata. La Ferrari parcheggiata davanti a casa verrà guidata in casi sempre più rari, fino a venire tolta di mezzo nel 1995 con una bella esplosione.[33] Buona scelta, dato che era del tutto incongruente tra le cose possedute da un Martin Mystère ridefinito prima come intellettuale e poi avventuriero. La Ferrari non quadrava neppure con le occasionali situazioni in cui Martin si lamentava del suo conto in banca – elemento che ce lo può far sembrare *relatable*, ma non con quella macchina sotto casa! Orloff, da caricatura involontaria, diventerà prima un nemico più credibile, e in seguito un essere umano

sfaccettato e complesso, disposto a collaborare con Martin. Nel percorso, Orloff perderà la sua arma a raggi e assumerà anche un aspetto più convenzionale, grazie a una serie di ricostruzioni chirugiche.

In questa graduale ristrutturazione della serie, anche il rapporto con Diana si doveva reinventare. La mania sessuale di Martin era facile da correggere: bastava smettere di rappresentarla per lasciarla scivolare nel dimenticatoio. Non servivano annunci clamorosi del tipo 'adesso basta!', e il lettore si sarebbe accorto della transizione solo dopo qualche tempo, a cambiamento avvenuto. Dopotutto, un Martin che non corre dietro alle sottane perché ha perso l'abitudine è quasi indistinguibile da uno che ancora vorrebbe ma magari non ne ha l'opportunità. In effetti, grazie a un'ambiguità garantita dalla forma seriale, possiamo dire che si tratta proprio dello stesso personaggio, che però diversi lettori possono interpretare come meglio preferiscono.

Per Diana le cose erano più complicate: non la si poteva semplicemente rimuovere, e andava proprio ristrutturata da cima a fondo. Diana venne allora lentamente umanizzata e trasformata, da semplice appendice del protagonista a donna dotata di una propria indipendenza e dignità. Un momento di rottura della prima matrice si ha nel numero 13, dove la vediamo ora capace di difendersi da sola contro le aggressioni dei criminali di strada.



Diana si difende

Apprendiamo anche che Diana è assistente sociale, e proprio in questo numero vediamo il suo impatto sulla vita degli sbandati che si prodiga a riabilitare. È una sequenza breve, di appena due pagine, ma quanto è diversa questa Diana dalla pazza isterica di un anno prima![34] Da lì il cambiamento proseguirà con grande lentezza, e anche con qualche ripensamento, ma nel complesso con un traguardo chiaro in mente.

Una volta che Diana era diventata personaggio maturo e umano, anche la situazione disneyana dell'eterno fidanzamento diventava onerosa. La soluzione più organica sarebbe stata che i due si sposassero, ma un eroe stabilmente maritato alla Bonelli non si era ancora visto, e non si sapeva quali sarebbero state le reazioni dei lettori. Castelli decise allora di giocare una partita lunga e sottile, introducendo una novità così radicale solo ellitticamente. Tra Martin e Diana non ci furono ufficiali dichiarazioni di fidanzamento, ma in seguito a una storia in cui Martin temeva che Diana fosse morta, i due di fatto iniziano a comportarsi come una coppia stabile. Ciò avviene nel 1995, dunque dopo oltre dieci anni di tira e molla, e anche allora Martin ne accenna solo vagamente quando scrive: «Non vi offendete se ometterò di riferirvi i particolari del lungo dialogo che ebbi con Diana: dopo

tutto è una faccenda estremamente personale… Sta di fatto che in pochi giorni riuscimmo a chiarire molte più cose che in quindici anni».[35] Passaggio estremamente sibillino, ma che deve riferirsi a un salto di qualità nella loro relazione se vediamo Diana e Martin baciarsi con grande trasporto nella vignetta finale, e se un testimone invisible commenta: «Non sarà adesso né tra sei mesi, ma sta sicuro che prima o poi tu e Diana vi metterete insieme, e allora potrai dire addio per sempre alla tua frenetica vita da scapolo».[36] Quanta verità e pure quante sapienti omissioni in questi passaggi!

Da questa storia in poi, Martin inizia a comportarsi proprio 'come se' fosse sposato con Diana, ma se questo cambiamento non fosse piaciuto ai lettori lo si sarebbe potuto eliminare senza scossoni. In tal caso, sarebbe bastato far riprendere a Martin le sue abitudini donnaiolesche, spiegando che il tentativo monogamico non aveva funzionato. Se la formula non avesse incontrato opposizioni, invece, la si sarebbe potuta stabilizzare in una relazione dichiarata. Questa reinvenzione dei due personaggi parve col tempo tanto appropriata che nel 2002 Castelli fece sposare Martin e Diana, o meglio, rivelò che i due erano sposati in segreto ormai da anni… proprio dal tempo degli eventi del 1995! Perché questo matrimonio fosse stato a lungo taciuto fu spiegato in maniera squisitamente metafinzionale, facendo riferimento ai meccanismi editoriali che avevano reso tanto rischiosa quella transizione:

> Io posso dirvi perché [Martin] ha taciuto la notizia a tutti, persino ai parenti e agli amici… per una forma di pudore e persino di scaramanzia… già, Martin temeva che gli succedesse ciò che accade ai personaggi dei fumetti quando si sposano… per un po' le cose vanno bene… poi l'autore comincia a rendersi conto che una moglie costituisce un impiccio per l'eroe… e allora gli restano due strade… o fa in modo che venga uccisa, o trasforma la vicenda in una serie comica in stile *Arcibaldo e Petronilla*. Il mio amico, naturalmente, non intendeva restare vedovo né prendersi troppe mattarellate in testa […] e così ha preferito non dire niente a nessuno. Ora sono passati alcuni anni. Hanno "superato il rodaggio", nessuno li guarda con malignità o curiosità. Nulla è cambiato, tutto ha funzionato bene, ed hanno perfino raggiunto il "famoso settimo anno"… così si è finalmente deciso a vuotare il sacco.[37]

La spiegazione rivela in maniera metafittizia che si deve al pubblico se il matrimonio è avvenuto. Quel «nessuno li guarda con malignità o curiosità» può riferirsi sia ai personaggi di contorno che ai lettori reali, i quali, senza magari accorgersene del tutto, sono stati sottoposti a un lungo test di marketing. Se l'editore e l'autore hanno deciso di esplicitare questa svolta, deve essere stato perché i lettori non hanno mostrato nostalgia per il Martin Mystère donnaiolo e bugiardo. Il risultato è stato di stabilizzare definitivamente quel 'matrimonio quantistico', che allo stesso tempo esisteva e non esisteva, fino al momento in cui, a seconda delle reazioni, una delle alternative fosse divenuta la realtà esclusiva. Esempio ulteriore, questo, di un'altra potenzialità intrinseca alla forma seriale, che permette di testare in corso d'opera certe trovate, raccogliere *feedback*, ed eliminare le idee che non funzionano. Il tutto con paradossale estensione a ritroso nel tempo: se ai lettori del 2002 l'idea fosse piaciuta, Martin sarebbe stato effettivamente sposato da sette anni; in caso contrario, Martin non sarebbe mai stato sposato, neppure per un istante.

Quanto importante fosse il Martin Mystère stabilizzato lo vediamo ampiamente in alcuni rimaneggiamenti delle origini del personaggio negli anni Novanta. Il primo segnale è nella ripubblicazione della storia originale, *Gli uomini in nero*, nel volume *I mondi perduti di Martin Mystère* da parte della Mondadori, nel 1992. Quando la storia era stata ristampata in *Tutto Martin Mystère* #1, nel 1989, nulla era cambiato nell'amorazzo tra Martin e Cristina nelle Azzorre, o nel rapporto malsano tra Martin e Diana. Al momento di ripro-

porre la storia nel volume Mondadori, con l'opportunità di mostrare il personaggio a un pubblico nuovo e privo di aspettative, Castelli scelse di rivedere la situazione tra Diana e Martin, riscrivendo tutta la lunga sequenza della conversazione tra Diana e Martin a New York, e operando circoscritte alterazioni anche in altri luoghi. All'occhio del lettore possono difficilmente sfuggire le nuove sezioni, disegnate da un Alessandrini il cui stile si era evoluto di molto da quello dei primi anni Ottanta.

Abbiamo così un albo che per la maggior parte viene dall'Alessandrini vecchio stampo – dettagliato, fitto di reticoli, e dall'aspetto scuro e pesante; poi, prima in qualche figura, e successivamente in un'intera sequenza, l'Alessandrini degli anni '90, che attinge alla Linea Chiara franco-belga e procede per linee svelte ed essenziali, contorni morbidi, e sintesi audaci, che conferiscono alla pagina un aspetto molto arioso. Ciò appare con particolare forza nella sequenza delle Azzorre, in cui vediamo il tessuto visivo della vecchia maniera interrotto dalla figura flessuosa della donna sulla nave – donna che però non è più Cristina, ma Diana! –[38]



Diana sostituisce Cristina

Il motivo di tale modifica può risiedere soltanto nel desiderio di correggere la storia originale facendovi apparire i monogami Martin e Diana degli anni Novanta, e rimuovendo il personaggio della rivale.

La parte ambientata a New York consente poi di ovviare ulteriormente ai problemi della prima fase della testata. Nella sequenza ridisegnata vediamo Diana che si sta recando da Martin, e passando davanti alla Ferrari annota mentalmente che Martin trascura la propria macchina, e la tiene soltanto per i ricordi che vi sono associati.[39] Nel 1982 la Ferrari era un attributo dell'eroe superomistico; nel 1992, invece, contraddiceva il profilo di un Martin pacato e umanizzato, al punto che occorreva giustificarne la presenza.

Al momento del dialogo tra Diana e Martin, poi, la conversazione non ha più bisogno di vertere sulla natura della loro relazione (che può dunque darsi per stabile), e si concentra invece sul materiale principale della storia. In questo dialogo Diana dimostra di essere una partner intellettuale di tutto rispetto. C'è un riferimento al fatto che lei conosca bene l'archeologia e le discipline 'mysteriose', e abbia infatti contribuito alla stesura dei libri di Martin. Diana ha qui un ruolo talmente attivo, che è lei a mettere insieme l'ipotesi del complotto degli Uomini in Nero![40] L'epoca in cui era segretaria di Martin viene menzionata, ma si capisce che è un periodo lontano nel tempo, e che l'occupazione principale di Diana è ormai l'assistente sociale.[41]

Tale rifacimento del rapporto tra Martin e Diana si trova anche altrove nel volume mondadoriano. Così nel finale del numero 16 della serie regolare Martin veniva ancora attaccato dalla Diana gelosa e isterica,[42] mentre nella versione del '92 la sequenza è ridisegnata allo scopo di omettere quella situazione imbarazzante.[43] Questa resa dei personaggi è apparsa a tal punto azzeccata a Castelli, che sarà proprio in tale versione alterata che i numeri 1 e 16 appariranno nell'edizione statunitense, pubblicata nel 1999 da Dark Horse.

Un ulteriore cambiamento, e radicale, doveva poi avvenire tra la prima versione di *Martin Mystère* e quella attuale, e si tratta ovviamente del cambio di formato e periodicità, quando nel maggio del 2005 la testata passò da mensile di 96 pagine a bimestrale di 160, consentendo di risparmiare su materiali e distribuzione. Aggiustamenti di questo tipo sono spesso l'inizio della fine per una serie, mentre adesso, a 14 anni di distanza, possiamo dire che l'idea si è dimostrata vincente. L'occasione può essere stata di necessità, ma il nuovo formato si è rivelato particolarmente adatto alla filosofia della serie. Ogni uscita di questo formato contiene un lungo e complesso *graphic novel* autoconclusivo, che copre circa gli stessi materiali delle vecchie storie suddivise in più albi, ma permette al lettore di seguire l'intera vicenda in una sola seduta, apprezzando meglio l'arcata narrativa, il gioco concettuale, e l'intarsio di rimandi storici, culturali e fantastici. Il *Martin Mystère* avventuroso ma anche saggistico, dalle ampie sezioni esplicative, dalle lunghe conversazioni, e dalle sorprendenti catene di analogie, lo si gode molto meglio in questa forma. Ospitando un protagonista più intellettuale e umano, ed esprimendosi in formato lungo, la serie di *Martin Mystère* sembra davvero avere raggiunto il suo pieno potenziale. Il processo di ristrutturazione è stato più drammatico che in altre serie Bonelli – benché, come abbiamo visto, di un dramma subliminale, lentissimo, ed espresso a dosi microscopiche –. A giudicare dalla buona salute della testata, sembra che il dramma si sia risolto felicemente.

[1] Sulle origini e i precedenti editoriali di Martin Mystère, cfr. A. Castelli e altri, *I grandi enigmi di Martin Mystère detective dell'impossibile* #320, Milano, Bonelli, 2012, pp. 164-228; P. L. Gaspa, 'Cos'è un nome? Trent'anni di Martin Mystère', in G. Guardigli (a cura di), *Alfredo Castelli, storie e misteri di un grande narratore*, Napoli, COMICON, 2012, pp. 55-61; M. Burattini, 'Passato, presente, e futuro', in *Martin Mystère 2*, Milano, Glamour International Productions, 1992, pp. 2-52; A. Castelli e altri, *Lo strano caso del professor Martin Mystère e del dottor Allan Quatermain e altre storie segrete di Martin Mystère*, Roma, ANAF, 1990; P. Caporaletti, *Martin Mystère e Zona X*, Giffoni Valle Piana (SA), Alessandro Tesauro Editore, 1996, pp. 6-9.

[2] Si tratta di un classico della letteratura avventurosa che avrebbe poi stimolato, tra gli altri, Alan Moore nella *Lega degli Straordinari Gentlemen*.

[3] Inizialmente pubblicati sul *Corriere dei ragazzi*, questi racconti vennero poi raccolti nel volume *I misteri di Mystère* (Milano, Bietti, 1974).

[4] A. Castelli, F. Bignotti, *Mister No* #44-45, gennaio - febbraio 1979. E autocombustione e sparizioni di navi e aerei saranno poi argomenti di diverse storie di Martin Mystère.

[5] Id. e altri, *Mister No* #47-49, aprile - giugno 1979.

[6] Id., F. Bignotti, *Mister No* #69, febbraio 1981, p. 93.

[7] Id., G. Alessandrini, 'Gli uomini in nero', in *Martin Mystère* #1, Milano, Bonelli, 1982, p. 58.

[8] Vd. M. Burattini, 'Passato, presente, e futuro', p. 12; S. Priarone, 'Io e Martin: A tu per tu con Giancarlo Alessandrini', in *Fumo di china* #203, aprile 2012, pp. 9-11. Come dice un alleato di Martin nel settimo episodio: «Mi sembri uno di quei personaggi "a tutto tondo" dei fumetti. Flah Gordon... o Brick Brdford. Ci somigli anche...» (A. Castelli, F. Bignotti, 'L'uomo che scoprì l'Europa', in *Martin Mystère* #7, Milano, Bonelli, 1982, p. 78).

[9] Castelli spiegò in seguito che la scelta pur necessaria di superomizzare il personaggio glielo rese antipatico, impedendogli di svilupparne appieno il potenziale. Vd. <http://www.fantascienza.com/840/martin-mystere> [ultimo accesso 20 settembre 2018].

[10] P. Kolosimo, *Non è terrestre*, Milano, Sugar, 1977, p. 50.

[11] Id., *Terra senza tempo*, Milano, Sugar, 1977, pp. 83 e segg.

[12] Ivi, pp. 93 e segg.

[13] Ivi, pp. 112-117.

[14] Ivi, pp. 167-171.

[15] Ivi, p. 13.

[16] Id., *Polvere d'Inferno*, Milano, Sugar, 1975, p. 79.

[17] Si veda per esempio *Le astronavi di Carlo Magno* (maggio 2015), che ha dei paralleli precisi con discorsi di Kolosimo sugli avvistamenti spaziali nel Medio Evo. Vd. *Ombre sulle stelle*, Milano, Sugar, pp. 81-100, soprattutto pp. 95-96, dove si riporta il testo del medesimo documento medievale da cui proviene la scena d'apertura del fumetto.

[18] Per la proposta di leggere Kolosimo come autore fantascientifico, vd. M. Pietroselli, 'PK: Peter Kolosimo, sognatore patafisico', <http://www.fantascienza.com/6391/pk-peter-kolosimo-sognatore-patafisico>; M. Burattini, 'Passato, presente, e futuro'.

[19] A. Castelli, A. M. Ricci, 'Operazione arca', in *Martin Mystère* #3, Milano, Bonelli, 1982, p. 49.

[20] P. Kolosimo, *Non è terrestre*, p. 14.

[21] L'annuncio si legge riprodotto nel volume 320 della serie di *Martin Mystère*, p. 164.

[22] A. Castelli, G. Alessandrini, 'Gli uomini in nero', p. 2.

[23] Fittizia nel senso che si spiega non trattarsi di lettera di un autentico lettore ma di testo di redazione preparato anticipando le possibili domande dei lettori.

[24] *Ibidem*.

[25] G. Bonelli, A. Galleppini, 'Il totem misterioso', *Collana del Tex*, anno primo, #1, Milano, Audace, 1948, p. 1.

[26] A. Castelli, G. Alessandrini, 'Gli uomini in nero', p. 3.

[27] Ivi, pp. 16-17.

[28] Ivi, p. 44.

[29] Ivi, p. 45.

[30] *Ibidem*, 'La vendetta di Râ', in *Martin Mystère* #2, Milano, Bonelli, 1982, p. 51.

[31] *Ibidem*, 'La spada di re Artù', in *Martin Mystère* #15, Milano, Bonelli, 1983, p. 88.

[32] A. Castelli, A. M. Ricci, 'Orrore a Providence', in *Martin Mystère* #4, Milano, Bonelli, 1982, p. 86.
[33] Id., E. Bros, 'Bentornato a New York!', in *Martin Mystère* #165, Milano, Bonelli, 1995.
[34] Id., F. Bignotti, 'Un vampiro a New York', in *Martin Mystère* #13, Milano, Bonelli, 1983.
[35] Id., E. Bros, 'Bentornato a New York!', p. 34.
[36] Ivi, p. 52.
[37] A. CASTELLI, G. ALESSANDRINI, 'Vent'anni di mysteri', in *Martin Mystère* #241, Milano, Bonelli, 2002, pp. 90-91.
[38] ID., *I mondi perduti di Martin Mystère*, Milano, Mondadori, 1992, p. 29.
[39] Ivi, p. 48.
[40] Ivi, pp. 53-54.
[41] Ivi, pp. 52-55.
[42] A. CASTELLI, G. ALESSANDRINI, 'Il mistero di Stonehenge', in *Martin Mystère* #16, Milano, Bonelli, 1983, p. 98.
[43] ID., *I mondi perduti di Martin Mystère*, p. 293.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Ilaria Bernardi

Nuovi Telemaco. Giovani artisti italiani 50 anni dopo la mostra Young Italians

New York, September 2nd, 1968: the *Young Italians* exhibition of the works of twelve Italian artists under 40 at the Jewish Museum, which was curated by Alan R. Solomon and had previously been hosted that same year by the Institute of Contemporary Art in Boston, was ending. In September-October 2018 the exhibition at the Italian Cultural Institute in New York, in conjunction with Magazzino Italian Art, celebrated the 50th anniversary of the *Young Italians* show by first modifying its concept: «twelve artists, all under forty. It is not meant to be comprehensive or anthological, but rather to offer some ideas about the new directions among the younger artists». The essay by the curator of the tribute-show to *Young Italians*, that was published in English in the relative exhibition catalog, is published here in Italian for the first time, and it aims to ponder the reasons for the scant presence abroad of young Italian artists. If we analyze our history we find ourselves wondering whether something in Italy has changed with respect to the difficulties that Solomon identified in 1968 concerning the promotion of young talents, or whether, notwithstanding progress and globalization, everything remains the same. To understand how and why we have this *impasse*, the essay analyzes specific moments of the history of Italian art from 1968 onward, and it try to identify the path, if any, that young Italian artists seem to be pointing to in order to get past this critic situation.

Dal 25 settembre al 1 novembre 2018 si è tenuta presso l'Istituto Italiano di Cultura di New York la mostra *Young Italians*[1] che, co-organizzata da quell'Istituto e da Magazzino Italian Art, ha voluto celebrare il 50° anniversario dell'esposizione omonima ospitata nel settembre 1968 al Jewish Museum di New York e, pochi mesi prima, all'Institute of Contemporary Art di Boston.

L'importanza della rassegna del 1968 risiede nell'aver presentato e promosso da parte di due importanti musei statunitensi le ricerche dei più giovani talenti del nostro Paese, esponendo le opere di dodici artisti italiani under 40: Valerio Adami, Getullio Alviani, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Francesco Lo Savio, Renato Mambor, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto. L'idea nacque dallo storico dell'arte e curatore Alan R. Solomon che nel 1964 era stato commissario degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia e dunque responsabile dell''invasione' della Pop Art americana avvenuta in quell'occasione.[2] Attraverso *Young Italians* egli si propose di sostenere quel gruppo di artisti dal punto di vista culturale e mercantile, ma anche di analizzare quali fossero i comuni denominatori delle loro opere e quali le cause della difficoltà di importarle in USA. Infatti, spiega Solomon in catalogo[3] che la consapevolezza del proprio predominio sull'Europa circa la capacità di produzione, distribuzione e consumo dell'arte, ha indotto gli americani a sentirsi autosufficienti, perdendo man mano interesse per le ricerche degli altri Paesi. Ma è in particolare l'abitudine statunitense a valutare le opere secondo la «sensibilità nazionale», che implica «vedere tutto nei termini di bianco e nero», ad aver reso per loro incomprensibile l'«Italian paradox», ossia la convivenza nell'arte degli italiani di due opposte attitudini: l'amare la modernità ma con lo sguardo sempre rivolto al passato. Inoltre, egli conclude, nonostante la qualità della giovane arte italiana, è difficile prevederne gli sviluppi anche a causa del sistema economico e artistico del suo Paese, caratterizzato da una carenza di gallerie commerciali di successo, dalla persistente esiguità del collezionismo, dalla scarsità di capitali e dall'instabilità socio-politica.

La riflessione di Solomon qui accennata, se letta a cinquant'anni di distanza, induce necessariamente a constatare un dato di fatto; cioè come la situazione circa la promozione dei giovani talenti italiani non sia mutata nel tempo e come non ne siano mutate le cause, anzi. Pier Luigi Sacco, specializzato in economia della cultura, sostiene che oggi non esistono giovani artisti italiani affermati all'estero perché schiacciati dalle grandi potenze dell'arte e dalle *outsider* capaci di esportare le loro migliori leve.[4] In verità, oltre alla crisi economica che rende l'Italia molto debole sul mercato globale, un altro fattore incrementa la difficoltà nella promozione dei giovani artisti italiani: l'attitudine degli enti espositivi pubblici e privati del nostro Paese (musei, fondazioni, istituti, associazioni, fiere, gallerie) a volersi adeguare ai *trends* internazionali, importandoli ed esponendoli, perché più sicuri, solidi e *à la page*, nonché per ottenere una maggiore visibilità all'estero, e forse anche per quella forma di esterofilia tutta italiana che induce molti a considerare 'provinciale' e anacronistico, data la globalizzazione odierna, il desiderio di sostenere la più recente ricerca artistica nazionale.

Si tratta di una questione molto complessa che non può essere esaurita in poche righe,[5] ma sta di fatto che in Italia, sebbene esistano premi, residenze, manifestazioni ad essa dedicate,[6] l'*establishment* dell'arte dimostra una preferenza per i giovani talenti stranieri, già ben sostenuti e promossi da musei, fondazioni, istituti, associazioni e gallerie commerciali del loro Paese di origine.

Da qui le ricadute sul mercato e sul collezionismo. Per i collezionisti l'acquisto di un'opera è spesso legato alla volontà di investimento: la maggior presenza di un artista rispetto a un altro negli spazi espositivi e nelle aste, in Italia e all'estero, li induce a prevedere un potenziale incremento nel tempo del valore economico dei lavori del primo e non del secondo, e dunque a spendere il proprio denaro nell'investimento più sicuro.[7] Se musei, fondazioni, istituti, associazioni, gallerie private italiane, e di conseguenza i collezionisti, tendono ad adeguarsi ai più redditizi *trends* internazionali, i giovani artisti italiani non possono avere la visibilità e il sostegno necessario nemmeno per affermarsi nel proprio Paese, e dunque neanche per farsi conoscere al di là dei suoi confini.

In Italia un'apertura internazionale è senz'altro d'obbligo, ma è altrettanto necessario riflettere su come essa sia possibile in quanto le istituzioni dei Paesi di origine dei giovani artisti stranieri non considerano provinciale supportarli e si spendono per promuoverli in patria e all'estero. Perché allora non fare altrettanto con i nostri giovani talenti? Da qui la necessità di una mostra-omaggio a *Young Italians* che, mutuandone il *concept* («dodici artisti, tutti al di sotto dei quaranta anni»), ne prenda a prestito anche lo scopo: individuare i comuni denominatori delle ricerche delle nuove generazioni di artisti italiani per cercare di promuoverle internazionalmente, nonostante i succitati meccanismi economico-finanziari, culturali e istituzionali che ne rendono difficile l'esportazione.

1. Giovane arte italiana all'estero: impresa sempre impossibile?

Per comprendere il come e il perché dell'odierna *impasse* circa il sostegno delle recenti ricerche artistiche italiane all'estero, bisogna ripercorrere brevemente la storia dell'arte italiana dal 1968 in poi.

Le due più rilevanti tendenze sviluppatesi in Italia nel Dopoguerra sono senz'altro l'Arte povera e la Trans-avanguardia.

Nel 1967-1968, quando lo storico dell'arte Germano Celant inizia a promuovere il gruppo di giovani artisti da lui definito Arte povera, siamo in pieno clima di Contestazione:

«uscire dal sistema vuol dire rivoluzione», egli scrive.[8] Rispetto alla critica d'arte tradizionale tesa a valutare *ex-cathedra* opere e artisti, Celant visita gli studi degli artisti, stringe rapporti di amicizia con loro, non crea dall'alto un nuovo movimento, ma definisce dal basso una situazione già in atto. Proponendosi quale compagno di strada, vive con gli artisti il sogno utopistico del '68: «L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, [...] predilige l'essenzialità` informazionale, che non dialoga né col sistema sociale, né con quello culturale».[9] L'Arte povera recide così con il passato più prossimo e con i concetti di Stato, di Patria, di Potere a esso intrinseci, in favore di un'arte nomade che, in quanto tale, mira all'internazionalizzazione. E ci riesce, proiettando fin da subito oltre i confini nazionali i suoi artisti che sono chiamati a esporre in numerose rassegne in Europa e negli Stati Uniti.[10] Inoltre nel 1969 Celant pubblica il volume *Arte Povera* nelle edizioni italiana, inglese, americana, tedesca, e nel 1970 idea la mostra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, per dimostrare la centralità della ricerca italiana nel contesto internazionale. Anche quando, nel 1971, egli abbandona il termine Arte povera (che poi recupererà dagli anni Ottanta), continua a promuovere quegli artisti in Italia e all'estero, favorendone il successo internazionale che permane ancora oggi.

Caso diverso è quello della Trans-avanguardia, teorizzata nel 1979 da Achille Bonito Oliva. La fine delle utopie del '68, degenerate nella lotta armata e nei violenti scontri del 1977, produce in Italia un recupero di tutto ciò contro cui fino a poco prima si era lottato: i concetti di nazione, tradizione, passato, individualità. In questo contesto nasce la Trans-avanguardia, un movimento che conta importanti mostre all'estero ma in numero inferiore rispetto all'Arte povera, e che si dichiara contrario all'utopia internazionalistica di quest'ultima per sostenere la dimensione regionale del *genius loci*. A differenza di Celant che si definiva compagno di strada degli artisti, Bonito Oliva afferma «La Trans-avanguardia c'est moi»,[11] sottolineando implicitamente la sua priorità rispetto agli artisti e attribuendosi il ruolo di *deus ex machina* del movimento. Sembra poi estendere all'intero movimento tale culto narcisistico dell'individualità: «ogni artista opera attraverso una ricerca individuale [...], sotto la spinta di un desiderio che non muta mai, nel senso che non si tramuta mai se non nella propria apparenza».[12] Come Narciso, l'arte appare così chiudersi nel culto della propria apparenza e dei propri confini nazionali, convinta della propria autosufficienza nel rispondere a qualsiasi desiderio: «lo spazio circolare e autosufficiente dell'arte funziona secondo leggi interne regolate dalla grazia demiurgica dell'artista» che si muove secondo «un'unica prospettiva, quella del piacere mentale e sensoriale».[13] Con queste parole Bonito Oliva in un certo senso suggella la fine dell'arte ideologica degli anni Sessanta e anticipa l'edonismo reaganiano degli anni Ottanta, nonché l'anomia e il culto dell'individualismo dell'arte successiva.

Dagli anni Ottanta l'individuo sostituisce il gruppo: l'arte italiana diventa pertanto sempre più eterogenea e difficile da definire attraverso tendenze specifiche esportabili, in quanto tali, all'estero. D'altra parte, l'assenza di norme sociali sostituisce l'ideologia e in questa libertà totale tutti possono essere artisti: la crescita esponenziale dei presunti talenti non permette di conoscerli tutti e di valutarli, così come l'assenza di momenti di condivisione e dialogo tra loro vieta la costituzione di un obiettivo comune.[14]

A seguito della recente crisi economica, inoltre, in Italia le risorse sono diventate così scarse da rendere complessa la programmazione espositiva dei musei e degli enti espositivi pubblici, così come, in generale, il sostegno e la promozione della cultura. È però nostro dovere chiedersi se esista ancora una strada per superare questa situazione critica, e ad indicarcela sembrano essere i giovani artisti del nostro Paese.

2. La mostra all'Istituto Italiano di Cultura

La mostra all'Istituto Italiano di Cultura di New York ha rifuggito dall'essere un'esposizione enciclopedica volta a includere numerosi artisti tra loro eterogenei, ma, come aveva fatto Solomon nel 1968, ha preferito includere solo dodici artisti under 40, nati e cresciuti in Italia, con già alle spalle rilevanti mostre personali, premi, e/o già parte di importanti gallerie. Lo scopo dell'esposizione non è infatti postulare cosa sia l'arte italiana, ma problematizzare la questione chiedendosi se, nell'era della globalizzazione, si possa ancora parlare di 'arte italiana' e, in caso positivo, se si possa dimostrare che essa si basa ancora sull'«Italian paradox» di cui parla Solomon per le ricerche nostrane degli anni Sessanta; ossia sulla capacità di far convivere la modernità con il passato artistico-culturale del nostro Paese.

Per tale ragione la scelta dei dodici artisti è nata soprattutto dall'avervi intravisto due tendenze che, tra loro apparentemente opposte, sembrano rinnovare quello stesso «Italian paradox»: sei di loro contemplano la storia dell'arte italiana per poi attraversarla, ereditando da essa la manualità intesa come riflessione e soggettivizzazione di tecniche, materiali e fonti di immagine; gli altri sei fanno altrettanto, ma con la coeva realtà sociale, politica, storica dell'Italia, che contemplano per poi attraversarla, ereditando da essa il desiderio di trovare alternative alle sue più cogenti problematiche. In base al diverso soggetto di contemplazione e attraversamento, in mostra il primo gruppo è stato definito *I(n)-Arte* e il secondo *I(n)-Realtà*. La I che li accomuna rinvia all'unico tema che, nonostante i differenti oggetti di analisi, sta alla base delle loro ricerche: l'Italia come Immagine, ossia la sua cultura come origine della creazione.

3. I(n)-Arte

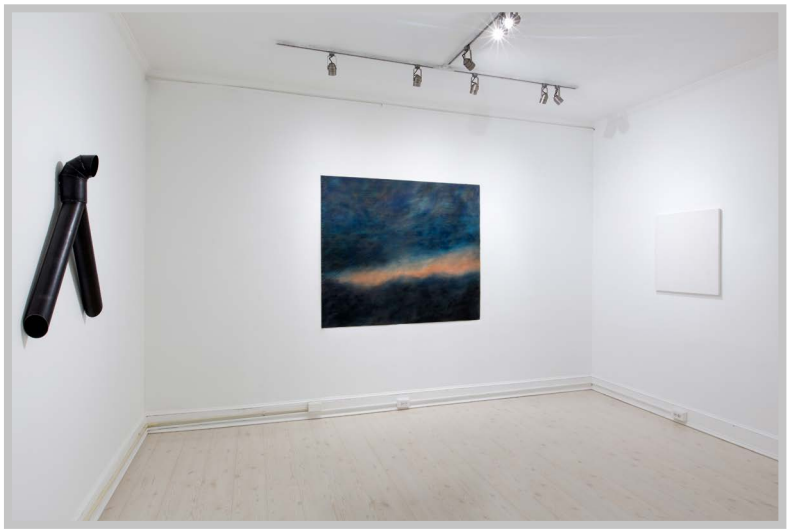
Davide Balliano (Torino 1983) opera sulla sottile linea di demarcazione tra pittura e scultura, tra tradizione e modernità. Utilizzando un linguaggio minimale fatto di geometrie astratte in forte dialogo con l'architettura, indaga temi esistenziali come l'identità dell'uomo nell'era della tecnologia e il suo rapporto con l'antico concetto di sublime. Restituisce la realtà in forma organizzata (geometrica) come nel Rinascimento, ma per contemplare il vuoto della decadenza della civiltà odierna, sublimandolo attraverso l'attenzione per la tecnica e i concetti di geometria e proporzione, mutuati dalla storia dell'arte italiana. Nei suoi lavori la preparazione in stucco su tavola è sempre seguita dal disegno a grafite e a inchiostro, da campiture di gesso nero, da uno strato di stucco che, una volta scartavetrato, rende nuovamente visibile il disegno sottostante, caricatosi nel frattempo di graffi e coagulazioni di materia. A prima vista le sue opere evocano l'asettico minimalismo americano, ma a un'ispezione più ravvicinata rivelano una manualità tutta italiana, fatta di segni che scoprono il supporto in legno sotto gli strati di vernice. «Mi interessa l'anacronismo del fare a mano, che rende umano ciò che apparentemente non lo è» egli afferma.[15] Esemplare è *Untitled_0080* (*Senza titolo*, 2018) dove la perfetta geometria delle traiettorie centrifughe dei neri e dei bianchi, nella loro estendibilità oltre i limiti della tavola, rinvia alla speranza che l'arte possa restituire armonia e razionalità all'attuale civiltà, sublimandola.

La sublimazione è lo scopo anche della ricerca di Antonio Fiorentino (Barletta 1987) che analizza la relazione tra arte e natura, scienza e magia, attraverso trasformazioni

n. 13, gennaio-luglio 2019



Young Italians, veduta espositiva della mostra, Ilaria Bernardi (a cura di), l'Istituto Italiano di Cultura, New York, 25 settembre - 1 novembre 2018. Sala I: a sinistra Davide Balliano, *Senza titolo_0080*, 2018; al centro Antonio Fiorentino, *Untitled / Dominium Melancholiae*, 2013-2018; a destra Ornaghi&Prestinari, *Salvia*, 2017. Photo-credit: Alexa Hoyer © 2018. Courtesy Magazzino Italian Art Foundation, Cold Spring (New York)



Young Italians, veduta espositiva della mostra, Sala I: a sinistra Luca Monterastelli, *True Love*, 2017; al centro Serena Vestrucci, *Trucco*, 2018; a destra Eugenia Vanni, *Ritratto di tela di lino preparata*, 2017. Photo-credit: Alexa Hoyer © 2018. Courtesy Magazzino Italian Art Foundation, Cold Spring (New York)

chimico-naturali che suggeriscono visioni altre. In linea con la tradizione italiana che dalle *mirabilia* degli studioli rinascimentali giunge ai processi di consunzione organica di Pier Paolo Calzolari, la ricerca di Fiorentino si basa sull'alchimia, sulla possibilità della materia di diventare altra da sé. Materiali preesistenti sono spesso assemblati a sculture create *ex-novo*, come il pavimento *Untitled* (*Senza titolo*, 2018) in marmo di Carrara che rinvia alla scultura michelangiolesca capace di conferire anima alla materia inerte, e che, caratterizzato da sottili incisioni evocanti fossili e corrosioni, accoglie un'ampolla dove avviene una reazione alchemica del tutto incontrollabile, il cui risultato è una forma simile a elementi vegetali. La controllabilità della tecnica scultorea sul marmo si contrappone alla perdita di controllo implicita all'alchimia. È attraverso l'unione di elementi eterogenei che nei lavori di Fiorentino la dimensione temporale si astrae, elevando l'opera a una condizione di immortalità. Ne deriva il paradosso per cui sculture pensate per resistere al decadimento del tempo risultano simili a relitti provenienti da un'epoca lontanissima.[16]

Diverso è invece il rapporto con la materia proposto da Luca Monterastelli (Forlinpopoli 1983). Attraverso lo studio di forme e materiali egli propone realtà parallele dove però emergono tracce di racconti capaci di rendere quei nuovi mondi specchio della nostra visione del reale. Dall'Arte povera eredita l'utilizzo di materiali 'poveri' (il cemento o il ferro zincato in *True Love* [*Vero amore*], 2017), ma non per farne oggetto di indagine metalinguistica: le forme scultoree perdono il loro valore meccanico-formale per divenire simboli di individui che nell'alienante condizione sociale odierna intessono tra loro legami per costruire una realtà condivisa. Inoltre, come per Balliano, centrale è 'il fatto a mano', cioè l'approccio manuale con la materia: lo sforzo di lasciare dei segni nel risul-

tato finale trasforma la scultura da monumento a oggetto pittorico, denso di tracce del passato.[17]

Il dualismo tra manualità e concetto, nonché la sperimentazione con i materiali (spesso industriali), caratterizza anche la ricerca della coppia Ornaghi&Prestinari. Valentina Ornaghi (Milano 1986) e Claudio Prestinari (Milano 1984) sono interessati a processi tecnici, da quelli più antichi e tradizionali a quelli più recenti. Attraverso l'esercizio quotidiano e la sperimentazione con i materiali cercano di acquisire nuove abilità. Da Giorgio Morandi ereditano l'attenzione per la dimensione domestica e quotidiana che li conduce a cercare di conferire valore nuovo, simbolico, agli atti del prendersi cura degli oggetti, del ripararli e del ricostruirli, rappresentandoli. Lo scopo è far coesistere materiali diversi, nonché la storia dell'arte con il presente, così da produrre una polisemia capace di unire l'oggetto alla vita e l'azione allo strumento. In *Salvia* (2017), ad esempio, il riferimento alle bottiglie di Morandi e alle ciminiere di Mario Sironi convive con l'evocazione di un paesaggio industriale di oggi (alluso dal ferro verniciato di supporto) e con le problematiche ecologiche a esso connesse. Su una mensola in ferro poggia una natura morta di vasi. Il titolo, *Salvia*, rimanda alla pianta aromatica nota per le sue proprietà salutari ma allo stesso tempo tossica ad alti dosaggi. L'opera nasce durante un periodo di residenza a Faenza, città celebre fin dal Medioevo per la produzione artigianale della ceramica. Gli artisti si interrogano sul senso del lavoro manuale in un'epoca post-artigianale caratterizzata dall'automazione del processo lavorativo. La loro ricerca si concentra sulle varie sfaccettature della 'cultura materiale', sulla storia dei materiali, sulle loro potenzialità, e sulle tecniche di produzione e consumo.[18]

Serena Vestrucci (Milano 1986) si focalizza invece sull'eterna capacità dell'arte di rovesciare ciò che riteniamo scontato, incluse le tecniche artistiche tradizionali. Lascia che il processo guidi il suo lavoro, esplorando visivamente i limiti e le regole di ciascun medium. I suoi lavori sono fortemente influenzati dai materiali – artistici ma anche oggetti quotidiani –, che modifica e rielabora per conferire loro nuove forme, dando rinnovate sfaccettature all'ordinario. Ne è esemplare *Trucco* (2018), un arazzo, rinviante in quanto tale agli arazzi rinascimentali, ma dipinto con gli ombretti per il make-up. L'opera capovolge lo statuto della pittura in relazione a quello della tela: se la tela è da sempre considerata mero supporto della pittura, in *Trucco* è la pittura ad essere posta a servizio della tela, come un ombretto sulla nostra pelle. Nella ricerca di Vestrucci l'ossessione per il tempo, nonché l'alternanza di tecniche diverse, evocano un corpo a corpo con materie e idee destinate a cambiare, svelando l'illusione del credere all'esistenza di elementi dati per scontati e fissi. La pratica sottesa al suo lavoro è quindi un 'tradire' l'ordinario e la tradizione artistica, da cui però sempre parte per la creazione.[19]

Radicale nella riflessione sulle tecniche è anche Eugenia Vanni, la quale recupera quelle antiche di belle arti sublimandole da medium a oggetto di indagine concettuale. Ad essere unici soggetti delle sue opere sono la tempera all'uovo su tavola, l'olio su tela, l'affresco, l'incisione, la punta d'argento e le altre tecniche caratteristiche dell'arte medievale, in particolare senese, città in cui l'artista è nata, vive e lavora. Se recuperate nell'oggi, esse divengono strumento per rinviare al loro primigenio valore simbolico legato alla pittura sacra medievale e sono pertanto capaci di rendere ogni nuova opera icona contemporanea. In *Ritratto di tela di lino preparata* (2017) ad esempio, Vanni realizza un ritratto di una tela di lino preparata, cercando di riprodurla esattamente attraverso la tecnica antica della tempera all'uovo su tavola. Il supporto pittorico per eccellenza (la tela di lino bianca) viene dipinto su di un diverso supporto pittorico che gli preesiste (la tavola). La tela preparata ritratta non è più vuota, ma diventa un ritratto del vuoto. Ciò che ad un primo

n. 13, gennaio-luglio 2019

sguardo sembra un monocromo, in realtà è un quadro figurativo, che evoca le molteplici fasi della storia dell'arte, soprattutto italiana degli anni Sessanta, in cui la tela bianca è stata oggetto di ricerca da parte di importanti artisti tra cui Giulio Paolini. Al razionale concettualismo insito nell'analisi metalinguistica sul fare artistico, Vanni aggiunge così l'appassionata soggettività intrinseca nel simbolico riconoscimento delle proprie radici.[20]

4. I(n)-Realtà

Alla vocazione per la manualità, con il riferimento alla storia dell'arte che essa comporta, altri giovani artisti italiani sostituiscono una vocazione per la costruzione di un lucido realismo inteso come impegno concreto nella realtà politica e sociale dell'Italia, oggi inquieta, contraddittoria, devastata.



Young Italians, veduta espositiva della mostra, Sala II (da sinistra a destra): Elena Mazzi, *Colors at the end of the world*, 2011; Irene Dionisio, *Nüi I Súmma qui*, 2016; Domenico Antonio Mancini, *Per una nuova teologia della liberazione 04*, 2018; Gian Maria Tosatti, *5_I fondamenti della luce - archeologia (maschera da scherma e intonaco)*, 2015-2016. Photo-credit: Alexa Hoyer © 2018. Courtesy Magazzino Italian Art Foundation, Cold Spring (New York)



Young Italians, veduta espositiva della mostra, Sala II: a sinistra Danilo Correale, *The Surface of My Eye is Deeper Than The Ocean*, 2011; a destra Silvia Giambrone, *Testiere*, 2015. Photo-credit: Alexa Hoyer © 2018. Courtesy Magazzino Italian Art Foundation, Cold Spring (New York)

Elena Mazzi (Reggio Emilia 1984) è solita indagare il rapporto tra l'uomo e lo specifico territorio in cui vive, analizzando l'identità personale e collettiva che ne deriva. Desidera informare il pubblico sulle difficoltà che affliggono le realtà prese in esame e, lavorando con le comunità di quei luoghi, fare emergere strategie di sopravvivenza. In tal senso, *Colors at the end of the world (Colori alla fine del mondo, 2011) è esemplare, affrontando le cogenti questioni dell'emigrazione in Italia e della xenofobia del nord-est italiano.* È costituto da un manifesto che ricalca graficamente i colori e i caratteri delle campagne pubblicitarie di Benetton, nota azienda di moda trevigiana, per trascrivere il titolo di un film/documentario sugli abusi e soprusi da essa compiuti nei confronti del popolo Mapuche, in Patagonia. A essere messa in dubbio è l'apertura socio-culturale che Benetton sottende nelle sue operazioni mediatiche. Inoltre, le lingue in cui è tradotto il titolo ri-

specchiano le nazionalità degli attuali esercenti stranieri di alfabeto non latino presenti a Treviso, per denunciare la legge del 2011 promossa dalla Lega Nord per vietare agli esercenti commerciali della città l'uso di caratteri non latini nelle insegne pubblicitarie, sulla scia della xenofobia crescente in quell'area.[21]

In Italia la xenofobia contro coloro che parlano lingue diverse dall'italiano appare quasi un controsenso rispetto all'accettazione dei differenti dialetti. Le scritte in caratteri non latini del poster di Elena Mazzi sono infatti incomprensibili quanto la frase redatta nel dialetto di una delle frazioni biellesi dell'Alta Valle Cervo, stampata sul poster di Irene Dionisio *Nüi I Súmma qui* (*Noi siamo qui*, 2016). La ricerca di Dionisio (Torino 1986) si concentra da sempre sulle aporie e idiosincrasie del sistema economico, sociale e politico, sull'evoluzione identità/individuo a esso correlata, ma anche sull'eredità e la memoria storica e culturale da esso prodotta. Prevalentemente filmica, in alcuni casi essa sfocia in arte visiva come nel poster succitato. A partire da una riflessione sull'identità culturale così come viene percepita dagli abitanti dell'Alta Valle Cervo, nota anche come *La Bürsch* (in dialetto 'Piccola Patria'), e a partire dalle minime variazioni nei grafemi e fonemi dei dialetti fra un paese e l'altro di quel territorio, il poster pone l'accento sull'analogia tra i confini linguistici e quelli territoriali, entrambi atti a circoscrivere una comunità escludendola dal resto. Assecondando l'atteggiamento vernacolare dei valligiani, Dionisio ha ribaltato la convenzionale funzione deittica del 'voi siete qui' in un assertivo 'nüi i súmma qui', declinato nelle varie forme micro-dialettali dell'espressione. Così come il poster di Elena Mazzi è stato affisso in una bacheca nella città di Treviso, il poster di Irene Dionisio è stato esposto nelle bacheche del paese di Piedicavallo nell'Alta Valle Cervo: entrambi portano quindi con sé l'esperienza diretta di uno specifico territorio italiano e delle sue peculiarità.[22]

Una catarsi dalla questione circa le differenze linguistiche è offerta da Domenico Antonio Mancini (Napoli 1980) che propone il Dizionario della lingua italiana *Per una nuova teologia della liberazione 04* (2018) come emblema dell'identità di una comunità in continua trasformazione. La lingua nazionale registra cambiamenti generazionali e culturali, e allo stesso tempo si costituisce come strumento di contatto tra i parlanti, territorio comune per una cittadinanza consapevole. L'opera fa parte di una serie di libri iniziata nel 2011 che comprende alcuni saggi di storia dell'arte, filosofia e letteratura selezionati dall'artista, i quali contribuiscono alla costruzione di una coscienza politica individuale. I libri sono scavati al loro interno fino a formare un incavo in cui è alloggiata un'arma realizzata in cartapesta con la carta rimossa dal volume. La scelta di custodire una pistola P38 nel volume suggerisce l'idea che i processi culturali collettivi sono i più efficaci strumenti rivoluzionari. Rivolto sempre a ciò che accade nella storia e nella vita attuale, Mancini realizza opere concepite quali dispositivi della visione e della memoria, che esprimono la necessità di costruire una coscienza politica individuale attraverso la memoria collettiva italiana troppo spesso offuscata dalle logiche di potere.[23]

Accanto alla dimensione linguistico-sociale, tra campanilismo e globalizzazione, l'Italia di oggi rimane caratterizzata da una radicata dimensione domestico-familiare, intesa come relazione affettiva con l'altro ma anche come rapporto di potere familiaristico. È di essa che si occupa Silvia Giambrone (Agrigento 1981), convinta che sia la primaria dimensione in cui si viene addomesticati alla possibilità` della violenza. Per questo le *Testiere* (2015), simbolo del luogo più intimo del nostro vivere, sono corrose, simulacri di rapporti che corrodono la memoria e la trasformano in silenzio. Nelle sue opere l'artista si interroga sul prezzo da pagare per aver garantita la protezione da parte di un nucleo 'familiare'. La sua ricerca consta nello svelare i codici sociali e patriarcali che in ambito

domestico attribuiscono il diritto a usare un oggetto e ad assegnare compiti legati al suo utilizzo. In quell'ambito, infatti, alcuni oggetti determinano i ruoli di chi è assegnatario di specifici compiti e creano dipendenze nelle relazioni di potere. Specchi, cornici, tappeti, posate, testiere diventano, usando le parole di Pierre Bourdieu, «la posta in gioco di un conflitto sociale».[24]

Oltre alla famiglia, un'ulteriore dimensione precipua della cultura italiana è la spiritualità, ovvero la capacità di vedere qualcosa di impalpabile al di là della realtà tangibile. È questo 'qualcosa' che il lavoro di **Gian Maria Tosatti** (Roma 1980) cerca di evocare, rapportandosi con lo spazio urbano, concepito come articolazione concreta dello spirito dell'uomo. La sua ricerca indaga i molteplici aspetti dell'identità dell'individuo, focalizzandosi su temi quali il valore della singola vita umana nell'attuale momento storico, l'esaurimento di spazi di libertà, la dissoluzione della democrazia in Europa, lo spazio dell'anima tra il bene e il male. I suoi progetti sono per lo più monumentali cicli di installazioni ambientali che coinvolgono intere comunità o città. In particolare, il progetto *Sette Stagioni dello Spirito* (2013-2016), seguendo Santa Teresa d'Avila, divide l'animo umano in sette stanze che Tosatti trasfigura in altrettante installazioni ambientali, ciascuna pensata per un edificio storico di Napoli in quanto suggeritore dei molteplici riferimenti letterari, filosofici, storici e teologici da essa sottesi. L'ex-Convento di Santa Maria della Fede, ad esempio, divenuto nel 2014 un centro dell'attivismo napoletano, ha ricordato all'artista la stagione del terrorismo italiano: la maschera da scherma in *5_I fondamenti della luce – Archeologia* (2015-2016) rinvia infatti alla figura di una brigatista e alla sua storia.[25]

Legato alla spiritualità è il concetto di speranza che, in un'Italia economicamente in crisi, si manifesta anche con il sogno impossibile della vincita al gioco. È Danilo Correale (Napoli 1982) nel video *The Surface of My Eye is Deeper Than the Ocean* a mettere in luce la beffa insita nella diffusa abitudine italiana di giocare alla lotteria 'gratta e vinci', ovvero nella cosiddetta 'economia della speranza'. Ogni giorno in Italia vengono spesi ben quattro milioni di euro in lotterie e giochi a premi: Correale ha dedicato il 90% del budget di produzione di un'opera all'acquisto di seicento biglietti della lotteria istantanea che ha poi distribuito a sette persone scelte casualmente in alcuni Lotto Shop, chiedendo loro di partecipare al video e sottoscrivendo con loro un contratto di suddivisione equa delle eventuali vincite. Rispetto alla somma investita la vincita collettiva è stata soltanto del 20% (30€ ciascuno). Il video ritrae i partecipanti assorti nel movimento ossessivo del grattare; così racconta il fallimento di una società attraverso un gesto spersonalizzante, tramite l'ossessivo tentativo di trasformare la propria storia personale in una realtà simile a quella televisiva, per rincorrere una (impossibile) fortuna. La ricerca di Correale nasce sempre da un'urgenza investigativa nei confronti delle strutture economiche e delle ideologie neoliberali contemporanee che regolano le manifestazioni del potere, del mondo del lavoro e della vita sociale organizzata. Nei suoi lavori si impegna in un'analisi dei campi dell'economia, della politica, della sociologia dei consumi e dei loro linguaggi, per individuare nuovi spazi di libertà e di resistenza.[26]

5. Nuove prospettive

In base alle opere dei succitati dodici artisti italiani, l'attitudine da loro scelta per trovare una via di uscita dalla *impasse* critica dell'attuale situazione italiana, appare la medesima che lo psicoanalista Massimo Recalcati[27] attribuisce a Telemaco.

Personaggio omerico, Telemaco, durante la lunga assenza del padre Ulisse, si trova ad assistere alla devastazione del suo regno per mano dei Proci. Pur non avendo mai conosciuto Ulisse, guarda il mare sperando nel suo salvifico ritorno; poi decide di imbarcarsi in un pericoloso viaggio alla ricerca delle sue tracce. Solo al termine del suo peregrinare, una volta tornato a Itaca, egli ritrova Ulisse e, dopo averlo riconosciuto nelle vesti di un mendicante, lo aiuta a uccidere i Proci. Applicando gli antichi miti alla storia italiana, Recalcati sostiene che, a seguito dell'epoca di Edipo, corrispondente alla lotta contro il 'padre' avvenuta nel 1968 e nel 1977, il 'padre' si è dissolto e si è sviluppata l'epoca di Narciso in cui l'anomia ha portato all'affermazione di una totale autonomia, a una libertà senza limiti e senza responsabilità, come quella dei Proci a Itaca. «Oggi siamo nella notte dei Proci», afferma Recalcati; i giovani vivono pertanto la condizione «dei diseredati: assenza di futuro, distruzione dell'esperienza, caduta del desiderio, schiavitù del godimento mortale, disoccupazione, precarietà».[28] Vivono cioè la medesima condizione di Telemaco e come lui «guardano il mare aspettando che qualcosa dal mare ritorni. Ma questa attesa non è una paralisi melancolica. Le nuove generazioni sono impegnate – come farà Telemaco – nel realizzare il movimento singolare di riconquista del proprio avvenire, della propria eredità»,[29] intesa come testimonianza: «Ereditare è questo: scoprire di essere diventato quello che ero già sempre stato, fare proprio – riconquistare – quello che era già proprio da sempre».[30]

Il *concept* curatoriale della mostra del 2018 a New York dimostra come i giovani artisti italiani di oggi confermino la validità della teoria di Recalcati: come Telemaco essi sembrano indicarci la strada per uscire dall'attuale condizione critica resistendo a tale situazione e invocando una domanda di testimonianza. Non idealizzano il 'padre' (le istituzioni e la storia dell'arte precedente), né gli si schierano contro, ma lo desiderano e lo invocano, cercando di costruire con lui un'alleanza. Come Telemaco sono indignati, orfani, lasciati soli, e come lui sono *desiderantes*:[31] da un lato guardano il mare, desiderando che qualcuno risponda al loro appello in quanto sentono la necessità di radici e di essere iscritti in una comunità e in una storia; dall'altro desiderano rompere tale legame di appartenenza solo contemplativa, percependo un bisogno di apertura e dunque di resistenza, di azione e di erranza. Alla stregua di quanto Recalcati scrive circa le nuove generazioni, possiamo constatare come la domanda di 'padre' da parte dei giovani artisti italiani sembri non un'invocazione di autoritarismo né di modelli ideali, ma «di atti, di scelte, di passioni capaci di testimoniare, appunto, come si possa stare in questo mondo con desiderio e, al tempo stesso, con responsabilità».[32]

La mostra all'Istituto Italiano di Cultura si è proposta di individuare i 'Nuovi Telemaco' dell'arte italiana, ovvero quegli artisti che fanno del desiderio di testimonianza e della responsabilità il fulcro del loro operare, declinandola nelle due succitate tendenze comuni, analoghe alle due 'anime' di Telemaco: quella nostalgica-invocativa (che spinge Telemaco a contemplare il mare e gli artisti a guardare la storia dell'arte italiana, ereditando da essa manualità, tecniche, materiali e fonti di immagine) e quella pratica-attiva (che spinge Telemaco ad attraversare il mare, e gli artisti ad agire per ereditare da essa l'inestinguibile desiderio di trovare alternative alle sue più cogenti problematiche).[33]

Libertà e soprattutto resistenza rispetto all'attuale sistema sociale, politico e culturale italiano sembrano le parole d'ordine dei dodici artisti selezionati. Ponendo l'attenzione gli uni verso le tecniche, i materiali e la storia dell'arte italiana, gli altri verso la realtà sociale, politica e culturale del Paese, paiono concepire l'arte come visualizzazione, o concretizzazione in un oggetto/immagine, di una specifica modalità di fare esperienza. Non si pongono lo scopo edipico secondo cui un'opera d'arte è valida solo se rompe gli schemi

n. 13, gennaio-luglio 2019

dell'arte precedente; né si pongono lo scopo edonistico per cui l'arte deve provocare uno spiazzamento negando le regole e la logica comune. Diversamente, concepiscono l'opera come ciò che realizza nella forma tangibile dell'oggetto l'orizzonte epistemologico di una determinata cultura, intendendo per 'cultura' il gruppo sociale operante in un determinato contesto.

Sono inoltre consapevoli che tale orizzonte culturale non è qualcosa ricevuto biologicamente né contemplato a distanza, ma necessita di essere cercato, alla stregua di quanto fa Telemaco con Ulisse attraversando il mare. Per essere contemporanei, scrive Giorgio Agamben, non basta respirare il presente, ma vivere di un criticismo capace di renderlo nostro e di porlo in prospettiva.[34] «A ogni barbarie resistono sempre dei barlumi», gli fa eco Didi-Huberman:[35] il nostro difficile presente è un montaggio di tempi diversi, da cui il passato non può essere bandito ma deve essere integrato. È dunque l'ereditare, cioè la riflessione sulla riappropriazione soggettiva del proprio orizzonte culturale, ad apparire il comune tema sotteso dai giovani artisti italiani di oggi, volti a far sì che dal magmatico mare del presente qualcosa ritorni. Quel qualcosa che lo stesso Telemaco, secondo Recalcati, ricerca: «la trasmissione di un dono che può umanizzare la vita».[36]

---

[1] Per approfondimenti sulla mostra del 2018 si rinvia al relativo catalogo: I. Bernardi (a cura di), *Young Italians,* New York, Magazzino Italian Art, 2018.

[2] Oltre la metà degli artisti statunitensi invitati a esporre a Venezia era legata alla galleria newyorkese del suo amico Leo Castelli, sostenitore, assieme alla galleria della moglie Ileana Sonnabend, delle ricerche pop americane, ma anche di alcuni talenti emergenti italiani. Poiché anche gli artisti esposti a *Young Italians* fanno perlopiù parte delle due medesime gallerie, è probabile che l'idea di dedicare una mostra alla giovane arte italiana nasca dall'amicizia di Solomon con Castelli e Sonnabend.

[3] Tutte le citazioni in questo primo paragrafo sono tratte da A.R. Solomon, *Italian Art of The Mid-Sixties*, in *Young Italians*, catalogo della mostra (Boston, Institute of Contemporary Art, 23 gennaio-23 marzo 1968; New York, Jewish Museum, 20 maggio-2 settembre 1968), Boston, Institute of Contemporary Art, 1968.

[4] P.L. Sacco, 'La giovane arte italiana nella prospettiva internazionale: problemi e opportunità', in Id., W. Santagata, M. Trimarchi, *L'arte contemporanea italiana nel mondo*, Milano, Skira, 2005, p. 89.

[5] Per approfondimenti sull'argomento si rimanda, oltre al volume citato nella nota precedente, anche alle seguenti pubblicazioni: L. Pratesi, *Perché l'Italia non ama più l'arte contemporanea. Mostre, musei, artisti*, Roma, Castelvecchi, 2017; e dello stesso autore il meno recente *New Italian Art. L'arte contemporanea delle ultime generazioni*, Roma, Castelvecchi, 2012. Molto interessanti sono anche le riflessioni di Roberto Ago edite in: R. Ago, 'Lezioni di critica. Sull'incompetenza dell'arte e della curatela italiane (I-III)', in *Artribune.com*, gennaio 2019. Infine, per quanto concerne le gallerie private si veda: R. Brunelli, 'Le gallerie e i giovani artisti italiani: un rapporto da ripensare?', in *Collezione da Tiffany*, online, 31 luglio 2017.

[6] Si fa riferimento a importanti iniziative quali: l'*Italian Council* promosso dal Ministero dalla Direzione Generale arte e architettura contemporanee e periferie urbane del MiBACT; le numerose iniziative (mostre, premi e residenze) promosse negli Istituti Italiani di Cultura del mondo dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale; il bando semestrale *Q-International* promosso dalla Quadriennale di Roma grazie alla nuova direzione di Sarah Cosulich.

[7] Per approfondimenti sui meccanismi e le regole relative al mercato e al collezionismo si vedano: C. Zampetti Egidi, *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, Milano, Skira, 2014; A. Vettese, *Investire in arte. Produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, Milano, Il Sole 24 Ore, 1991; F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Bari, Editori Laterza, 2009. Informazioni interessanti sull'argomento si trovano

anche sul sito <https://www.collezionedatiffany.com> dedicato al mercato e al collezionismo d'arte.

[8] G. Celant, 'Arte povera. Appunti per una guerriglia', *Flash Art*, 5, novembre-dicembre 1967.

[9] *Ibidem*.

[10] Si ricordano: *Prospect 68* (Düsseldorf 1968); *Nine at Castelli* (New York 1968); *Op losse schroeven* (Amsterdam 1969); *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* (Berna 1969); *Between man and matter* (in varie città del Giappone 1970); *Processi di pensiero visualizzati* (Lucerna 1970); *Arte Povera* (Monaco di Baviera 1971).

[11] A. Bonito Oliva, 'La Trans-avanguardia italiana', *Flash Art*, 92-93, ottobre-novembre 1979.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*.

[14] Per approfondimenti sull'arte italiana dopo il 1980 si veda: G. Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Milano, Artshow edizioni, 2005.

[15] D. Balliano, in A. Facente, *La sublimazione della tecnica*, testo redatto per la personale presso Luce Gallery, Torino, 25 maggio-22 luglio 2017.

[16] Per approfondimenti sul lavoro di Antonio Fiorentino si veda: D. Ambrosio, 'Tony Fiorentino', *Flash Art*, 315, marzo-aprile 2014.

[17] Per approfondimenti sul lavoro di Luca Monterastelli si veda: S. Menin, 'Corpi schiacciati', intervista all'artista, *Flash Art*, 319, gennaio-febbraio 2015.

[18] Per approfondimenti sul lavoro di Ornaghi&Prestinari si veda: *Ornaghi e Prestinari. Stille*, Pisa, Bandecchi & Vivaldi, 2017.

[19] Per approfondimenti sul lavoro di Serena Vestrucci si veda: V. Ravizza, 'La pittura è un trucco', *Corriere della Sera-Style Magazine*, dicembre 2017, pp. 80-81.

[20] Per approfondimenti sul lavoro di Eugenia Vanni si veda: *Eugenia Vanni. To be able to: il fare artistico alla luce della pratica quotidiana*, Milano, NABA, 2012.

[21] Per approfondimenti sul lavoro di Elena Mazzi si veda: M. Becci, 'Elena Mazzi: l'arte, strumento di lavoro collettivo', *Espoarte.com*, 24 ottobre 2018.

[22] Per approfondimenti sul lavoro di Irene Dionisio si veda il suo sito web: <http://irenedionisio.blogspot.com>.

[23] Per approfondimenti sul lavoro di Domenico Antonio Mancini si veda il seguente sito web: <http://www.italianarea.it/assets/pdf/1392035682-38.pdf>.

[24] Per approfondimenti sul lavoro di Silvia Giambrone si veda: S. Giambrone, L. Iamurri, *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, Bologna, Corraini Edizioni-MAMbo, 2013.

[25] G.M. Tosatti scrive in *Sette stagioni dello spirito. Diario (2013-2016)*, Milano, Electa, 2016: «Della brigatista conosco la vibrazione dello spirito. Conosco il suono delle sue dita sui volantini sbagliati delle B.R. nascosti nelle lenzuola, conosco il senso di quella maschera da scherma, appesa al muro». Per approfondimenti sul lavoro dell'artista si veda: E. Viola, *Gian Maria Tosatti. Sette stagioni dello spirito*, Milano, Mondadori-Electa, 2016.

[26] Per approfondimenti sul lavoro di Danilo Correale si veda: F. Boenzi, 'Danilo Correale. Auto-Rappresentazione", *Flash Art*, 309, marzo-aprile 2013.

[27] M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013.

[28] Ivi, p. 14.

[29] Ivi, p. 13.

[30] Ivi, p. 149.

[31] Definizione attribuita da Recalcati a Telemaco e ai giovani di oggi. Ivi, p. 133.

[32] Ivi, p. 14.

[33] Ivi, p. 133.

[34] G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Milano, Edizioni Nottetempo, 2008.

[35] G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze* [2009], trad. it. di C. Tartarini, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

[36] M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, p. 17.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Elena Di Raddo

Pagine sperimentali: il libro d'artista tra anni Sessanta e Settanta nella stamperia d'arte di Giorgio Upiglio a Milano

The art print shop of Giorgio Upiglio, which officially opens in 1962 at the headquarters in via Fara 9, was born in Milan in the fervent post-war climate in which new trends are delineated both in a more experimental sense and in the context of the renewal of painting, between "Lombard naturalism" and "informal sign-gestural". The presence of Wols and Pollock in Milan - respectively in the Milione gallery in April 1949 and at the Naviglio gallery in October 1950 - but also the return of Lucio Fontana from Argentina do not go unnoticed and suggest to the young artists new experiments on the surface of the canvas, which becomes a real "field" of action. Even the field of art graphics is not immune to such experimental impetus. In Giorgio Upiglio's studio many artists, frequenters of the Jamaica Bar and some historical galleries such as the Galleria del Naviglio, Il Milione or L'Annunciata and literati, in the Sixties find a meeting place where they can test these new languages and techniques, but also dialogue of art and politics, of the phenomena of a society then all tending to rebirth, to development, crossed by the economic miracle and at the same time full of contradictions. The precious sheets and in particular the artist's books that come out of the printing press do not reproduce only images, but constitute real experimental objects, in which the image is associated with the word and the most unusual materials. In particular, the artist's book becomes a form of open dialogue between the most material component of objectivity and of the realization tools and the immaterial component of the sign and the word: they are a meeting place for figurative artists and writers, such as the one between Giovanni Patani and Dino Buzzati or Wifredo Lam and René Char. The autograph documents in the Giorgio Upiglio Fund of the Archivio del Moderno in Mendrisio (CH) are the precious source of a possible reconstruction of this activity between the 1960s and the 1970s, not yet sufficiently detailed by the art critic.

«Nessuno meglio di Giorgio impersona la nuova figura del maestro artigiano [....] non come uomo-strumento, ma come collaboratore che con la sua generosa disponibilità a nuovi mezzi interrogativi, l'intuizione di possibili risposte e l'elaborazione di nuovi mezzi partecipa vitalmente alle invenzioni del processo creativo».[1]

Con tali parole il pittore Leo Lionni descrive Giorgio Upiglio (1932-2013), tra i protagonisti della stampa d'autore italiana del secondo dopoguerra, promotore di un'attività che ha coinvolto l'ambiente artistico italiano con artisti, scrittori e artigiani di livello internazionale. Partecipe del fervente clima del dopoguerra, Upiglio ha aperto a Milano una stamperia di grafica originale seguendo la sua passione per l'arte nata nella tipo-litografia di famiglia Atlas, fondata dal padre Emilio e dallo zio Raffaele Cervone. Vi era entrato a soli 13 anni e qui nel 1950 aveva acquistato il primo torchio calcografico per sperimentare la stampa d'autore. La sua attività avrà un successo durato una vita, fino alla chiusura dello studio dopo la sua scomparsa. La sua attività prende avvio con la nascita, l'11 aprile 1962, della società[2] di stampa d'arte Grafica Uno, dalle iniziali del suo nome, che si scioglierà tre anni dopo, quando la stamperia, con la chiusura dell'officina di famiglia, si trasferisce nella sede storica di via Fara. Upiglio potrà contare sulla collaborazione di alcuni amici artisti che avevano cominciato a realizzare le prime opere grafiche nella sede di famiglia come Gianni Brusamolino, Piero Leddi e Renato Volpini, oltre che sull'assistenza tecnica dell'abile litografo Dante Caldara, conosciuto appunto nell'officina Atlas.[3] Accanto a lui, fin dai primi anni, ci sarà anche la moglie Rita Gallé, gallerista[4] e collaboratrice nel lavoro della stamperia, con cui condivide la passione per la grafica, e

lo stampatore e artista Giancarlo Pozzi, suo stretto collaboratore ininterrottamente dal 1966. Con due torchi calcografici e qualche pietra, Upiglio comincia quindi a collaborare con artisti, poeti e scrittori per realizzare pregiate edizioni di litografie, cartelle e libri d'artista, spesso connotati dalla stessa esigenza di novità e sperimentazione, che accomuna molti artisti di quella generazione. Non bisogna dimenticare che Milano tra la fine della guerra e l'inizio degli Sessanta è caratterizzata da un fervente clima artistico, che vede la nascita di molti gruppi di ricerca: dai nucleari ad Azimut e al Gruppo del Cenobio fino alle ricerche cinetico-visuali del Gruppo T e del Gruppo Enne, e lo sviluppo di un sistema dell'arte favorito da gallerie attive in ambito internazionale: dalla storica galleria del Milione, alla galleria di Barbaroux, l'Annunciata, il centro San Fedele, la galleria del Naviglio, la galleria Apollinaire.

La pubblicazione nel 1966 in edizione italiana dello storico libro di Walter Benjamin inoltre, riattualizza il dibattito, nato fin dal 1936, attorno alla "riproducibilità tecnica dell'opera d'arte", favorendo l'affermazione della specificità della stampa d'arte proprio per la sua intrinseca serialità. Così molti artisti, frequentatori del Bar Giamaica e delle storiche gallerie milanesi, trovano nel laboratorio di Upiglio un luogo dove testare i nuovi linguaggi attraverso l'incisione, e allo stesso tempo dialogare di arte e di politica, dei fenomeni di una società allora tutta tesa alla rinascita e allo sviluppo, attraversata dal miracolo economico e nello stesso tempo piena di contraddizioni.

I pregiati fogli incisi, le cartelle e i libri d'artista che escono dal torchio della stamperia non riproducono solo disegni, ma diventano veri e propri oggetti di sperimentazione, in cui l'immagine si associa alla parola e ai materiali più inconsueti, dal ferro alle tappezzerie. Il libro, in particolare, oggetto specifico di questo intervento, assume la forma di un dialogo aperto tra la componente più materiale dell'oggettualità e degli strumenti realizzativi e quella immateriale del segno e della parola. I documenti autografi presenti nel Fondo Giorgio Upiglio dell'Archivio del Moderno a Mendrisio (CH), permettono di ricostruire questa attività tra anni Sessanta e Settanta non ancora sufficientemente approfondita dalla critica d'arte.[5] Inoltre, attraverso l'analisi di alcuni di questi oggetti, preziosi e sperimentali allo stesso tempo, è possibile sottolineare le differenze tra le diverse produzioni di libri che vedono impegnati gli artisti tra anni Sessanta e Settanta e il modo in cui cambia tale collaborazione tra arte visiva e letteratura che si verifica, appunto, in quegli anni.

La realizzazione dei libri d'arte ha un ruolo fondamentale nella storia dell'atelier di Upiglio: «Benché l'attività principale di Upiglio – scrive in una testimonianza l'artista Sandra Kirshenbaum – siano stampe su foglio singolo o cartelle di stampe, gli piace in modo particolare produrre libri, poiché in questo campo il suo straordinario talento di 'impresario' può esplicarsi pienamente. Ogni libro è un'avventura divertente».[6]

Fra i primi lavori di Grafica Uno si possono ricordare il libro *Work in progress* (1962) che unisce poesie di Roberto Sanesi e acqueforti di Maria Luisa de Romans, le grafiche di Wifredo Lam e Pierre Alekinsky e una litografia di Alberto Giacometti, introdotto nella stamperia dall'editore Einaudi. Grazie anche alla collaborazione, dal 1965, con la vicina galleria dell'amico Giorgio Marconi, la stamperia estende presto la collaborazione ad altri artisti come Valerio Adami, Cesare Peverelli, Enrico Baj e i componenti del gruppo *Five from Milan* (Arturo Bonfanti, Carmelo Cappello, Carlo Nangeroni, Emilio Scanavino e Renato Volpini). Lo studio di Upiglio è frequentato anche da maestri della generazione precedente come Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti, Graham Sutherland e Lucio Fontana, che inizia la sua collaborazione con la stamperia nel 1966 per la realizzazione di uno dei libri più impegnativi, *L'albero poeta*, con testi di Guido Ballo e incisioni anche di altri

protagonisti dell'arte del '900 come Baj, Cascella, Cavaliere, Crippa, Novelli, Perilli, Giò e Arnaldo Pomodoro, Somaini e testi di Guido Ballo.

> Qui – racconta Osvaldo Patani – ho visto lavorare tranquillamente molti artisti: Giacometti, che nonostante il grande carisma era uomo umano e semplice, attaccava la pietra disegnando – proprio come un disegno sul foglio; Baj, il don Chisciotte della *gravure* disseppellitore di effetti che nella realizzazione delle sue opere si diverte sempre e fa divertire gli altri, de Chirico, silenzioso sul lavoro ma che nei momenti di pausa aveva battute spiritose e chiacchiera bonaria – Upiglio lo ha amato – ; Veronesi, Mattioli, Sassu e Guarienti precisi e metodici come chirurghi e Lam grande lavoratore […]. Ricordo anche Lucio Fontana, che allora non mangiava il pane della gloria, con i suoi tagli: incideva sorridendo con rabbia elegante lastra come per rompere una crosta dura con la punta veloce disegnando parentesi e virgole ferite, come le nubi trafitte dai raggi del sole.[7]

Nell'affrontare le tipologie dei libri d'artista che si realizzano nella stamperia di Upiglio è utile soffermarsi sul ruolo di questo specifico oggetto d'arte nel corso degli anni Sessanta e Settanta. L'ambito di intervento degli artisti nel libro infatti – seppure riconducibile alle sperimentazioni delle avanguardie – vive un periodo particolarmente felice proprio a partire dagli anni Sessanta, in concomitanza con l'emergere esponenziale della comunicazione di massa e l'apertura alla dimensione della «riproducibilità tecnica dell'opera d'arte». La mostra *Il libro come luogo di ricerca* curata da Renato Barilli e Daniela Palazzoli nell'ambito della Biennale di Venezia del 1972 sancì l'affermazione del libro come nuovo 'luogo' di ricerca dell'arte contemporanea. A tale mostra avrebbe fatto seguito qualche mese più tardi un'altra esposizione, curata sempre da Palazzoli, intitolata *I denti del drago – Le trasformazioni del libro nell'era di Gutemberg*, che ricostruiva storicamente il percorso del libro d'artista. Richiamandosi all'esperienza di Fluxus, la mostra della Biennale, metteva in relazione il libro con la necessità di instaurare un nuovo rapporto con i fruitori dell'opera d'arte. Il libro, per sua natura, si presta a raccogliere l'indagine introspettiva dell'artista e definisce un ambito privilegiato ed estremamente intimo con chi lo sfoglia. «Il libro non è la spiegazione o la documentazione di un'opera d'arte esistente o esistente altrove - scrive Daniela Palazzoli. Il libro è l'opera. Un'opera che racconta la propria creazione ed esibisce il modo in cui è stata scritta, disegnata, fotografata, stampata, confrontata e pensata […]».[8] La nascita del libro d'artista testimonia i mutamenti dell'arte nel momento in cui si cominciava a mettere in discussione il valore oggettuale dell'opera. Il libro sostituisce l'assenza dell'oggetto artistico, non solo documentando il pensiero creativo e progettuale dell'artista, ma spesso rappresentandone l'unica testimonianza oggettuale: acquisendo cioè lo statuto stesso di opera d'arte. La valorizzazione di questo medium quale mezzo artistico coincide pertanto con le tendenze che si possono genericamente e nel modo più ampio possibile definire concettuali. Un intervento critico di Germano Celant, all'inizio degli anni Settanta, metteva appunto in evidenza la matrice fortemente concettuale dell'opera-libro:

> L'approdo a un'arte filosofica-teorica coincide infatti con una più ampia capacità del discorso e una nuova attenzione alla lettura delle e con i mezzi propri delle parole. Lettura che è propria di tutte le teorie che tendono a privilegiare il momento della comunicazione su quello mistico e sensibile. La capacità delle parole e la lettura delle e con i mezzi raffreddano lo stato di sublimazione della carica emotiva-sensuale per esaltare la sintesi, sintattico-funzionale dell'arte come lavoro scientifico [...] il libro

> è in effetti un mezzo di autosignificazione, non domanda altra dimostrazione che la lettura e la partecipazione attiva e mentale del lettore, non impone alcun sistema di informazione che l'immagine stampata della parola.[9]

La rivalutazione del libro è, inoltre, in quegli anni contigua a ricerche che richiedono non solo la progettualità, la manualità dell'artista e la sua creatività, ma anche la sua capacità di collaborare con altri creativi: artisti, artigiani, scrittori. Si tratta appunto degli anni in cui Umberto Eco elabora l'idea di «opera aperta», un'opera d'arte che mette in gioco diverse individualità e che ambisce ad aprirsi a un pubblico più vasto, servendosi anche di tecniche o modalità tratte dal mondo moderno della comunicazione di massa. I libri d'artista si inseriscono quindi a pieno titolo nel clima di sdrammatizzazione del contenuto elitario dell'opera d'arte in favore del multiplo e di oggetti artistici concepiti per essere riprodotti in serie.

Non tutti i libri realizzati da artisti o con la collaborazione di artisti possono però essere definiti allo stesso modo e se una certa tipologia di libro comincia ad alimentare l'esoeditoria promossa dagli artisti più concettuali, altri, come quelli realizzati nella stamperia di Upiglio, pur mantenendo un'attenzione all'estetica e all'artigianalità propria della tradizione del libro d'arte di fine Ottocento, la rinnovano sperimentando tecniche nuove e realizzando oggetti che vanno ben oltre la tipologia del 'libro illustrato'. Quest'ultimo, secondo la maggior parte degli studi[10] che hanno cercato di delineare le tipologie del libro d'artista è il luogo di incontro di un artista e di un autore, scrittore, poeta, nel quale i linguaggi visivo e verbale svolgono un ruolo autonomo; nasce dalla collaborazione con un artigiano stampatore e si configura come libro illustrato con disegni originali, stampato su carte pregiate, spesso fabbricate a mano, in tirature limitate. I libri di Upiglio vanno oltre tale descrizione, avvicinandosi di più alla modalità del libro d'artista definito da Yves Peyré, poeta e saggista francese, come '*livre de dialogue*' e che si configura come «creazione simultanea, frutto di esperienze concomitanti, ove ciascuno degli autori è in accordo con l'altro; due creatori viventi si incontrano per un'avventura editoriale comune».[11] Tale definizione è condivisa anche da Monroe Wheeler nella prefazione al catalogo della mostra al Moma di New York del 1936, intitolata *Modern Painters and Scultors as illustrators*, che costituisce la prima vera e propria occasione per elaborare una definizione di quei libri non più prodotto di 'massa', ma frutto della complicità creativa di un autore e dell'artista, promossa e seguita dall'artigiano-creatore.

Su questo versante esteticamente elevato, rispetto a molti libri autoprodotti con tecniche 'povere' (ciclostilati, fotocopie etc.) che si diffondono tra gli artisti e i poeti (in particolare i poeti visivi e gli artisti Fluxus) in quegli anni, si colloca l'attività di Giorgio Upiglio, la cui stamperia d'arte diviene un punto di riferimento per tutti coloro che si volevano cimentare nella



Leo Lionni, litografie per il volume *Per grazia ricevuta*, 1964

produzione di libri d'arte avvalendosi della pratica incisoria. Si tratta quindi di volumi che uniscono l'abilità artigiana dello stampatore, la creatività dell'artista e la scrittura, come ad esempio, tra i primi, i volumi di Leo Lionni *Per grazia ricevuta* (1964) che raccoglie una serie di litografie con immagini di profili femminili in pagine sagomate, *À la gare* (1964), con dieci incisioni dell'artista belga Pierre Alechinsky e un racconto di Amos Kenan.

1. Libri oggetto

Alla cura per la realizzazione tecnica delle incisioni, per l'impaginazione e la scelta della carta, che rappresentano aspetti più tradizionali del 'livre de dialogue', si unisce fin da subito nelle edizioni promosse e curate da Upiglio la dimensione più innovativa e sperimentale, che porterà alla realizzazione di libri curatissimi e in edizione limitata. Tra questi possiamo ricordare il libro-oggetto realizzato con uno dei maestri dell'arte del Novecento, Marcel Duchamp, che negli anni Sessanta collaborava con Arturo Schwarz. Si deve appunto al gallerista amico dei surrealisti la promozione del libro *The Large Glass ad Related Works* (1967). Sull'esempio de *La Mariée mise à nu (Boite vert)* (1934) e della successiva *Boite mise-en-valise* (1941), l'edizione si presenta come una scatola di plexiglass al cui interno sono raccolti i fogli con nove incisioni originali di Duchamp dedicate al *Grande Vetro*, rappresentato attraverso i sette elementi principali che lo compongono. Due incisioni, inoltre, lo illustrano prima della sua rottura avvenuta nel 1927. All'interno del libro-oggetto sono presenti anche gli studi preparatori e soprattutto le note autografe dell'artista, riprodotte in facsimile, che per la prima volta vengono ordinate cronologicamente e per tematiche. Il volume, naturalmente, non ha un valore puramente documentativo, ma si carica di valenza concettuale in quanto descrive aspetti inediti del processo creativo dell'artista e allo stesso tempo raccoglie frammenti di questa operazione artistica.

Un artista che ha lasciato con il suo lavoro una traccia indelebile della sua frequentazione nello studio di Upiglio è Enrico Baj, che ha portato sui tavoli della stamperia una ventata di grande sperimentazione tecnica. A partire dal 1963 infatti, dopo un'esperienza parigina durante la quale aveva conosciuto surrealisti e patafisici come André Breton, Max Ernst, Raymond Queneau e André Pietre de Mandiargues, Baj comincia a realizzare libri-oggetto che rompono con la tradizionale concezione del libro illustrato: libri che, sull'esempio di Duchamp, contengono oltre a parole e immagini anche oggetti e materiali vari e assumono la forma di un oggetto di particolare attrazione formale ed estetica. La collaborazione con lo stampatore diventa una sfida con il torchio e con le modalità di impressione del segno e della materia sul foglio. Baj comincia infatti a stampare direttamente usando materiali, presenti anche nelle sue tele, come il meccano, le impiallacciature di legno e le tappezzerie, usando etichette e adesivi luccicanti applicati sul foglio. Upiglio racconta come all'artista piacesse «lavorare nella stamperia, inventare creare le matrici 'sul posto', sperimentare ogni tecnica […] trovare il modo di trasferire e incidere sulle lastre nastri di tela, lamierini traforati, broccati, pizzi, passamanerie, tessuti diversi; imprimere elementi di meccano, medaglie, catarifrangenti, tappi a corona, fregi, gradi o quant'altre cose Baj porta in stamperia per comporre le sue opere […]».[12] Questi libri poi vengono confezionati in involucri particolari, come quello ideato per *Dames et Généraux* - volume edito da Arturo Schwarz e dal collezionista e gallerista Heinz Berggruen, che si avvale dell'introduzione di André Breton e di un 'frontespizio' inventato da Duchamp - che è ricoperto da una stoffa per materasso. Baj si confronta nel volume con dieci compo-

sizioni del poeta surrealista Benjamin Péret, trasferendo per la prima volta nella grafica il tema delle dame e dei generali già trattato in pittura dal 1959. Il critico Massimo Mussini sottolinea come questo libro dimostra come Baj interpreti la grafica come un mezzo narrativo diverso dalla pittura e quindi in grado di interpretare uno stesso soggetto con qualità e caratteristiche proprie. Inoltre come la stessa poesia surrealista, che è evocativa e misteriosa, le immagini di Baj appaiono nuove e impreviste dal momento che l'azione dell'acido nel quale le lastre sono state immerse dà luogo ad effetti non del tutto previsti dall'artista: sui fondi butterati emergono solchi con ombre, forme, trasparenze cromatiche che sembrano scaturire dall'inconscio.[13]



Enrico Baj, *La canicule*, acquaforte a colori per Benjamin Péret, *Dames et généraux*, 1964

Dal 1965 l'attività dello Studio Uno conosce un periodo decisamente felice. Ai protagonisti dell'arte del novecento si aggiungono nel laboratorio di Upiglio molti giovani in gran parte provenienti dalle fila dello Studio Marconi, che aveva aperto uno spazio in via Tadino.

Giorgio Marconi fa da tramite fra Upiglio e artisti quali lo stesso Enrico Baj, Valerio Adami e Hsiao Chin, le cui stampe d'autore costituiscono nuclei importanti nell'attività della stamperia. Nello studio Marconi si respirava un'aria più europea che italiana grazie alla collaborazione con la galleria londinese di Robert Fraser che aveva permesso a Giorgio Marconi di entrare in contatto con la pop art britannica e di ospitarne a Milano i maggiori protagonisti: Richard Hamilton, Peter Balke, Derek Boshier, Patrick Caufield e Eduardo Paolozzi, oltre al californiano David Hockey. I suoi artisti del resto, da Tadini a Baj a Pomodoro, erano soliti viaggiare e tornare a Milano con informazioni sugli artisti e sulle tendenze più nuove.[14] L'impronta internazionale della galleria di Marconi contagia anche la stamperia di Upiglio, che attira artisti provenienti da tutta Europa e anche oltreoceano.

Tra le collaborazioni di più lunga durata vanno senza dubbio segnalate quelle con Valerio Adami, che ha realizzato, tra le altre, una serie di litografie nel volume *Recita* del 1969 e Hsiao Chin, autore nel 1966 del libro d'artista intitolato *Oh! Che vertigine!* Quest'ultimo è il risultato di un progetto che riunisce poesie e incisioni ad acquaforte e acquatinta a colori: il volume non si sfoglia, ma si apre in singole pagine in cui parole e immagine sono decisamente complementari. Rolando Bellini definisce il lavoro di Chin «segno-pittura-scrittura»[15] dove i principi della filosofia Tao di maschile e femminile (Yang e Yin) si uniscono per dare visibilità all'unità dei contrari. Un altro libro realizzato sul finire del decennio Sessanta *Gli angeli mi disturbano* (1969) con testo di Roberto Sanesi e acqueforti di Masuo Ikeda si configura come un vero oggetto d'arte: il volume si apre attraverso una fessura irregolare al centro della copertina cartonata. All'interno l'artista si è servito dell'incisione e del collage, inserendo una lettera con intervento autografo di colore e un cubo blu estraibile illustrato con delle nubi. Il linguaggio moderno di queste illustrazioni

e l'aspetto originale e materico della confezione traghettano i libri d'artista realizzati nella stamperia di Upiglio alla fine del decennio Sessanta verso la più ardita sperimentazione degli anni seguenti.

2. Tecniche calcografiche sperimentali

La sperimentazione tecnica era particolarmente sentita da molti artisti che frequentavano la stamperia e trovavano in Upiglio un perfetto alleato alla loro ricerca. Molto interessante è a tal proposito l'incontro con la scultrice statunitense Clare Falkenstein, che, dopo l'esperienza informale, nella stamperia di via Fara tra il 1971 e il 1974 realizza una serie di opere legate all'attualità. Partendo da frammenti di immagini tratte da riviste di moda litografate, l'artista interviene direttamente sulla superficie della carta con inchiostro tipografico tracciando segni gestuali. La matrice scultorea della sua pratica artistica lascia tracce nel lavoro grafico anche attraverso l'inserimento nel foglio di un tondino in ferro che ispessisce e crea forme circolari sulla superficie. Tale pratica è presente anche nella serie delle 'strutture coniche' di quegli stessi anni. Falkeinstein spiega che tutte le serigrafie sono basate sulla ripetizione in modalità diverse del 'cono':

> Vorrei usare ancora il segno in modo libero, senza alcuna limitazione. Nelle foto-litografie ho usato in generale il collage, tocchi formali arrangiamenti con l'aggiunta di ingredienti diretti, immagini fotografiche. L'immagine del cono era, al contrario, indiretta [...]. Specialmente nel modo in cui l'ho usato. Ho usato il cono in sezioni, rotto, e combinato in varie sezioni per realizzare una nuova forma plastica in cui il cono era incastrato anche se irriconoscibile. Diventa una combinazione di spazio libero di forme.[16]

La disponibilità di Upiglio nei confronti della ricerca e delle esigenze specifiche degli artisti era del resto davvero generosa. Ne restano testimonianze nel vivace carteggio con la Falkenstein, ma anche nelle lettere scambiate con Graham Sutherland (conservate nel Fondo di Mendrisio), che avrebbe voluto lavorare su vecchie carte che Upiglio aveva appositamente cercato per lui, ma che purtroppo non arrivò mai nella stamperia. Tra gli artisti più inclini alla sperimentazione in questi anni sono da menzionare anche Karl Karsten e Romano Rui. Karsten comincia a lavorare con Upiglio proprio dal 1970 sperimentando tra i primi il *collograph*: tecnica – allora poco praticata – basata sull'inserimento sulla lastra di materiali applicati; Rui, invece, utilizza per la sua serie *Città sepolta* la plastigrafia, tecnica ora molto usata, basata sull'applicazione sulla lastra di *modelling paste*.

Gli anni Settanta del resto sono caratterizzati in ambito artistico da numerosi dibattiti e testi che pongono in primo piano il problema dell'aggiornamento delle pratiche incisorie in funzione dell'espressività moderna.[17] La nascita in questi anni di nuove riviste specificamente dedicate alla grafica come 'Nouvelle de l'estampe' della Bibliothèque Nazionale di Parigi o i quattro volumi (dal 1975 a 1977) di 'Grafica: grafica', il quaderno di studi della Calcografia Nazionale sono la testimonianza dell'emergere di un confronto critico intenso sul futuro di questa pratica, di fronte alle minacce della perdita di valore delle qualità manuali dell'opera d'arte.

Tra gli incontri più felici avvenuti in via Fara vi è quello con l'artista Wifredo Lam,[18] con cui Upiglio lavora dal 1957, dopo il suo incontro ad Albisola Mare fino al 1982. Upiglio indirizza l'artista verso una tecnica particolare che permetteva di unire la purezza della

linea e la morbidezza dell'acquatinta ottenendo un segno nitido, sicuro e veloce. Ricorda Upiglio in un'intervista che «lavorando all'*Apostroph'Apocalypse* (1967) Lam si rese conto che le forme erano troppo pesanti confrontate con la tipografia [...] È stato allora che proposi a Wifredo una tecnica che gli permetteva di lavorare in modo sicuro e molto rapido adatto al suo tratto, come nei suoi disegni [...]».[19] Tale tecnica prevedeva l'uso del bitume in modo da permettere all'artista di lavorare non con la punta di acciaio, ma con un oggetto che consentisse di realizzare un tratto più largo. In *Contre une maison séche*, edito da Jean Hugues nel 1976, dove illustra un poema del poeta francese René Char, Lam raggiunge finalmente la piena padronanza di tale tecnica secondo Pascaline Dron e Dominique Tonneau-Ryckelynck, che hanno curato il catalogo generale della sua opera grafica: un volume frutto della «comunione spirituale del poeta, dell'artista e dell'editore che fanno di questo libro uno degli esempi più riusciti del libro illustrato francese» in cui «tutte le fasi della realizzazione sono state armonizzate con cura: la copertina ricoperta di seta selvaggia, la fabbricazione manuale della carta di Auvergne Richar de bas, i due caratteri tipografici usati per stampare il testo di Char, i colori trasparenti, sobri e precisi, scelti con cura da Wifredo, il formato oblungo che tende a isolare nella pagina le figure disegnate con un'incredibile libertà di tratto».[20]

3. Opere collettive

La maggior parte degli artisti che frequentava il laboratorio era interessata alle soluzioni stilistiche ottenibili mediante la grafica, al confronto con il testo letterario, ma anche alla possibilità di lavorare in imprese editoriali di gruppo. I libri nascevano da incontri casuali o dalla fama che in quegli anni già si stava consolidando anche all'estero. Con grande generosità Upiglio non ha mai posto limiti alla collaborazione con gli artisti, aprendo volentieri indifferentemente il suo studio sia ad artisti famosi ed acclamati, come a giovani o artisti poco conosciuti, ma appassionati al mestiere. Il libro *Mit Sophie in die Pilze gegangen (A funghi con Sofia)* di Günter Grass, ad esempio, nasce in Germania agli inizi del 1975 in occasione di un'intervista con Luciano Barile, che suggerisce all'artista di realizzare con Upiglio il suo progetto di un'opera che registri il primo momento creativo attraverso pensieri e immagini, mentre il libro *Ora di noi* (1974) nasce dalla stima di Michel Seuphor per Franco Passoni, di cui illustra alcune poesie.

Due in particolare sono le vaste imprese editoriali che uniscono artisti e letteratura promosse nel corso degli anni Settanta: la cartella *El circolo de pietra* di Carlos Franqui e il volume *Le lucertole blu* di Osvaldo Patani. Tali edizioni sono in modo diverso lo specchio del variegato mondo artistico di quegli anni: la prima, di carattere impegnato, offre una visione artistica sulla politica internazionale, il secondo pone un'attenzione più specifica al mondo dell'arte attraverso lo sguardo curioso e attento di uno scrittore. *El circolo de pietra* edito nel 1970 nasce da un viaggio di Giorgio Upiglio a Cuba nel 1967 insieme a Carlos Franqui,[21] scrittore e poeta dissidente che viveva in Italia, e assume il valore di un'impresa culturale e politica allo stesso tempo. Il titolo fa infatti esplicito riferimento alla situazione politica dell'isola ed è preso a prestito da un detto popolare sudamericano legato alla pratica di realizzare un cerchio di pietre lasciando aperto un varco utile per scappare. Alcuni degli artisti chiamati ad accompagnare con litografie il poema di Carlos Franqui, pur provenendo da ricerche artistiche diverse, erano stati in quegli anni a Cuba o erano particolarmente sensibili al problema politico di quella nazione. Le litografie oscillano infatti tra la visionarietà fantastica di Wifredo Lam, Augustin Càrdenas, Asger Jorn e

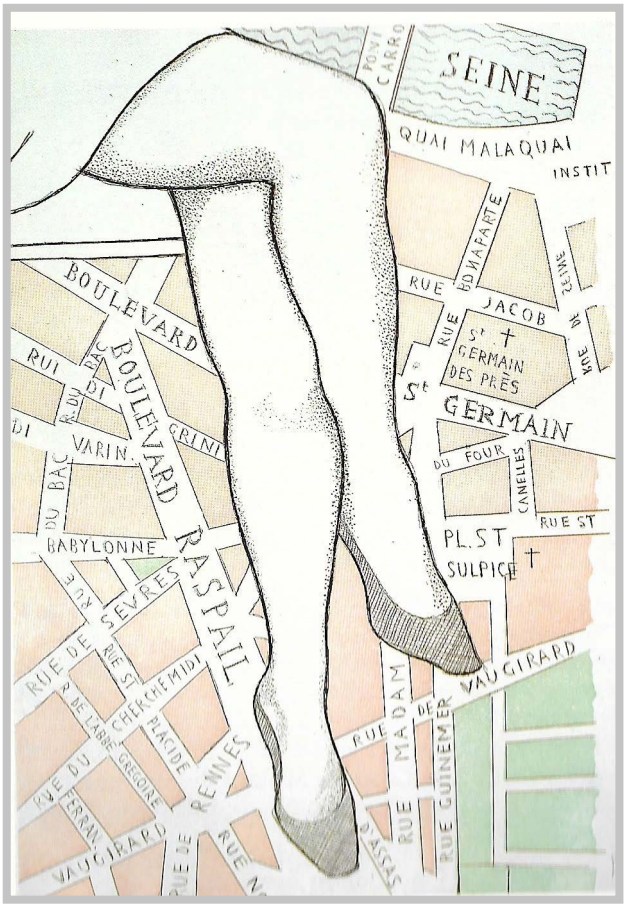
n. 13, gennaio-luglio 2019

Joseph Corneille, l'informale di Emilio Vedova ed Antoni Tàpies, i contenuti più esplicitamente politici di Errò, Jorge Camacho, Paul Rebeyrolle, Eduard Pignon, l'ironia di César e la rigorosità cromatica di Piotr Kovalsky, le espressioni libere di maestri come Joan Miró e Alexander Calder. L'edizione di così vasta portata promuove anche la collaborazione con lo stampatore Adrien Maeght, che realizza a Saint Paul de Vence le grafiche di Calder e Mirò, e l'atelier Clot Bramsen et Georges a Parigi, che stampa quella di Jorn, ed è accompagnata da un disco fuori commercio edito da Ricordi con musica composta da Luigi Nono dal titolo *Y entonces comprendito*. L'opera venne presentata il 17 ottobre 1970 alla galleria Marconi e alla Piccola Scala di Milano con il concerto di Luigi Nono di cui ogni cartella contiene il disco.

Un'altra impresa collettiva realizzata da Upiglio nel 1973 è un libro in tiratura limitata che raccoglie una serie di testi critici, non privi di una certa ironia, di Osvaldo Patani su singoli artisti ed eventi culturali – dalle Biennali di Venezia alle inaugurazioni mondane delle gallerie milanesi e di Cortina – accompagnato da acqueforti degli artisti che frequentavano più assiduamente la stamperia di via Fara. Tra questi vi sono i pittori su cui Patani si sofferma in modo particolare nei testi come Alberto Longoni, Luigi Veronesi e altri protagonisti dell'arte, soprattutto milanese, come Alik Cavaliere, Bruno Cassinari, Sandro Somaré, Ernesto Treccani, Luciano Lattanzi. Il libro è uno specchio delle frequentazioni della stamperia e anche dello spirito del vivace confronto dialettico di questo luogo. Il volume è preceduto da un altro libro ironico di Patani edito nel 1971 intitolato *Le gambe di Saint Germain,* il cui testo è poi confluito nel libro *Le lucertole blu*, illustrato da Dino Buzzati con nove acqueforti e acquetinte che descrivono l'ambiente allegro e leggero dei locali parigini frequentato da donne di facili costumi. Con la stessa ironia in uno stile grafico e illustrativo Buzzati si sofferma sui particolari dei corpi e degli abiti succinti delle giovani donne, colte in atteggiamenti sensuali e ammiccanti dall'alto degli sgabelli o immerse nei divani.

L'artista che forse ha più impegnato il torchio di Giorgio Upiglio negli anni Settanta è stato però Sandro Martini, artista forse non abbastanza celebrato a livello internazionale, ma la cui collaborazione con Upiglio merita un approfondimento sia per la perfetta sintonia di intesa, sia per l'etica stessa proclamata da Upiglio, per il quale tutti libri da lui realizzati avevano la stessa importanza.

La produzione di libri di Martini è stata definita dai critici nei termini di «pagine di diario», «pagine del libro segreto dove il pittore annota puntualmente temi e motivi di ogni genere, come in un vero e proprio diario di straordinaria comunicazione visiva».[22] Certamente il rapporto con la pagina del libro era congeniale a



Dino Buzzati, acquaforte a colori per Osvaldo Patani, *Le gambe di Saint Germain*, 1971

un pittore insofferente della limitazione spaziale del quadro. Se infatti per i dipinti degli anni Settanta di Martini possiamo parlare di opere di 'pittura-ambiente', così per i libri dobbiamo parlare di spazio pittorico che si distende, continua, nella dimensione spaziale e soprattutto temporale. Il libro è per Martini narrazione, racconto, sia attraverso i testi da lui redatti, sia attraverso le immagini che si risolvono in scontri di linee e colori: «il mio lavoro – scrive nel 1976 – è sempre stato teso ad annullare l'unicità e la qualità del singolo quadro [...] Nel lavoro più recente, per usare una metafora, sento quasi un fluire idraulico da un quadro all'altro di linee colorate che distribuiscono il colore dalla parete al pavimento al soffitto con una continuità fisica».[23] Lo stesso può dirsi nei libri realizzati con Upiglio, a partire da *Rosaspina*, edito nel 1972 dalle Edizioni del Milione, fino a *Duale*, edito da Grafica Uno nel 1976, definito da Vanni Scheiwiller «il più bel libro italiano dell'ultimo mezzo secolo».[24] *Duale* rispecchia pienamente la ricerca pittorica di Martini: il segno e il colore si organizzano sulle pagine che illustrano una poesia di Brandolino Brandolini d'Adda secondo quella modalità espressiva che l'artista definisce «quantità»: per «quantità quadro» egli intende appunto il «quadro nella sua riconoscibilità artigianale, intendo telaio di legno, la tela, colore e addirittura i chiodi; gli attribuisco due valori: "quantità" e "materiale". "Quantità" per sottolineare un momento creativo compiuto; "materiale" nel senso di fatto costruito per la finalità di sollecitarmi ulteriori esperienze».[25] Le pagine del libro sono visivamente segnate e 'legate' appunto da linee filamentose che si chiudono in nodi, esattamente come avviene negli stessi anni nella sua pittura, dove dalla tela si dipartono lacci colorati che escono nello spazio e come si nota anche nelle opere a carattere ambientale, realizzate con teli dipinti di grandi dimensioni agganciati con corde al soffitto e al pavimento del luogo espositivo.

Di fronte alla crisi del libro, che in quegli anni viene spiegata da Daniela Palazzoli nell'introduzione alla mostra del 1972, come la conseguenza della validità della tesi di McLuhan secondo cui la linearità delle lettere gutemberghiane sminuzza la materia e impedisce quella percezione totale che è alla base degli odierni media elettronici, la creazione di libri come opere d'arte ribadisce invece il valore originale di questa forma di comunicazione, più lenta, ma più autentica, intima e profonda, e suggerisce un nuovo modo per affrontare il valore stesso della parola e il ruolo che l'arte ha all'interno dello spazio umano e sociale che esprime.

---

[1] Cfr. G. Upiglio, *Stampatore in Milano. L'opera grafica*, Milano, Cordani, 1975, p. 4.

[2] Studio Uno vede la partecipazione anche dei soci Mario Tringali e Loris Giacomessi, usciti dalla società dopo tre anni.

[3] Cfr. la testimonianza di Giorgio Upiglio in O. Patani, *Atelier Upiglio 1985-1962*, Umberto Allemandi & C., 1986, p. 31.

[4] Rita Gallé Upiglio dirigeva la Gallerita, galleria d'arte moderna specializzata in stampe d'autore, in via Amadei 6 a Milano.

[5] L'attività di Upiglio è stata oggetto di alcune mostre come quella alla Rotonda di via Besana a Milano nel gennaio-febbraio 1986, la grande antologica promossa dall'Archivio del Moderno di Mendrisio a cura di Letizia Tedeschi e Marco Franciolli dal titolo *Incidere ad arte. Giorgio Upiglio stampatore a Milano (1958-2005). L'atelier, gli artisti, le edizioni*, presso l'Accademia di Architettura, la Biblioteca Salita dei Frati e il

Museo Cantonale d'Arte di Mendrisio – Lugano dal 21 aprile al 9 giugno 2005 e la mostra *Incidere ad arte. Giorgio Upiglio e il suo Atelier (1958-2007)*, a cura di Serenita Papaldo e Letizia Tedeschi, presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma dal 20 aprile al 7 giugno 2007.

[6] Ivi, p. 147.

[7] Ivi, p. 22.

[8] D. Palazzoli, in *36ª Biennale Internazionale d'arte – Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Stamperia di Venezia, 1972, p. 21.

[9] G. Celant, 'Il libro come lavoro artistico 1960/1970', *Data*, settembre 1971.

[10] A partire dalla metà degli anni Novanta, una serie di studi hanno contribuito a definire un'estetica del libro d'artista a partire dal volume di Anne Moeghlin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, (Parigi, Jean-Michel Place, 1997), quello di Johanna Druker, *The Century of Artists' Book, New York*, (Granary Books, 1995) e di Clive Phillpot e Cornelia Lauf, *Artist/Author. Contemporary Artists Book*, (New York, Art Publisher and The American Federation of Arts, 1998) e per l'Italia i contributi di Giorgio Maffei, collezionista di libri d'artista, e Liliana Dematteis in *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, (Torino, Regione Piemonte, 1999) e *Il libro d'artista* (Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2003).

[11] Y. Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 111.

[12] G. Upiglio, 'Dalla lastra "di primo stato" al "bon à tirer"', *Baj. Catalogo generale delle stampe originali*, Milano, Electa, 1986, p. 45.

[13] M. Mussini, 'Libri di Baj', *Baj. Catalogo generale...*, p. 16.

[14] Cfr. il volume *Autobiografia di una galleria. Lo studio Marconi 1965/1992*, Milano, Skira, 2004.

[15] R. Bellini, 'Hsiao Chin. Il piacere del testo delle mediazioni', *La città di Brera, Due secoli di incisioni*, Milano, Fabbri, 1995, p. 238.

[16] C. Falkenstein, *Meausurable only in Probabilities*, Arts Council Cultural Center Thousand Oaks, California, June 1-July 31, 1975, p. 26.

[17] Per approfondire il ruolo della grafica in Italia si veda G. Fioravanti, L. Passarelli, S. Sfigliotti, *La grafica in Italia*, Firenze, Leonardo Arte, 1996.

[18] L'artista cubano Wifredo Lam dagli anni Cinquanta si lega a diversi movimenti artistici del dopoguerra, tra cui il gruppo CoBrA e i situazionisti. Attraverso Asger Jorn ed Éduard Jaguer partecipa anche all'ambiente culturale di Albissola, dove incontra diversi artisti italiani, tra cui Baj, già frequentatore della stamperia di Upiglio. Durate gli anni Sessanta il suo interesse crescente per la grafica lo porterà a frequentare assiduamente l'atelier di via Fara.

[19] P. Dron, D. Tonneau-Ryckelynck, 'L'oeuvre gravé et lithographié de Wilfredo Lam', in *Wifredo Lam, oeuvre gravé et lithographé. Catalogne raisonneé*, Editions des Musée de Gravelines, 1994, pp. 29-30.

[20] Ivi, p. 25.

[21] Carlos Franqui aveva organizzato a Cuba insieme a Wifredo Lam nel 1967 il *Salon di maggio*.

[22] V. Scheiwiller, *Sandro Martini. Tema modificato*, Milano, 1995, s. p.

[23] S. Martini, in 'G 7. Notiziario mensile di Arte e Cultura', anno 1, n. 4, Bologna 1976.

[24] V. Scheiwiller, op. cit., s.p.

[25] S. Martini, in 'G7', op. cit., s.p., 1976.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Paola Lagonigro

Il Manifesto 1985: dal testo critico alla sua traduzione in video. Riflessioni sul recupero del manifesto programmatico nell'ambito della computer art italiana.

Manifesto 1985, conceived by the critic Enrico Cocuccioni, is an almost five minutes video devoted to computer art. Born as a critical text with a deeply allegorical language, it was first translated into a storyboard and then it became a video, made with the same technology that it deals with. Realized in the most innovative Italian video production centre of the Eighties (SBP CGE), the video deals with the problem of the artistic representation in the landscape of mass communication and new media. The paper analyses the passage from written text to the dynamic language of video as well as the transformation of the manifesto as a literary genre by digital technologies. Through other examples, it also reflects on the rehabilitation of the programmatic manifesto, a kind of text extensively used by the avant-garde movements and very rare during the Eighties.

1. Tra testo e immagini.

Il 30 marzo 1985 il Lavatoio Contumaciale di Roma ospita il dibattito *La critica dell'arte: confronti*, a cura di Filiberto Menna e Lamberto Pignotti.[1] In questa occasione Enrico Cocuccioni presenta il *Manifesto critico. L'arte tra videostasi e neosofia*, un testo con cui annuncia un'arte che non può solo ripiegare sul passato, ma deve aprirsi alle nuove tecnologie.[2] Sebbene non vi sia un esplicito riferimento, dal testo si evince un'allusione alla scena artistica che in quegli anni stava prendendo forma attorno all'uso del computer e di cui Cocuccioni in Italia è tra i primi a occuparsi in qualità di critico.[3] Lo scritto sarà poi tradotto in uno *storyboard* con una piccola variazione nel titolo (*Manifesto 1985. L'arte tra videostasi e neosofia*), corredato da puntuali e lunghe didascalie, in previsione di una sua traduzione in video.[4] Qualche mese più tardi è in questa nuova forma visiva e dinamica che sarà presentato al VideoArt Festival di Locarno (3 – 7 agosto 1985), privo del sottotitolo *L'arte tra videostasi e neosofia* e accompagnato da un nuovo testo intitolato *Un manifesto critico in videoclip*.[5] Come spiegato da Cocuccioni in quest'intervento, il video è frutto di una rielaborazione del manifesto teorico e intende «evocare, in forma sintetica e metaforica, quasi con un linguaggio da spot pubblicitario, l'attuale condizione storica dell'arte in rapporto alla nuova realtà tecnologica».[6]

Rispetto allo *storyboard*, il video presenta notevoli differenze. Vi si ritrovano la maggior parte delle sequenze disegnate in fase di progettazione ma esse passano in secondo piano rispetto all'aggiunta di molte altre immagini animate da effetti computerizzati. La forte simbologia dello *storyboard* viene così attenuata: il ricorso al video implica una ridefinizione del linguaggio, più dinamico e naturalmente visuale.

Il *Manifesto 1985* è realizzato nel centro tecnologicamente più all'avanguardia d'Italia in questi anni, la SBP CGE (Computer Graphics Europe) di Roma,[7] da un'équipe coordinata dal direttore artistico Gianni Blumthaler e composta, oltre che dall'autore del manifesto, dal regista Marco Marocchini, dalla musicista Adriana Fischer e da un gruppo di tecnici e

ingegneri.[8] Non si tratta dunque di un lavoro creato in autonomia, né tantomeno con l'uso di un comune personal computer, ma di una sorta di saggio - di quasi cinque minuti - delle più aggiornate tecniche di postproduzione. Guardandolo oggi, questo video-manifesto potrà apparire lento e ingenuo, ma più di trent'anni fa l'obiettivo ricercato dall'équipe della SBP CGE era decisamente un altro. L'animazione computerizzata era infatti il mezzo attraverso cui comunicare uno scenario futuristico. Tuttavia, il *Manifesto 1985* non sfrutta solo le immagini, ma anche le parole del testo critico da cui nasce, creando un compromesso tra il dinamismo degli effetti speciali e il linguaggio fortemente simbolico e per nulla immediato usato da Cocuccioni.

Il decennio degli anni Ottanta è stato consegnato alla storia come un momento di anacronismo e di ripiegamento sul passato, legato alla nascita di movimenti artistici che recuperano le tecniche tradizionali. In tale contesto è raro trovare quell'intenzionalità condivisa che nelle avanguardie storiche, in ambito tanto artistico quanto letterario, ha prodotto testi programmatici come i manifesti. Il video realizzato alla SBP CGE nasce proprio dalla volontà di sfruttare un mezzo contemporaneo per reinventare il manifesto, ponendosi così in ideale continuità con le avanguardie e con il loro impulso all'innovazione, rappresentato, nell'era dei nuovi media, dal ricorso alle tecnologie informatiche.

La sperimentazione artistica, che sembra essersi esaurita negli anni Ottanta con il ritorno alla pittura, trova un terreno fertile nei mezzi elettronici. Lo scenario italiano non è certamente paragonabile a quello degli Stati Uniti, dove l'università contribuisce alla ricerca tecnologica, né a quello di Paesi europei come la Francia, dove gli artisti sono sostenuti dall'Institut National de l'Audiovisuel.[9] In Italia la ricerca artistica legata al video e al computer nasce spesso da esperienze isolate, di singoli o collettivi, ed è più raramente legata ai centri di ricerca tecnologica che sono gli unici a poter offrire accesso a mezzi professionali. Tra questi rientrano il Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi della Rai, chiuso però nel 1987,[10] e naturalmente la SBP CGE che accanto a una produzione con finalità prettamente commerciali, porta avanti anche una ricerca artistica, inserendosi nel panorama della *computer art*. Il *Manifesto 1985* ben esemplifica tale apertura e nasce in un momento in cui il centro romano partecipa attivamente alle attività promosse dall'associazione di *computer art* Il Pulsante Leggero, fondata nel 1983 da Rinaldo Funari con il supporto critico di Cocuccioni.[11]

Un'analisi del manifesto e del relativo *storyboard* e un confronto con il video saranno utili a comprendere il passaggio dalla parola scritta alle immagini su schermo, evidenziando il modo in cui le dichiarazioni perentorie tipiche dei manifesti sono tradotte nel linguaggio visivo.

Nel *Manifesto critico* Cocuccioni annuncia la nascita di una nuova epoca che decreterebbe la fine di un'intera era geologica: «siamo finalmente nell'orizzonte del Quaternario»,[12] scrive con un tono profetico molto comune alla tipologia testuale dei manifesti. Da questa prima versione fino alla sua traduzione in video è mantenuto un ampio ricorso alle immagini allegoriche, altro espediente non del tutto estraneo alla tradizione di tale genere letterario, come già nei marinettiani *Fondazione e manifesto del Futurismo* e *Uccidiamo il chiaro di luna*.[13] In un gioco citazionista, come si vedrà ancor più evidente nel video, il critico esordisce ricalcando l'incipit del celeberrimo manifesto di Marx ed Engels, che viene così modificato: «uno spettro si aggira per l'Europa – lo spettro dell'equilibrismo».[14] L'autore introduce così una prima allegoria: l'arte europea si troverebbe in una condizione equilibristica tra salvaguardia di alcuni valori tradizionali e innovazione tecnologica. Secondo Cocuccioni: «l'arte oggi non può certo limitarsi ad assumere atteggiamenti difensivi, di chiusura, di ripiegamento sul passato, ma 'deve' semmai aprirsi verso il creati-

vo, verso un eclettismo anche tecnico che tenga conto delle possibilità offerte dalle nuove tecnologie dell'immagine».[15]

Quella dell'equilibrista è una metafora che Cocuccioni ribadisce e descrive nell'intervento al Festival di Locarno, ma di cui si perdono le tracce nel video. L'ambivalenza di un atteggiamento che guarda tanto al passato quanto al presente (e al futuro) è qui resa diversamente: se lo *storyboard* è incentrato su una successione di figure allegoriche, nel video si aggiungono a esse un gran numero di immagini. Il *Manifesto 1985* si presenta come un grande *collage* elettronico che fonde frammenti della tradizione con richiami al futuro tecnologico: le opere del passato – per lo più dipinti – sono animate da effetti speciali e giustapposte a foto di macchine industriali e scenari spaziali.

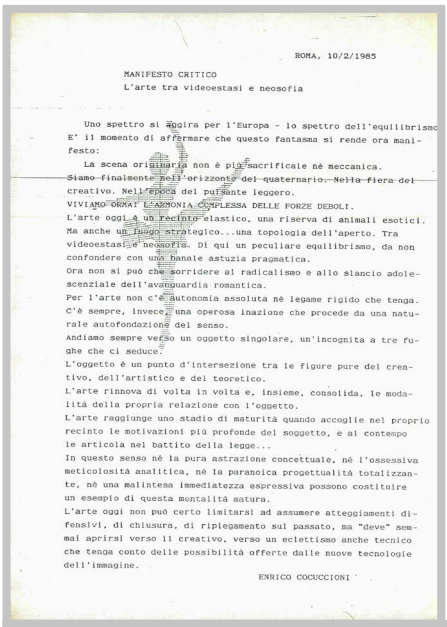
Lo *storyboard* sviluppa, attraverso una serie di simboli e allegorie, i concetti che nel testo critico rimangono più generali. Subito dopo il titolo, compare una mano che impugna una penna di piuma – richiamo a uno strumento di scrittura del passato – inquadrata dalla cornice di un televisore.

Nel video, abbandonata la piuma, rimane solo un monitor che fa da sfondo, alla dichiarazione: «siamo nell'epoca del Pulsante Leggero», annunciata già nel testo critico.

Il riferimento è naturalmente all'associazione presieduta da Rinaldo Funari, la cui nascita è sancita da un testo firmato da Cocuccioni e pubblicato, nel dicembre 1983, sul periodico *50 x 70.* L'articolo descrive il computer come strumento creativo che, pur costringendo l'artista all'adozione di un linguaggio logico–matematico fatto di formule e cifre, può presiedere anche ai processi artistici più 'informali' e imprevedibili, fuori dalla rigidità delle norme prestabilite.[16]

L'espressione 'pulsante leggero' è un chiaro riferimento alla tastiera dei calcolatori elettronici e, più precisamente, al personal computer, comparso da pochi anni sul mercato [17] e approdato anche nel contesto artistico. Il concetto della leggerezza condensa inoltre una moltitudine di riferimenti. Vi si ritrovano l'immaterialità dell'immagine elettronica, l'agilità dei tasti del computer, che non sono pesanti e rumorosi come quelli di una macchina da scrivere, ma anche il significato della parola software. È infine un concetto che ben descrive il clima culturale degli anni Ottanta, con il suo individualismo, il culto del *loisir* e la concezione estetizzante della vita, così distanti dall'impegno politico del decennio precedente.[18] Nel *Manifesto 1985,* la leggerezza è anche implicita nell'uso, da parte di un critico, di un linguaggio che non è di sua competenza, quello del video.

Nello *storyboard* Cocuccioni traccia un percorso che va dalla perfezione dei solidi platonici, «metafora della pura essenza verso cui tende il pensiero teoretico»,[19] fino all'età del 'pulsante leggero'. La conclusione è una figura già disegnata in



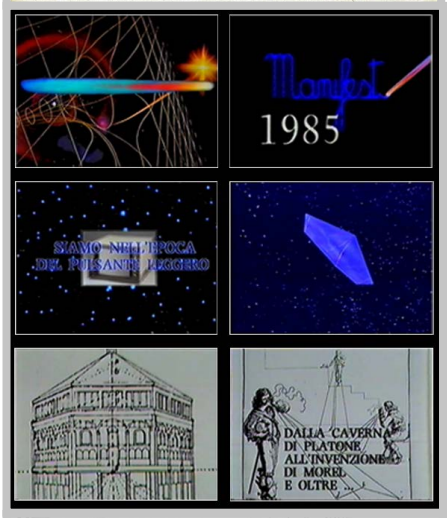
ROMA, 10/2/1985

MANIFESTO CRITICO
L'arte tra videoestasi e neosofia

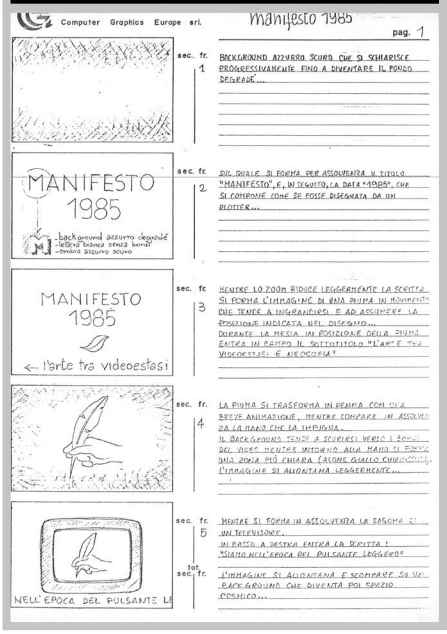
Uno spettro si aggira per l'Europa - lo spettro dell'equilibrismo
E' il momento di affermare che questo fantasma si rende ora manifesto:
La scena originaria non è più sacrificale né meccanica.
Siamo finalmente nell'orizzonte del quaternario. Nella fiera del creativo. Nell'epoca del pulsante leggero.
VIVIAMO ORMAI L'ARMONIA COMPLESSA DELLE FORZE DEBOLI.
L'arte oggi è un recinto elastico, una riserva di animali esotici.
Ma anche un luogo strategico...una topologia dell'aperto. Tra videoestasi e neosofia. Di qui un peculiare equilibrismo, da non confondere con una banale astuzia pragmatica.
Ora non si può che sorridere al radicalismo e allo slancio adolescenziale dell'avanguardia romantica.
Per l'arte non c'è autonomia assoluta né legame rigido che tenga.
C'è sempre, invece, una operosa inazione che procede da una naturale autofondazione del senso.
Andiamo sempre verso un oggetto singolare, un'incognita a tre fughe che ci seduce.
L'oggetto è un punto d'intersezione tra le figure pure del creativo, dell'artistico e del teoretico.
L'arte rinnova di volta in volta e, insieme, consolida, le modalità della propria relazione con l'oggetto.
L'arte raggiunge uno stadio di maturità quando accoglie nel proprio recinto le motivazioni più profonde del soggetto, e al contempo le articola nel battito della legge...
In questo senso né la pura astrazione concettuale, né l'ossessiva meticolosità analitica, né la paranoica progettualità totalizzante, né una malintesa immediatezza espressiva possono costituire un esempio di questa mentalità matura.
L'arte oggi non può certo limitarsi ad assumere atteggiamenti difensivi, di chiusura, di ripiegamento sul passato, ma "deve" semmai aprirsi verso il creativo, verso un eclettismo anche tecnico che tenga conto delle possibilità offerte dalle nuove tecnologie dell'immagine.

ENRICO COCUCCIONI

Enrico Cocuccioni, *Manifesto critico. L'arte tra videostasi e neosofia,* 1985, dattiloscritto, Archivio Il Pulsante Leggero

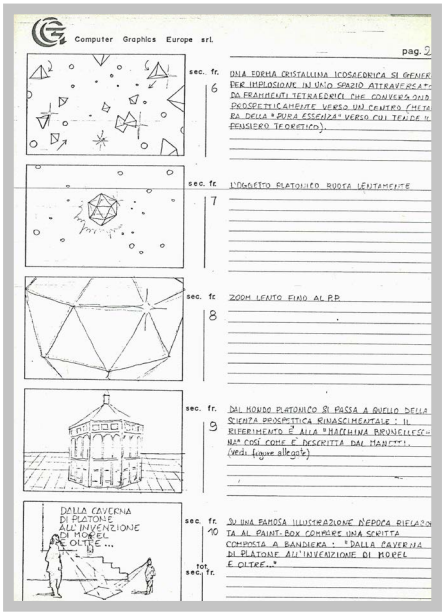


Enrico Cocuccioni, *Manifesto critico. L'arte tra videostasi e neosofia,* 1985, dattiloscritto, Archivio Il Pulsante Leggero



Enrico Cocuccioni, *Manifesto 1985. L'arte tra videostasi e neosofia,* 1985, *storyboard* p. 1 di 5, Archivio Il Pulsante Leggero

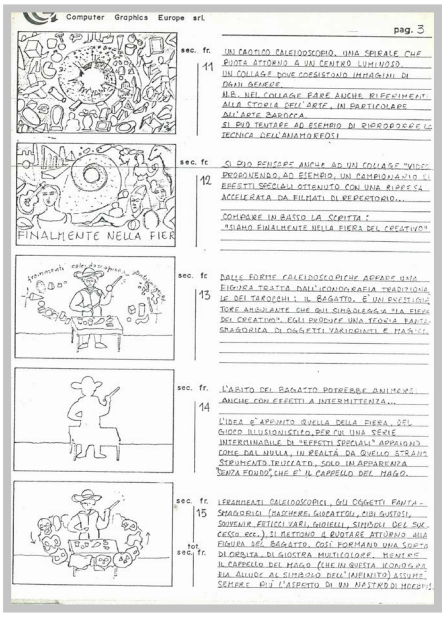
filigrana nel dattiloscritto del *Manifesto critico* e mantenuta come chiusura del video*:* una ballerina, personificazione della leggerezza e riferimento nietzschiano alla danza come metafora dell'affrancamento dalle verità assolute.[20] Cocuccioni legge la rappresentazione artistica come creazione di simulacri della realtà, tra i quali rientrano tanto le immagini digitali quanto la prospettiva rinascimentale. Quest'ultima è evocata nel *Manifesto 1985* da un disegno del Battistero di Firenze, allusione all'esperimento di Brunelleschi descritto dal Manetti.



Enrico Cocuccioni, *Manifesto 1985. L'arte tra videostasi e neosofia,* 1985, *storyboard* p. 2 di 5, Archivio Il Pulsante Leggero

Su un'illustrazione d'epoca, rappresentante la prospettiva, compare la frase: «dalla caverna di Platone all'Invenzione di Morel e oltre…». Si tratta di una citazione del romanzo di fantascienza *L'invenzione di Morel* di Adolfo Bioy Casares del 1940, portato sul grande schermo da Emidio Greco nel 1974, in cui il protagonista s'imbatte in un gruppo di persone che in verità sono morte ma che rivivono, come fantasmi tecnologici, grazie a una macchina basata sul funzionamento delle maree.[21]

La sequenza successiva illustra un caleidoscopio di figure che nel video sono risucchiate in un vortice grazie a un effetto computerizzato. Nello *storyboard*, accanto a essa, l'autore annota: «fare anche riferimento alla storia dell'arte, in particolare all'arte barocca». Questa sequenza è un richiamo al sentimento estetizzante e al culto della spettacolarizzazione tipici di quella che Cocuccioni definisce l''età del pulsante leggero' e che Omar Calabrese, di lì a poco, avrebbe chiamato 'età neobarocca'. Alcuni dei principi che Calabrese individua nei prodotti culturali di quest'epoca sono non a caso riferibili anche al *Manifesto 1985*: la predilezione per l'eccesso e per le configurazioni instabili, disordinate e caotiche; l'attenzione al dettaglio e al frammento, tipica del videoclip, e una tendenza alla citazione.[22] Tutti aspetti enfatizzati dall'uso dei nuovi media e per questo molto più evidenti nella versione in video del manifesto.



Enrico Cocuccioni, *Manifesto 1985. L'arte tra videostasi e neosofia*, 1985, *storyboard* p. 3 di 5, Archivio Il Pulsante Leggero

Altra figura allegorica, presente nello *storyboard* e riproposta nel video, è il bagatto, tratto dalla tradizione dei tarocchi: un prestigiatore raffigurato dietro al tavolo degli attrezzi mentre impugna la bacchetta magica. Il suo significato è chiarito nello *storyboard*: egli «simboleggia la 'fiera del creativo' [e] produce una teoria fantasmagorica di oggetti variopinti e magici».[23] Ulteriore allusione ai simulacri di un'epoca dominata dalle nuove tecnologie, il bagatto è un personaggio negativo, l'illusionista che inganna chi si lascia ammaliare dai suoi 'effetti speciali'.

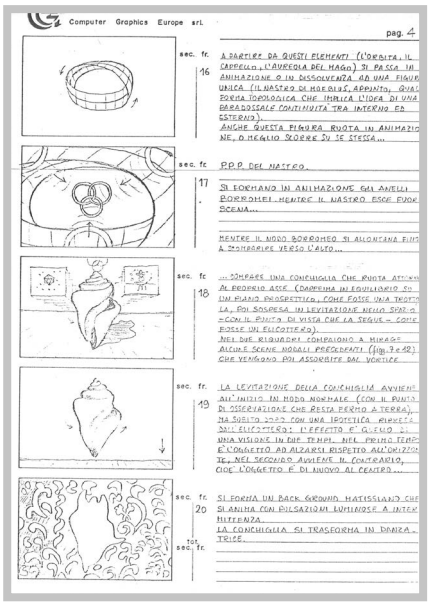
Nel recupero del genere letterario del manifesto, Cocuccioni rinuncia all'aspetto programmatico e costruttivo e lascia intendere i pericoli dell'arte nell'era dei computer e dei

n. 13, gennaio-luglio 2019

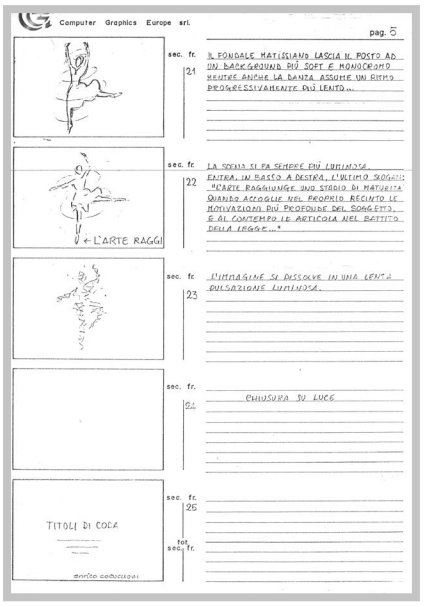
mass media. Il suo testo mantiene le frasi declamatorie tipiche dei manifesti, presenti anche nel video come slogan che fanno da contrappunto alle immagini, ma esse non offrono una lettura necessariamente positiva. Nell'intervento di Locarno, il critico si chiedeva infatti se fosse possibile preservare la qualità dell'arte in un contesto in cui regnavano l'esteticità diffusa e la comunicazione di massa e in cui i valori estetici erano assimilabili a quelli di una fiera barocca. Pertanto, nella metafora dell'equilibrismo non si deve leggere solo un compromesso tra tradizione e innovazione, ma anche tra gli aspetti qualitativi e quantitativi della creazione artistica. In questo senso, secondo il critico, la videoarte e le cosiddette *nouvelles images* hanno lo scopo di trovare una conciliazione tra il coinvolgimento di un pubblico ampio e la salvaguardia della qualità artistica.[24]

Il *Manifesto 1985* viene mostrato assieme ad altre opere di *computer art* nell'ambito di manifestazioni curate dal Pulsante Leggero, come ad esempio il Festival Arte Elettronica di Camerino.[25] Come si è detto, le opere in questione nascono per lo più da esperienze isolate di singoli o gruppi avvicinatisi all'uso del personal computer come strumento di creazione artistica. Molte di esse si basano sulla volontà di usare il calcolatore in modo consapevole, a partire dalla conoscenza del linguaggio di programmazione e dei limiti tecnici del PC rispetto alle più potenti e costose macchine professionali. Si tratta di un'estetica che si oppone volutamente a quella più spettacolare del cinema e della televisione: la computer grafica delle grandi produzioni, caratterizzata da una resa sempre più realistica delle superfici, dei movimenti e della tridimensionalità. Ed è proprio contro le facili illusioni di questa estetica che il *Manifesto 1985* cerca di mettere in guardia e lo fa paradossalmente ricorrendo a quegli effetti speciali che generano meraviglia nello spettatore e a un laboratorio come la SBP CGE che aveva la Rai tra i suoi più importanti clienti.[26]

Gli effetti speciali del video-manifesto sono realizzati al Mirage, una macchina per la postproduzione della Quantel, di cui la CGE di Roma è la prima a dotarsi in Italia, mantenendo l'esclusiva nazionale fino al 1985.[27] Il Mirage era collegato a un computer, che serviva a modificare e memorizzare gli effetti, e a un Paintbox, altra macchina prodotta dalla Quantel che ebbe largo impiego nell'industria televisiva, costituita da una tavoletta grafica dotata di una penna elettronica. Se il Paintbox è una sorta di tavolozza elettronica



Enrico Cocuccioni, *Manifesto 1985. L'arte tra videostasi e neosofia*, 1985, storyboard p. 4 di 5, Archivio Il Pulsante Leggero



Enrico Cocuccioni, *Manifesto 1985. L'arte tra videostasi e neosofia*, 1985, storyboard p. 5 di 5, Archivio Il Pulsante Leggero

studiata per replicare la classica operatività dell'artista di fronte al suo foglio da disegno, il Mirage è una delle prime macchine che permettono di trattare un'immagine come un oggetto e di realizzare effetti 3D.[28] Nel *Manifesto 1985* le immagini acquisite, dalla Gioconda alle fotografie di macchine industriali, sono ruotate, ribaltate, polverizzate, ripiegate oppure avvolte attorno a forme geometriche. La macchina della Quantel era un sistema computerizzato aperto, il cui software poteva essere sviluppato per modificare gli effetti e progettare nuove figure geometriche da far animare e 'rivestire' d'immagini. Sono realizzati in questo modo il solido platonico iniziale, l'anello di Moebius che ruota su *La grande onda* di Hokusai e la conchiglia, un'altra figura archetipica che termina la successione di immagini simboliche dello *storyboard*, prima della chiusura affidata alla ballerina.

2. La computer art e le avanguardie storiche.

Nonostante la figura del bagatto e l'allusione agli eccessi del barocco invitino a riflettere sugli aspetti negativi di questa estetica, il video-manifesto della *computer art* sembra essere un'esaltazione dell'effetto speciale e dell'animazione 3D, sfruttando appieno le funzioni del Mirage. A tal proposito è necessario citare un altro manifesto della *computer art* che parte proprio da queste premesse ma che dichiara una netta opposizione all'estetica degli effetti speciali. Si tratta degli *Appunti abolizionisti* presentati da Michele Böhm nel 1983 in occasione del seminario della RAI *Computer grafica e progettazione visiva*[29] con l'intento di descrivere l'estetica del gruppo Crudelity Stoffe, da egli fondato con Marco Tecce. Questo testo riprende nel lessico e nella forma i caratteri principali del manifesto programmatico. A partire dal tono declamatorio e dal ricorso all'allocuzione, alla domanda retorica e ad altri espedienti volti al coinvolgimento emotivo dell'interlocutore, esso recupera lo stile del manifesto così come viene codificato da Marinetti. L'estetica dell'Abolizionismo descrive un certo tipo di animazione computerizzata basata sulla continua cancellazione e rigenerazione delle immagini, un effetto ottenuto tramite un software scritto dallo stesso Böhm. Il termine ha però un significato più ampio: «l'Abolizionismo è un atteggiamento di ostilità totale, di distruzione incolore e inodore di quanto non ci convince nella nostra opera»,[30] sostiene Böhm in perfetto stile futurista.

Come si è visto per il *Manifesto 1985*, il riferimento è ancora una volta alle avanguardie. Del resto, il legame ideale tra *computer art* e futurismo non sfugge neppure alla critica contemporanea e non è un caso che il primo *Electronic Art Festival* di Camerino (1983) si apra con una celebrazione del 50° anniversario del manifesto *La Radia*, discusso da Mario Verdone.[31]

Nel decennio di un'arte anacronista, se è ancora possibile parlare di avanguardia, la strada da perseguire coinvolge necessariamente la scienza e le nuove tecnologie. Lo stesso Cocuccioni a Locarno cita una riflessione di Argan comparsa l'anno precedente nel catalogo della mostra *I cento occhi di Argo. 'Arte e scienza',* in cui veniva dato ampio spazio alle ricerche cinetiche e programmate. È proprio da questo intervento che Cocuccioni riprende l'idea dell'equilibrio tra qualità e quantità, cui dovrebbe aspirare la cultura di massa.[32] Il testo di Argan era una riflessione sull'avanguardia. Lo storico dell'arte si chiedeva se essa fosse finita oppure no e individuava nella scienza una risposta positiva: la sopravvivenza dell'arte sarebbe possibile solo grazie a una scienza costruttiva basata sulla progettualità e sulla ricerca conoscitiva.

Il tema delle relazioni tra arte e scienza attraversa del resto diverse esperienze proprio negli anni Ottanta. Nel 1983 si svolge al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris la

n. 13, gennaio-luglio 2019

mostra *Electra*, a cura di Frank Popper, dedicata al tema dell'elettricità e dell'elettronica nell'arte del XX secolo, un'esposizione nella quale è presente anche Crudelity Stoffe con un'antologia di video abolizionisti.[33] Guidata dall'obiettivo di indagare le relazioni tra arte, tecnologia e scienza, la mostra parigina è un noto esempio internazionale di un filone di ricerca che si riflette anche nel contesto italiano.

Solo per citare alcuni esempi, nel 1982 Corrado Maltese fonda l'A.S.T., l'Associazione per lo studio delle interazioni tra arte, scienza e tecnologia, che si dedica al tema organizzando seminari e mostre,[34] mentre nel 1986 la Biennale di Venezia è dedicata al tema *Arte e Scienza,* argomento diventato di grande attualità, secondo il curatore Maurizio Calvesi, anche grazie all'impatto dei nuovi media.[35]

In entrambi i casi non si parla solo ed esclusivamente di arte elettronica, eppure proprio questo tipo di arte, che sfrutta le nuove tecnologie, porta implicitamente con sé la riflessione sulla conciliazione tra cultura umanistica e cultura scientifica.

A tal proposito, va citato anche un altro manifesto della *computer art* che nasce da simili premesse: il *Manifesto eidomatico*, a firma di un artista e designer che ha esordito nell'arte cinetica e programmata, Giovanni Anceschi, e di Daniele Marini, fisico e vicepresidente della società di computer grafica EIDOS.[36] Il testo rinuncia a toni profetici, polemici o declamatori, ma mantiene le due polarità su cui si basano anche gli *Appunti abolizionisti*, nonché molti manifesti futuristi: l'affermazione e la negazione, la costruzione e la distruzione.[37]

Anceschi e Marini riscontrano un problema in quella che chiamano la 'grafica per il video': le ridotte competenze progettuali ed estetiche della cultura ingegneristica e informatica da una parte e la frenesia incontrollata dei creativi dall'altra. Il problema è cioè il «gap fra […] la cultura di tipo 'umanistico' dei grafici, dei creativi (antirazionale o, quando va bene, basata su un pragmatismo un poco rozzo e miope) [e] quella degli informatici grafici (sistemica, logistica, tecnicista)».[38] Come superamento di questa situazione, i firmatari del manifesto propongono una nuova figura professionale di programmatore e progettista visivo che nasca dall'incontro delle due culture di cui gli stessi Anceschi e Marini sono rappresentanti. La parola 'eidomatica' viene scelta proprio perché rappresenta la fusione tra *eidos*, le immagini, le apparenze - ma anche le idee secondo il significato originario della parola greca - e il suffisso *matico* che esprime il mondo della tecnica.[39] A tal proposito, è importante sottolineare che gli autori precisano una distinzione tra l'eidomatica e la più generica *computer art*, basata sul fatto che la prima si pone proprio come una nuova disciplina.[40] Infatti l'anno successivo il solo Anceschi firma il *Manifesto eidomatico bis* in cui parla più esplicitamente di una specifica figura professionale, il *product designer*: il designer dei prodotti comunicativi per l'industria massmediale.[41]

Entrambi i manifesti sono lontani da una dichiarazione di estetica o di poetica e considerano piuttosto l'inevitabile incontro dell'informatica grafica con il mondo dell'industria. Infatti, gli esempi citati da Anceschi e Marini sono alcuni dei progetti da loro curati, come il lavoro di grafica televisiva per i campionati mondiali del 1987 e il progetto *Redesign del televideo,* realizzato per la Rai con l'obiettivo di dare una nuova veste grafica al televideo. Tuttavia, proprio Anceschi ritiene che il design eidomatico possa essere alla base di una grande varietà di prodotti, dagli spot pubblicitari ai videoclip, dalle illustrazioni scientifiche alle animazioni e parla di «campo unificato della presentazione visiva».[42] L'unificazione di varie competenze in un'unica figura viene da egli giustificato con l'idea di un concetto globalizzante di 'messa in scena'.

Il *Manifesto 1985,* con un linguaggio diverso, affronta temi molto simili e anch'esso è il frutto di un lavoro che coinvolge competenze differenti, dall'ingegnere al grafico, dal critico all'artista.[43] Il problema dei rapporti tra l'arte e lo spettacolo, l'industria e il design, affrontato da Anceschi e Marini e suggerito dalle immagini del *Manifesto 1985*, è presente anche nel testo fondativo del Pulsante Leggero dove Cocuccioni riconosce il ritorno di temi cari alle avanguar-

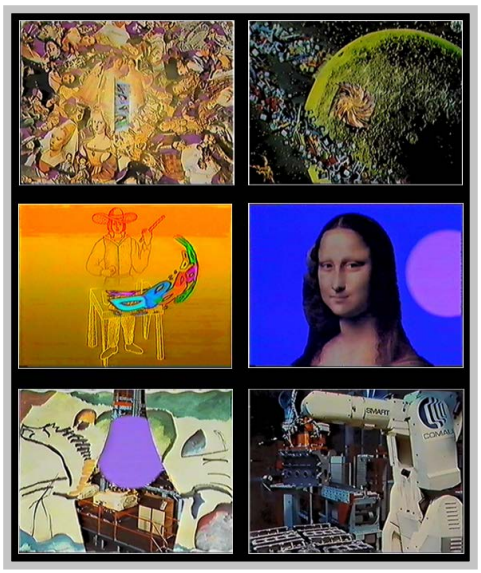
die artistiche, ma con esiti diversi perché negli anni Ottanta il contesto è cambiato e il progetto di un'arte totale non è più attuale.[44]

La *new media art* pone il problema della riconsiderazione della figura dell'artista che si confronta con lo scenario delle tecnologie della comunicazione. Vale la pena citare, a ulteriore riprova della diffusione di simili riflessioni, la teoria del 'sublime tecnologico' elaborata a metà degli anni Ottanta da Mario Costa il quale recupera la nozione estetica del sublime naturale per applicarla a un'idea di tecnologizzazione del mondo. A tale nozione corrisponde una modificazione dell'idea di arte, desoggettivata e disumanizzata, e anche della personalità dell'artista, trasformatosi in 'ricercatore estetico-epistemologico', una figura che avrebbe le sue origini ancora una volta nelle avanguardie e più precisamente nel costruttivismo.[45]

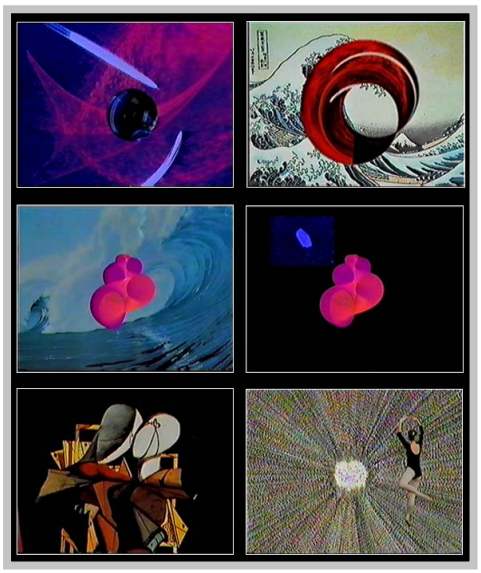
Il *Manifesto 1985* nasce nel solco di una simile idea di 'esteticità diffusa' nella quale il sistema dell'arte è costretto a confrontarsi e ibridarsi con il sistema della comunicazione di massa. È in questo senso che, secondo Cocuccioni, l'arte non può assumere posizioni autoriflessive e di chiusura ma deve interagire con altre dimensioni operative.[46]

3. La riappropriazione del passato.

Nel *Manifesto 1985* l'intera storia dell'arte, immaginata da Cocuccioni come un percorso che va da Platone all'età del pulsante leggero, è letta come una storia di oggetti artificiali e di immagini sintetiche. Nel panorama contemporaneo, secondo il critico, «non c'è un paesaggio 'naturale', ma l'iconosfera artificiale della metropoli, la polluzione semiotica, il labirinto massmediale. Una natura-simulacro 'contaminata' dai materiali 'sintetici' della produzione industriale».[47] In tale contesto, l'artista si trova necessariamente ad attingere a materiali preesistenti e così l'atteggiamento costruttivo, che recupera le istanze delle avanguardie storiche, si incontra con una riproposizione di testi del passato. Attraverso le tecniche di animazione computerizzata, il *Manifesto 1985* celebra le categorie postmoderne della frammentazione e della discontinuità creando un montaggio di brani eterogenei, da Leonardo a Pollock, da Brunelleschi a Delaunay. Nell'era della televisione il rapporto dell'artista con la storia si modifica: è un atteggiamento di 'leggerezza' che si rivela, come ben descritto da David Harvey, in «un attaccamento alle superfici piuttosto che alle radici, al collage piuttosto che al lavoro in profondità, alle immagini citate sovrapposte piuttosto che alle superfici lavorate, a un senso svanito del tempo e dello spazio piuttosto che a un prodotto culturale concretamente realizzato».[48]



Enrico Cocuccioni e team SBP-CGE, *Manifesto 1985*, 1985, still da video



Enrico Cocuccioni e team SBP-CGE, *Manifesto 1985*, 1985, still da video

n. 13, gennaio-luglio 2019

Le vicende della *computer art* italiana corrono parallele alla diffusione di movimenti come la Transavanguardia, i Nuovi Nuovi e gli Anacronisti, notoriamente contraddistinti da un ampio ricorso alla citazione. Renato Barilli, che è tra i primi in Italia a occuparsi di riappropriazione della storia dell'arte, almeno a partire dalla mostra *La ripetizione differente* (1974), fa risalire lo stesso citazionismo pittorico alle tecnologie elettroniche che non hanno limiti spazio-temporali: sebbene il ricorso al passato sia sempre esistito, è soprattutto con la tecnologia elettronica che la citazione diventa istantanea e il repertorio a cui attingere vasto e smisurato.[49]

Come si è visto, il manifesto di Cocuccioni, è un gioco citazionista fin dalle prime parole del testo critico e lo è ancor di più nella sua versione in video.

Le tecnologie digitali, più dei media analogici, rendono la citazione immediata grazie alla semplice riproduzione: l'autore decontestualizza e ricolloca testi della storia dell'arte (e non solo) più o meno recenti. Utilizzando gli effetti speciali del Mirage, Cocuccioni e il gruppo della SBP – CGE portano a evidenza la realtà ipermediata che caratterizza l'età del pulsante leggero, un'età segnata dalla pluralità delle forme mediali. Si tratta non solo di riproporre brani del passato ma di assorbire diverse forme mediali all'interno di uno stesso medium: il dipinto, il disegno, la fotografia, l'immagine di sintesi e il testo sono inglobati nel video. Come si è detto, il *Manifesto 1985* è infatti un *collage* elettronico in cui le tecnologie digitali rimediano forme mediali del passato,[50] tra cui non solo la pittura ma anche il genere letterario del manifesto.

I linguaggi del passato vengono rimodellati. Per cui, con il progredire delle tecnologie della rappresentazione e della comunicazione, i nuovi media si confrontano con i loro predecessori. Così il video reinventa la forma testuale del manifesto, trasformando le dichiarazioni in titoli animati al computer e i concetti teorici in immagini in movimento. Non solo: in questa traduzione dal testo al video, il manifesto della *computer art* diventa esso stesso un'opera di *computer art*.

---

[1] Seconda di tre serate che vedono Menna e Pignotti in conversazione con giovani critici. Cfr. *Lavatoio Contumaciale. I Trenta Anni del Centro. 1974-2004,* Roma, Il Filo, 2004.

[2] E. Cocuccioni, *Manifesto critico. L'arte tra videostasi e neosofia,* 1985, dattiloscritto, Archivio Il Pulsante Leggero. Desidero ringraziare Cristiana Fantoni per aver messo a disposizione il materiale dell'archivio.

[3] Si vedano in particolare E. Cocuccioni, 'Arte e nuove tecnologie'*, Figure*, III, n. 9, 1985 pp. 54-63; Id., *Computer art*, in F. Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia 1960-1985*, Milano, Politi, 1988, 227 – 237. A proposito del panorama critico sulla computer art, si rimanda anche al contributo di Corrado Maltese e alla sua definizione di "ultraimmagini": cfr. Id, *Per una storia dell'immagine. Da Leonardo alla computer art*, Bagatto libri, Roma 1989; S. Bordini, *'Ultraimmagini'. Corrado Maltese e le moderne tecnologie nelle arti visive,* in S. Marconi, M. Dalai (a cura di) *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Quasar, Roma 1997, pp. 95 – 100. Si vedano inoltre gli interventi critici sulla computer art di Vittorio Fagone ora in Id. *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano [1990] 2007.

[4] E. Cocuccioni, *Manifesto 1985. L'arte tra videostasi e neosofia,* 1985, storyboard, Archivio Il Pulsante Leggero.

[5] E. Cocuccioni, *Un manifesto critico in videoclip,* 1985, dattiloscritto, Archivio Il Pulsante Leggero, ora in S. Brancato, F. Iannucci (a cura di) *Videoculture. Strategie dei linguaggi elettronici,* Napoli, Università degli studi di Napoli 1988, pp. 218-221.

[6] Ivi, p. 200.

[7] Il significato dell'acronimo SBP non è mai rivelato. Gianni Blumthaler, in una conversazione privata in data 2 aprile 2019, ha dichiarato che la sigla nasce dalle iniziali delle mogli dei primi fondatori. Sulla SBP-CGE cfr. P. Cannizzaro,

'Il Pulsante Leggero', *Video Magazine,* 49, novembre 1985, pp. 78-83.

[8] Soggetto: Enrico Cocuccioni; regia: Marco Marocchini; art director: Gianni Blumthaler; musiche originali: Adriana Fischer; videografica elettronica: Virginia Arati; consulenza artistica: Gloria Vatteroni; progettazione software: Claudio Mattei; consulenza scientifica: Paolo Uliana; effetti speciali Mirage: Maurizio Millefiorini, Massimiliano Feresin, Massimo Betti.

[9] Cfr. A. Amaducci, *Banda anomala. Un profilo della videoarte monocanale in Italia*, Lindau, Torino 2003.

[10] Nato come Servizio Programmi Sperimentali nel 1968, il Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi assume questa denominazione a seguito della riforma Rai del 1976. Tra i più noti esempi di collaborazione con gli artisti, vanno menzionati i primi video di Gianni Toti all'inizio degli anni Ottanta: cfr. S. Lischi, *Il linguaggio del video,* Carocci, Roma 2005; *A*. Berenghi, *Un (di)sperimentale alla Rai*, in S. Lischi, S. Moretti (a cura di), *Gianni Toti o della poetronica*, ETS, Pisa 2012, pp. 144-155.

[11] La CGE espone proprie elaborazioni grafiche insieme ad altri artisti nella prima rassegna di *computer art* organizzata da Rinaldo Funari presso la Galleria 5 x 5 e intitolata con il nome dell'associazione romana. Cfr. S. Bordini, *Il Festival di Camerino: arte e nuove tecnologie*, in Id., F. Gallo (a cura di), *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino*, Milano-Udine, Mimesis 2018, pp. 15-21.

[12] E. Cocuccioni, *Manifesto critico. L'arte tra videostasi e neosofia.*

[13] Sul manifesto come genere letterario cfr. S. Stefanelli, *Il genere "manifesto",* in Id. (a cura di), *I manifesti futuristi,* Livorno, Sillabe, 2001, pp. 21-50.

[14] E. Cocuccioni, *Manifesto critico. L'arte tra videostasi e neosofia.*

[15] *Ibidem.*

[16] Cfr. E. Cocuccioni, 'Il Pulsante Leggero', *50x70,* dicembre 1983, ora in S. Bordini, F. Gallo (a cura di), *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino,* Milano-Udine, Mimesis 2018, pp. 141 – 143.

[17] I primi personal computer sono commercializzati già negli anni Settanta, ma la vera diffusione di queste macchine si avrà solo nel decennio successivo. Per la storia del personal computer in Italia cfr. M. Zane, *Storia e memoria del personal computer. Il caso italiano,* Jaca Book, Milano 2008

[18] Per approfondire il clima culturale degli anni Ottanta cfr. M. Gervasoni, *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni,* Venezia, Marsilio, 2010.

[19] E. Cocuccioni, *Manifesto 1985*. *L'arte tra videostasi e neosofia.* L'icosaedro dello *storyboard* diventa nel video un semplice poliedro a causa della complessità tecnica nella realizzazione e animazione al computer di questa figura. Da una conversazione privata con Cocuccioni, 15 marzo 2018.

[20] Tutte le considerazioni sul significato dell'espressione 'pulsante leggero' derivano da una conversazione privata con Cocuccioni, in data 15 marzo 2018.

[21] A. Bioy Casares, *L'invenzione di Morel* [1940], trad. it. di L. Bacchi Wilcock, Milano, Bompiani, 1966.

[22] Cfr., O. Calabrese, *L'età neobarocca,* Roma – Bari, Laterza, 1987.

[23] E. Cocuccioni, *Manifesto 1985. L'arte tra videostasi e neosofia.*

[24] Cfr. E. Cocuccioni, *Un manifesto critico in videoclip*, p.220.

[25] Per una storia del Festival Arte Elettronica di Camerino cfr. S. Bordini, F. Gallo (a cura di), *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino.*

[26] Cfr. P. Cannizzaro, 'Il Pulsante Leggero'. Per una panoramica sulle diverse applicazioni della computer grafica a metà degli anni Ottanta e sul suo uso in ambito televisivo e cinematografico a livello internazionale, cfr. A. Jankel, R. Morton, *Computergrafica creativa*, Milano, Garzanti, 1986.

[27] All'inizio di quest'anno è segnalato il suo arrivo anche alla Video Zoom di Milano. Cfr. M. Lombezzi, 'La fabbrica dei miraggi', *Video Magazine*, 39, gennaio 1985, pp. 38 – 41.

[28] Sul funzionamento di queste macchine cfr. M. Bernardo, G. Blumthaler, *I trucchi e gli effetti speciali fotografici ed elettronici. Manuale di pratica cinematografica,* Roma, NIS, 1990, pp. 40-43; 91-99.

[29] Il seminario è a cura di Alessandro Polistina. M. Böhm, *Appunti abolizionisti* (1983), in L. Cassanelli (a cura di), *Tracce Immagini Numeri. Atti dei seminari e conferenze dell'A.S.T.,* Roma 1986, pp. 100 – 105, ora in S. Bordini, F. Gallo, *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino*, pp. 135-140.

[30] Ivi, p. 139.

[31] Cfr. F. Gallo, *Le "nuove immagini" nella prospettiva postmoderna 1983-1985*, in S. Bordini, F. Gallo (a cura di), *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino*, pp. 31-38.

[32] G. Di Genova (a cura di), *I cento occhi di Argo "Arte e Scienza"*, Trapani, Cartograf, 1984.

[33] F. Popper (a cura di), *Electra. L'électricité et l'éctronique dans l'art au XXe siècle*, catalogo della mostra, Musée d'art moderne de la ville de Paris**,** Paris 1983.

[34] Cfr. L. Cassanelli (a cura di), *Tracce Immagini Numeri. Atti dei seminari e conferenze dell'A.S.T.*

[35] M. Calvesi, *La XLII Esposizione Internazionale d'arte*, in *XLII Esposizione internazionale d'arte. Arte e scienza*, catalogo della mostra, Venezia, Electa, 1986, pp. 13 – 14.

[36] G. Anceschi, D. Marini, 'Manifesto eidomatico (e qualche esempio)', *WWN,* 7, giugno 1987, pp. 7 – 9.

[37] Cfr. G. Davico Bonino (a cura di), *Manifesti futuristi*, Milano, Rizzoli, 2009.

[38] G. Anceschi, D. Marini, 'Manifesto eidomatico (e qualche esempio)', p. 7.

n. 13, gennaio-luglio 2019

[39] Sull'eidomatica si veda anche P. Morasso, V. Tagliasco, *Eidologia informatica: immagini e computer,* Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1984.

[40] Cfr. G. Anceschi, D. Marini, *Conversazione sull'eidomatica*, in F. Masotti, C. Ricci (a cura di), *Computer Image. Rassegna internazionale di immagini digitali*, catalogo della mostra, Galli, Rimini 1987, pp. 35-41.

[41] Cfr. G. Anceschi, *Manifesto eidomatico bis*, in S. Brancato, F. Iannucci (a cura di) *Videoculture. Strategie dei linguaggi elettronici*, pp. 38 – 43.

[42] Ivi, p. 42.

[43] Nell'équipe c'è anche Paolo Uliana, tra gli artisti del Pulsante Leggero, mentre proprio Cocuccioni lavora nello stesso periodo come grafico per la Rai.

[44] Cfr. E. Cocuccioni. *Il Pulsante Leggero*. Sul tema dell'applicazione della computer art nell'ambito della comunicazione mediatica, il critico ritornerà più di recente: Id.,'Videodesign, il nuovo progetto dell'arte', *Flash Art,* XXV, 166, febbraio-marzo 1992, pp. 182-184.

[45] Cfr. M. Costa, *Il sublime tecnologico,* Salerno, Edisud, 1990. Proprio Mario Costa è firmatario, insieme a Fred Forest, del manifesto dell'*Estetica della Comunicazione* che promuove la sperimentazione artistica legata alle tecnologie comunicazionali. Il testo è redatto il 29 ottobre 1983 e presentato il 14 dicembre dello stesso anno al Musèe d'Art Moderne de la Ville de Paris in occasione della mostra *Electra*. Cfr. M. Costa (a cura di), *Artmedia: rassegna internazionale di estetica del video e della comunicazione*, Opera Universitaria di Salerno, Salerno 1985

[46] Questi concetti sono ribaditi in occasione del Festival Arte Elettronica di Camerino del 1985 in cui il *Manifesto 1985* viene mostrato. Cfr. E. Cocuccioni in A. Polzonetti, P. Verdarelli (a cura di), *Atti del Festival dell'Arte Elettronica 1985*, Camerino, Università degli studi di Camerino, 1986, pp. 44-51.

[47] Ivi, p. 48.

[48] D. Harvey, *La crisi della modernità* [1990], trad. it. di M. Viezzi, Milano, Net, 2002, p.83.

[49] Cfr. R. Barilli (a cura di), *La citazione: arte in Italia negli anni '70 e '80,* Milano, Mazzotta, 1998, pp. 10-11.

[50] Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [1999], trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini Studio, 2002.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Anna Maria Monteverdi

Il teatro all'epoca del Lorem Ipsum. Il debutto di Kanata di Robert Lepage/ Théâtre du Soleil

The show *Kanata - Episode 1. La controverse* debuted on December 15 2018 at the Cartoucherie, the historic headquarters of the company Théâtre du Soleil; on this occasion, for the first time, Ariane Mnouchkine gave up directing to leave the leadership of her company to the award-winning french-canadian director Robert Lepage. With *Kanata* Mnouchkine and Lepage want to show the current condition of the Indians of Canada: a community exterminated in five hundred years of colonial history, today marginalized in the reserves, forced to depend on state subsidies and a coercive assimilation in Canadian society. Starting from a historical recognition of the phenomenon, the essay deals with the international controvers that arose from the choice of the directors not to bring indigenous Indians to the stage, instead entrusting the representation of their stories to the actors. In fact, this decision was seen by the First Nations community as a form of 'cultural appropriation'; concept that is explored through the 'crisis of presence' treated by Ernesto de Martino in *Il mondo magico*, and the idea of 'proxy reality', of a substitute politician, which has been exposed by the japanese artist Hito Steyerl.

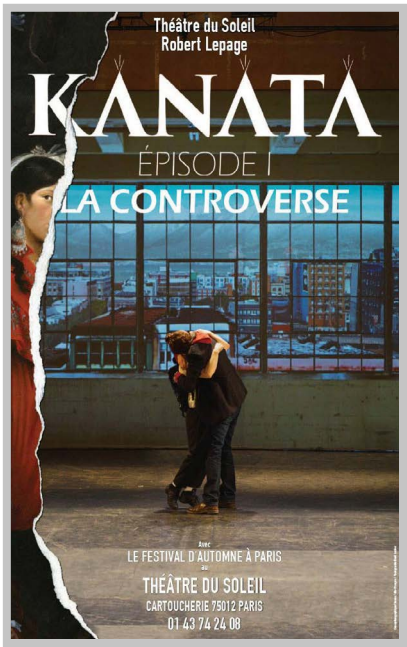
1. La controversia teatrale

Al Festival d'Automne di Parigi 2018 *Kanata- Episode 1. La controverse* è stato sicuramente lo spettacolo più ambito del ricco programma, ma anche il più controverso, tanto che questa parola è diventata parte integrante del titolo per volontà degli autori.

Kanata, che significa 'villaggio' nella lingua degli Indiani del Canada (dalla metà degli anni Ottanta chiamati 'Prime Nazioni') è andato in scena in una versione ridotta e ancora in forma di 'prova generale',[1] il 15 dicembre 2018 alla Cartoucherie, sede storica della compagnia del Théâtre du Soleil. Per la prima volta Ariane Mnouchkine ha rinunciato alla regia per lasciare la guida della sua compagnia al pluripremiato regista franco-canadese Robert Lepage.[2]

Considerata da un lato la composizione multiculturale del Théâtre du Soleil diretto da Ariane Mnouchkine,[3] il suo impegno verso le problematiche sociali degli immigrati e dei *sans-papiers*, e dall'altro l'attenzione di Robert Lepage verso le minoranze asiatiche in Nordamerica sin dall'epoca de *La Trilogia dei dragoni* (1989), non stupisce affatto lo sguardo teatrale rivolto dai registi alla '*visible minority*' delle Prime Nazioni (634 registrate in tutto il Canada, pari al 4% della popolazione, localizzate soprattutto nella zona dell'English Columbia e dell'Ontario). Una comunità sterminata nei cinquecento anni di storia coloniale, oggi emarginata nelle riserve[4] o costretta a dipendere da sussidi di Stato e da una coercitiva assimilazione nella società canadese, attraverso il famigerato sistema delle 'scuole residenziali' del

Locandina



XIX secolo che separava i bambini dalle famiglie affidandoli a chiese cristiane. Ai nativi che frequentavano le scuole dei coloni era proibito parlare la loro lingua o mantenere la tradizione della tribù di appartenenza; qui molti giovani avrebbero subito violenze fisiche e sessuali (di questo parla un documentario-verità a firma di Louise Lawless). Solo nel 2008 il governo canadese si è ufficialmente scusato con le vittime di questi abusi e con le loro famiglie.[5]

L'intenzione degli autori di *Kanata* era quella di mostrare la condizione attuale di una comunità che ha ereditato la cultura mitico-rituale degli antenati i quali credevano «nell'animazione intenzionale generale di tutto ciò che si manifesta»,[6] e rappresentavano una realtà etnica e identitaria complessa ma egualitaria. Spazzata via da un vero genocidio, oggi questa comunità è stata toccata anche dal dramma dell'alcolismo e dei suicidi di massa, a causa delle condizioni di vita nelle riserve, dell'emarginazione sociale e della mancanza di lavoro.[7] A questo si aggiunge la grave situazione rappresentata dalla scomparsa di donne indigene a seguito di violenze: uccise, abbandonate nei fiumi o mai più ritrovate.[8] Si tratta di un fenomeno che ha avuto un incremento tragico e su cui esistono molti documentari e film, tra cui *River of Silence* di Petie Chalifvoux (2016), *Wind River* (2017) di Taylor Sheridan, vincitore della **Miglior Regia** al **Festival di Cannes (sezione** *Un Certain Regard)*, e *On the Farm* di Rachel Talalay (2016) basato sull'omonimo libro di Stevie Cameron.[9] È proprio questo volume ad aver offerto la maggior parte delle suggestioni alla produzione teatrale, andando a scavare nella storia terribilmente drammatica delle donne indiane uccise a Vancouver agli inizi del 2000 da un serial killer, William Pickton. Il 'trattamento della tematica' diventa ben presto oggetto di una controversia teatrale senza precedenti, di cui i giornali si sono abbondantemente alimentati. La domanda più frequente che circolava tra il pubblico prima del debutto era: «Ariane Mnouchkine e Robert Lepage avranno accettato di mettere nel nuovo spettacolo degli indiani veri?».



La Cartoucherie ospita *Kanata*. Ph. Marzio Villa

Infatti, la curiosa richiesta pubblicata su «Le Devoir»[10] era stata proprio questa, attraverso una lettera firmata nel luglio 2018 da Perry Bellegarde, Capo dell'Assemblea delle Prime Nazioni, e sottoscritta da molti rappresentanti di associazioni in difesa dei diritti degli indiani, tra cui vari artisti autoctoni. La lettera sottolineava la presunta mancanza di sensibilità nei confronti di popolazioni già abbastanza 'invisibili' nella società canadese, evidenziata dalla scelta di escludere attori e autori indigeni, considerati gli unici veri 'depositari della Storia':

> Uno dei maggiori problemi che abbiamo in Canada è far sì che la maggior parte delle persone a volte a stretto contatto con noi, ci rispetti quotidianamente anche nella comunità artistica. La nostra invisibilità nello spazio pubblico, sul palco, non ci aiuta. E di questa invisibilità, Mrs. Mnouchkine e Mr. Lepage, non sembrano tener conto, perché nessun membro delle nostre nazioni farà parte dello spettacolo.[11]

Scoppia un vero *affaire* internazionale: il comunicato di luglio contiene una precisa accusa di 'appropriazione culturale'; in sostanza il gruppo degli autoctoni si definisce

'espropriato' della propria storia, escluso da un progetto teatrale fatto da rappresentanti di una cultura dominante, e si dice «stanco di sentire altra gente raccontare le nostre storie». Il teatro viene accusato di appropriarsi delle vicissitudini e del dolore degli altri; l'esclusione di attori indigeni è, effettivamente, il nodo della diatriba:

> In questo momento in cui ci sono risorse per noi per raccontare la nostra storia e abbiamo la capacità, l'abilità, il desiderio e la passione di raccontare la nostra storia. [...] Ci sono ancora persone che cercano di raccontare la nostra storia per noi. E penso che siamo arrivati al punto di finirla con questo.[12]

Questa assenza si configura agli occhi degli autoctoni su un piano simbolico e metaforico, come un vero e proprio rischio antropogenetico: quello dell'estinzione della loro popolazione, della loro stirpe. I termini della discussione sembrano collegarsi al concetto di «crisi della presenza» espresso da Ernesto de Martino ne *Il mondo magico* (1948):[13] le pratiche e i riti del 'mondo magico' costituiscono la principale tecnica protettiva per le civiltà primitive per riscattare la propria presenza e agire nel mondo. La crisi della presenza si definisce in alcuni momenti, descritti da De Martino come «momenti critici» dell'esistenza, ovvero la rottura di un ordine costituito, l'apparire di pericoli nella natura, il senso di paura e angoscia della solitudine:

> I momenti critici dell'esistenza possono essere quelli connessi alla ricerca del cibo e alla nutrizione, alla fabbricazione e all'impiego di strumenti tecnici, ai rapporti sessuali e alla crisi della pubertà, al rapporto col nemico o con lo straniero, all'attraversamento o occupazione di territori nuovi [...]; in tutti questi momenti la storicità sporge, il ritmo del divenire si manifesta con particolare evidenza, il compito umano di esserci è direttamente e irrevocabilmente chiamato in causa, qualche cosa di decisivo accade o sta per accadere, a sporgere a se stessa, a impegnarsi e a scegliere: il carattere critico di tali momenti sta nel fatto che in essi il rischio di non esserci è più intenso e quindi più urgente il riscatto culturale.[14]

La rivendicazione dell'esistenza si attua attraverso l'istituto della 'destorificazione' e dell''iterazione dell'identico', e porta a un processo rituale che conduce al sacro: dalla cancellazione della «storia angosciante o al suo mascheramento»[15] alla piena attuazione dell'umana realizzazione. Similmente, di fronte al pericolo di perdere identità e cultura, gli autoctoni rivendicano oggi un'azione risarcitoria: un riscatto culturale in forma di 'appropriamento' della crisi attraverso una sua imitazione/ripetizione a teatro; si parla anche di timore di un 'uso folcloristico' e edulcorato della Storia, laddove siano attori e non loro stessi a incarnarne le vicende.

Così Dave Jenniss, direttore artistico del Théâtre Ondinnok:

> Non si può prendere le storie delle persone e dirle come si vuole sul palco e, soprattutto, non metterle lì. Per me, è una assoluta mancanza di rispetto, specialmente con tutto ciò che sta succedendo in questo momento. Siamo nel 2018. Non siamo più nel 1960 in un vecchio documentario della CBC che fotografa gli aborigeni e fa ciò che vuole.[16]

In base a queste rivendicazioni protezionistiche (secondo alcuni critici auto-discriminanti) potrebbe fare un teatro che denunci segregazioni, umiliazioni, violenze solo chi appartenga a quei gruppi e le abbia subite. *L'impiccato di domani* di Brendan Behan avrebbe

dovuto essere scritto e messo in scena da un condannato a morte e non da un drammaturgo irlandese alcolizzato, militante dell'Ira, *Salomé* di Oscar Wilde avrebbe avuto senso solo se messa in scena da omosessuali, e così via.

Considerata l'eco mediatica della vicenda, gruppi e società che avevano garantito l'adeguato appoggio economico (tra cui il Conseil des Arts du Canada), si staccano dalla cordata della coproduzione, quando ancora il debutto è di là da venire. Mnouckhine intervistata, ribadisce come: «L'arte dell'attore è proprio quella di diventare l'altro [...] Amleto non ha bisogno di essere danese; il teatro ha bisogno di distanza».[17] Anche Lepage chiarisce la sua posizione, rivendicando il diritto del teatro alla finzione e la libertà di parlare «di qualunque cosa a chiunque», fuori da ogni possibile imposizione:

> Nel corso della mia carriera, ho dedicato molti spettacoli a denunciare le ingiustizie perpetuate in tutto il mondo a specifici gruppi culturali senza includere per questo motivo attori provenienti da questi ambiti culturali. Questi spettacoli sono stati rappresentati in tutto il mondo, di fronte a un pubblico diverso senza che nessuno mi abbia mai accusato di appropriazione culturale. Al contrario. Ex Machina è una delle compagnie teatrali più rispettate al mondo.[18]

Mnouchkine rimane indispettita da quella che sembra a tutti gli effetti, se non una censura, una forte limitazione dell'espressione artistica; colpita dalle «intimidazioni ideologiche sotto forma di articoli di colpevolezza o imprecazioni accusatorie, molto spesso anonime, sui social network»,[19] dagli attacchi da parte di coloro che, animati da pregiudizi, si conformavano al verdetto di questo 'tribunale' in modo preventivo, risponde affermando che in teatro l'unica cosa che conta è l'opera, e la prova del suo valore è la presenza del pubblico o la sua assenza; un'opera che però ancora nessuno aveva visto.[20]



La Cartoucherie ospita *Kanata*: la sala d'attesa del pubblico. Ph. Marzio Villa

Lepage e Mnouchkine, dopo un primo annuncio di cancellazione dello spettacolo, decidono di muoversi autonomamente, e la produzione del Théâtre du Soleil (con la rinuncia da parte di Lepage al proprio *cachet*) avrebbe garantito alla compagnia di arrivare in fondo al lavoro, già definito nella sua struttura dopo svariati mesi di prove. Il 27 luglio Lepage e Mnouchkine pubblicano una dichiarazione che non lascia spazio a equivoci: il loro spettacolo non vìola le leggi dello Stato, non fa apologia di guerra, non insulta nessuno:

> *Kanata* ne violait ni la loi du 29 juillet 1881 ni celle du 13 juillet 1990 ni les articles du Code pénal qui en découlent, en cela qu'il n'appelle ni à la haine, ni au sexisme, ni au racisme ni à l'antisémitisme; qu'il ne fait l'apologie d'aucun crime de guerre ni ne conteste aucun crime contre l'humanité; qu'il ne contient aucune expression outrageante, ni terme de mépris ni invective envers une personne ou un groupe de personnes à raison de leur origine ou de leur appartenance ou de leur non-appartenance à une ethnie, une nation, ou une religion déterminée.[21]

Kanata, spettacolo di evidente ispirazione transculturale che si colloca lungo la direttrice di ricerca del secondo Novecento tracciata da Peter Brook, dall'Odin e dal Soleil

n. 13, gennaio-luglio 2019

stesso,[22] prima ancora del debutto passa alla storia con l'accusa di violazione teatrale di 'copyright umano'. L'addebito di '*cultural appropriation*' a Lepage e Mnouchkine ricorda le simili critiche mosse da Rustom Bharucha al *Mahabharata* di Brook (1985), letto all'epoca come un'operazione che «trivializzava la cultura indiana impacchettandola in una struttura drammatica pensata specificamente per un pubblico occidentale».[23]

Accolgo sul tema l'acuta riflessione di Francesco Fiorentini che partendo dall'estetica di Brecht (la «singolarità del singolo» garantita dall'«appartenenza a più di una collettività», e dal prerequisito di distacco da sé stessi necessario per acquisire conoscenza) ricorda che

> si appartiene a molti gruppi, perciò non si appartiene mai del tutto a nessuno di essi e a ognuno si resta sempre un po' estranei. Perciò se si definisce l'identità a partire da una sola appartenenza (ai bianchi o ai neri, alle donne o agli uomini ecc. ecc.), si oscurano altre appartenenze (culturali, politiche, sociali, sessuali, di classe) e si produce un'identità culturale basata sull'esclusione, sull'esclusione anche di parti di noi stessi dall'immagine che di noi stessi ci facciamo. Il che non può non generare nevrotici disagi e fatali insincerità. Perciò bisogna chiedersi chi ha interesse a favorire la contrapposizione tra bianchi e neri, o tra "noi" e gli "stranieri", e quali altre differenze vuole nascondere.[24]

Il dibattito di *Kanata* arriva dopo la cancellazione forzata di un altro spettacolo a firma di Lepage: il concerto blues *SLĀV basato sui canti degli schiavi afro-americani al* Montreal International Jazz Festival, cancellato con la stessa accusa di appropriazione culturale. Lo show, infatti, era interpretato da una cantante bianca, Betty Bonifassi.



La Cartoucherie ospita *Kanata*: i camerini. Ph. Marzio Villa

2. Il teatro all'epoca del Lorem Ipsum

Tutti sappiamo che il segnaposto grafico *Lorem Ipsum dolor sit amet* indica un buco nella pagina *web* che verrà riempito, ma in un secondo tempo: è qualcosa che sta al posto di qualcos'altro, un testo non ancora deciso. Quindi inutile cercare di tradurre le frasi in latino di Marco Tullio Cicerone perché non significano nulla in questo contesto, semplicemente riempiono un vuoto. Per molti mesi a proposito di *Kanata* non si è parlato dello spettacolo, dell'eccezionalità della firma di Lepage per il Soleil, della tematica politica, ma solo del buco rappresentato da quel *Lorem Ipsum* teatrale, ovvero di qualcosa che era ancora in via di trasformazione, di una maschera che non aveva ancora aderito al volto dell'attore.

Il 15 dicembre quando alla Mnouchkine veniva chiesto se ci sarebbero stati indiani veri sul palcoscenico, insomma se quel *Lorem Ipsum* si sarebbe incarnato in un portavoce dei loro diritti, lei rispondeva puntualmente: «Si vedrà. Ma se lei me lo chiede vuol dire che lo spettacolo non le piacerà». La fondatrice del Soleil aveva ben capito che l'evento teatrale di cui era nota solo la trama generale, ovvero le relazioni tra autoctoni e colonizzatori bianchi, si era trasformato in qualcosa di anomalo, in un 'caso' da circo mediatico.

Come separare a questo punto il segnale dal rumore? L'intenzionalità creativa autentica da una sequenza incontrollata di voci, alimentata dalla stampa? A teatro, dove la vita è per eccellenza falsa e dove le maschere e i 'sostituti in carne e ossa' sono le fondamenta del gioco, cioè eserciti di persone 'per procura' (i volti truccati degli attori stessi o fantocci, marionette, ombre, macchine), qualcuno rivendica l'assurdo e impossibile diritto di esistenza in scena. Sembra di sentire in queste parole i protagonisti dei *Sei personaggi* pirandelliani: gli autoctoni chiedono che il regista metta in scena anche loro, insieme alla loro storia; insomma, come il dottor Scoto dei *Personaggi*, chiedono un'«esistenza imperitura». La confusione pirandelliana tra realtà e finzione raggiunge a questo punto l'apice, tanto da diventare un tema a sé, ben più intrigante della trama stessa:

> Io voglio vivere, ho una gran voglia di vivere per la mia e per l'altrui felicità. Mi faccia vivere, signore! Mi faccia viver bene, la prego; ho buon cuore, guardi! Un discreto ingegno, oneste intenzioni, parchi desideri: merito fortuna. Mi dia, prego, un'esistenza imperitura.[25]

La citazione corrisponde alla richiesta degli autoctoni: «What we want is for our talents to be recognized, to be celebrated today and in the future because WE ARE».[26]

La caverna di Platone ancora inganna. Chi è titolato a parlare per qualcun altro? Nel Parlamento sono i rappresentanti del popolo eletti democraticamente, a teatro, che non ha bisogno di una democrazia rappresentativa, ci sono gli attori. Complicato e ovviamente inutile far interpretare Medea ad un'infanticida, o Edipo a qualcuno che si cavi davvero gli occhi. Eppure il problema sollevato dagli autoctoni e dai loro *supporter* non è dissimile. Ed è espresso esattamente in questi termini: «Who has the right to tell and represent a community's history?». Lepage non può che ricordare agli indigeni cosa sia il teatro, cosa significhi incarnare qualcun altro, cosa che probabilmente i loro antenati, che avevano dato vita a quel complesso cerimoniale che è il *potlach*, sapevano benissimo:

> Dall'alba dei tempi, il teatro si è basato su un principio molto semplice, che si interpreta qualcun altro. Fingendo di essere qualcun altro. Che si entra nei panni di un'altra persona per cercare di capirli e, nel processo creativo, forse capire meglio noi stessi. Questo antico rituale richiede che prendiamo in prestito, per la durata di una performance, l'aspetto, la voce, l'accento e talvolta anche il sesso di qualcun altro. Ma quando non ci è più permesso di entrare nei panni di qualcun altro, quando è vietato identificarsi con qualcun altro, al teatro viene negata la sua stessa natura, gli è impedito di svolgere la sua funzione primaria.[27]

Insomma, Lepage, esattamente come Pirandello, appare perseguitato da personaggi indispettiti per come sono stati trattati; e proprio come l'autore siciliano col dottore Fileno, a cui egli rispose con un rifiuto e un decisivo «si rassegni», il regista canadese di fronte alla richiesta di rimaneggiare l'opera e cambiare la storia, non ritorna sui suoi passi. Il problema non è la loro assenza o presenza in scena, ma la loro presenza o assenza nella società. Per questo la protesta teatrale diventa ancora più significativa e simbolica: ciò che non attecchisce nel terreno della realtà deve almeno attecchire nel teatro, che ne è un succedaneo.



La scena di *Kanata*. Ph. Marzio Villa

Emer O'Toole, che studia la rappresentazione

nelle pratiche teatrali interculturali, chiamato in causa sulla questione afferma che la posizione di Lepage è troppo ristretta:

> Certamente il teatro si basa sul fingere di essere qualcun altro, ma questo non significa che tu sei assolto completamente eticamente parlando, dalla natura di quelle rappresentazioni. Penso che si possa interagire e rappresentare le culture di altri popoli, nazioni, razze, etnicità e così via e farlo rispettosamente attraverso il dialogo con quelle culture.[28]

La maschera, il travestimento, l'interpretazione, la reviviscenza, l'impersonazione, il concetto di 'altro da sé' vengono esposti al linciaggio: la garanzia di verità e unicità sarebbe quindi la presenza fisica in scena – reale e non alienata o mediata –, altrimenti il gioco teatrale non risulta valido. Ma è davvero così? Sul tema del culto della presenza vissuta in epoca di 'media-mondo'[29] ci viene incontro l'artista giapponese Hito Steyerl, che ha dedicato un libro allo smascheramento della «realtà proxy»,[30] della politica del sostituto, dell'arte che tenta di sfuggire al «panico del *Dasein* totale»: esserci senza mediazioni, presenziare a tutte le ossessive occasioni di aggregazione che internet e l'iperconnessione digitale promuovono non rappresentano forse l'odierna risposta alla paura del sostituto?

> L'artista deve essere presente, come suggerisce il titolo della performance di Marina Abramovic. E non solo presente, ma presente in via esclusiva, presente per la prima volta o in qualche altra concitata declinazione del nuovo. L'occupazione artistica è in via di ridefinizione in termini di presenza permanente [...] L'economia dell'arte è profondamente immersa in questa economia della presenza.[31]

Il capo indiano ha creduto che in scena ci fosse un boicottaggio della presenza. In un mondo che fa tutto per procura, per rappresentanza, appunto per *proxy* come ci ricorda Hito Steyerl (dalla guerra, al sesso, alla politica), gli attori sono stati scambiati per *bot* e il teatro per una piattaforma social.[32] A teatro gli attori stanno al posto di qualcun altro: per quanto possano essere dentro la dimensione emotiva del personaggio, talvolta dilaniati dalla storia che parla attraverso la loro bocca, lo fanno attraverso la maschera, segno della massima trasformazione dell'io che serve appunto a partecipare a una realtà 'altra', fuori dal tempo, facendo perdere la propria 'caducità', il proprio tratto, negando persino la propria umanità, proiettando l'individuo in una dimensione metastorica:

> La maschera è segno della tensione a superare la condizione umana e insieme limite all'ansia di trascenderla [...]. La maschera è una sofferta dichiarazione di distanza, di voragine spalancata tra umano e non umano. La maschera nega ogni somiglianza con l'uomo [...]. La maschera è il modo di uccidere il corpo dell'uomo che è segno del tempo.[33]

Alla maschera Ferdinando Falossi ha dedicato un ampio e documentato studio in due volumi; qui si ricorda che la metamorfosi dell'individuo, cui la maschera è inscindibilmente legata è

> un percorso arduo e spesso rischioso, compiuto nel tentativo di superare le restrizioni di una condizione umana percepita come angusta e schiava delle regole del divenire. E' un gesto fondante di arcaica ribellione al limite. Un gesto remoto perché avviene all'interno di una concezione magica del mondo che è da tempo estranea alle

> categorie di pensiero occidentali, le quali sembrano ruotare attorno a una conservazione a oltranza dell'identità ontologica dell'individuo. Trasformarsi, espandersi, diventare un altro […]. Gesto estremo quello del mettersi una testa più grande della propria; gesto straordinario quello di assumere una identità più vasta. Strani passaggi di una metamorfosi che è distruzione metodica e riedificazione dell'io.[34]

Il teatro non è televisione o giornalismo, e anche laddove di mezzo ci sia una storia vera, si mette in scena sempre una libera interpretazione dei fatti, una trasfigurazione di personaggi attraverso la maschera che non può mancare.

Ma l'Arte è davvero più vera se si ispira alla realtà, se l'attore ne è personalmente e fisicamente coinvolto? E nel caso, chi stabilisce qual è la verità da portare in scena, quale il punto di vista corretto, la rappresentazione più adeguata o – nel caso di rivendicazioni identitarie – quella eticamente più corretta?

Francesco Fiorentino, proprio in riferimento alla *querelle* per *Kanata,* si chiede se

> quando qualcuno racconta la nostra storia stia compiendo in ogni caso un'espropriazione; e anche se ogni limitazione a parlare della storia di altri costituisca sempre una censura, come dice Lepage. Il teatro non può e forse neanche dovrebbe rappresentare tutto. Ci sono certe cose che forse non dovrebbero essere rappresentate senza il pudore, il riserbo, la titubanza che nasce dal riconoscimento profondo dell'alterità dell'altro che si porta sulla scena. Non possiamo mai rappresentare la storia degli altri nel modo giusto. Ma questo non significa che gli altri, i subalterni, i senza voce, una volta conquistata la scena, sarebbero in grado di dire la verità su di sé e sulla propria storia.[35]

3. La storia

Vancouver, capitale della British Columbia. Leyla (Shaghayegh Beheshti) curatrice del National Art Gallery ad Ottawa riceve la visita di Jacques (Vincent Mangado), direttore museale francese che cerca alcuni quadri che rappresentano gli autoctoni per una importante mostra; tra questi un prezioso ritratto chiamato la *Gioconda Améridien*, la *Gioconda degli Indiani d'America*. Leyla si innamora di lui e gli rivela di non essere sposata ma di avere una figlia adottiva indiana, Tanya (Frédérique Voruz), discendente dei Mohawk. Come molti bambini indiani dopo le tragiche vicende di espropriazione di terre, Tanya era stata portata via dalla madre naturale (Nirupama Nityanandan) per essere educata e adottata. La storia si sposta da Ottawa alla caotica Vancouver,[36] dove incontriamo Tanya che si prostituisce a Downtown Eastside in mezzo ad altri derelitti, ubriachi e tossicodipendenti; qua vive una comunità di autoctoni, aiutati da volontari che offrono loro gratuitamente, per conto dello Stato, assistenza medica e droga.[37] È proprio qua che una coppia francese di artisti, Miranda (Dominique Jambert), pittrice, e Ferdinand (Sébastien Brottet-Michel), attore di cinema di scarso talento, si trasferiscono. Affittano un loft da una agente immobiliare cinese (Man Waï Fok) in Hastings Street, dove farmacie su ruote e assistenti sociali danno supporto a drogati e disagiati. Esattamente in quel luogo un tempo c'era un'area boschiva



Giubbe rosse. Ph. Michèle Laurent, dal sito ufficiale del Théâtre du Soleil

n. 13, gennaio-luglio 2019

abitata proprio dalla popolazione indigena nativa, prima della colonizzazione.

Come un film che scorre all'indietro vediamo quell'area come doveva presentarsi molti decenni prima, quando gli autoctoni vivevano in luoghi incontaminati, prima che i coloni canadesi distruggessero la foresta, mettendo gli indiani nelle riserve, portando via i loro bambini per affidarli alla chiesa cristiana. Dai missionari alle Giubbe rosse, dalla frenetica costruzione di grattacieli alle riserve, il 'film teatrale' mostra come in un *flash* un diritto di vita negato, e un'illegittima sottrazione di terre a una popolazione indigena che non si è mai integrata con la comunità canadese. Di questo sterminio dimenticato, degli abusi ammessi anche dalla Commissione per la verità e la riconciliazione, in scena c'è traccia in pochi ma significativi momenti, in cui vediamo la città 'ingoiare' gli abitanti originari, violandone i diritti e portando via alla madre i figli legittimi. Troviamo anche una toccante testimonianza dalla voce dell'attrice Nirupama Nityandan.

Lo spettacolo fa riferimento anche a un episodio di cronaca nera realmente accaduto: un fattore di 57 anni, Robert Pickton ('Willie'), nel 2002 fu incarcerato con l'accusa di aver violentato, fatto a pezzi e dato in pasto ai maiali quarantanove donne indiane, prostitute e tossicodipendenti.

4. Lo spettacolo

Come spesso avviene negli spettacoli di Lepage tutto ruota intorno a un oggetto-risorsa, in questo caso duplice: il cavalletto con il quadro e la canoa dei primi abitanti. Questi elementi indicano il passato: da un lato mostrano la rappresentazione istituzionale dei nativi indiani, dall'altro un momento di intensa armonia dell'uomo con la natura.

Il Museo ha consegnato alla memoria un popolo che però esiste ancora, pur vivendo nelle riserve o in strada, privato di dignità e ai margini dell'opulenta società canadese. La scena si sposta continuamente dagli esterni agli interni, adattando all'ambiente i pochi oggetti della scenografia dotati di ruote; un loft diventa un attimo dopo la strada dove si trovano i disperati che vengono aiutati da volontari e addetti ai servizi sociali, oppure gli uffici di polizia. L'ambientazione delle antiche terre ha il suo fulcro nell'immagine della canoa che fluttua in aria, tra la nebbia e gli animali della foresta. All'armonioso quadro della natura si contrappone la caotica metropoli, dove l'identità si disperde per confondersi con tradizioni e lingue di tutto il mondo. Un video animato e intermittente usato come fondale dà la dimensione della metropoli multietnica di Vancouver. La donna che dipinge ritratti di autoctoni, Miranda, incontra in strada, in mezzo ad altre prostitute, la giovane Tanya che si rivelerà essere la figlia di Leyla, e la fotografa; la ospiterà a casa cercando di entrare in amicizia con lei.

Tanya però si allontana e non verrà mai più ritrovata, andando a sommarsi alle numerose donne indigene scomparse. Qua la vicenda assume i tratti del noir, ricordando la storia del serial killer che violentava e faceva a pezzi le donne indiane. Incarcerato fu lui stesso a confessare gli omicidi a un compagno di cella, che in realtà era un poliziotto sotto copertura.

Leyla e Miranda si incontrano: d'ora in avanti si impegneranno ad aiutare la comunità indiana. Il loft diventa un luogo di asilo per disperati, e 'magicamente' ciò che era una pittura si anima e si tramuta in parola e dialogo. La casa accoglie un'intera comunità, perde i connotati



Robert Lepage con gli attori. Ph. Michèle Laurent, dal sito ufficiale del Théâtre du Soleil

del quotidiano per diventare luogo del sovrannaturale. Con l'arte Miranda si trasforma in uno sciamano, esce dal proprio corpo, diventa leggerissima, viene posseduta dagli spiriti della natura; mentre dipinge gli appare come in una visione proprio Tanya, insieme a tutte le persone scomparse: vita e morte si ricongiungono, passato e presente si toccano perché il tempo si sospende, e questo è il potere evocativo dell'arte di dare corpo al mito e al sogno. Miranda, che incarna l'innocenza come l'omonimo personaggio della *Tempesta* shakespeariana, dopo la morte di Tanya decide di ritrarre le donne scomparse, ma la sua esposizione viene ostacolata e infine cancellata, perché non ha il permesso dei familiari. Per cercare di fare esperienze dirette e concrete di questa realtà e rendere il suo lavoro più vero e credibile (un riferimento proprio al lavoro di Lepage e alla controversia nata sul tema della legittimazione a parlare delle storie di altri), Miranda decide allora di andare a Hastings street per confondersi tra i drogati. Qua incontra un indigeno documentarista di nome Tobie (Martial Jacques) che la invita a partecipare a una cerimonia tradizionale (l'offerta della pipa)[38] sulla sua canoa.



Canoa rovesciata. Ph. Michèle Laurent, dal sito ufficiale del Théâtre du Soleil

Sospesa nell'aria la canoa fluttua in cielo, mettendoci di fronte a un'immagine dal sapore surrealista: la donna si muove lentamente in equilibrio a testa in giù, mostrando ancora una volta la capacità di Lepage di dare alle storie una grandiosa forza poetica grazie a potenti quadri scenici uniti a coreografie acrobatiche, come in *Les aiguilles et l'opium*. I due sono ora in un tempo magico, volano in un altro mondo dove gli spiriti degli animali sacri o le anime degli antenati faranno loro da guida. La volontà comune di ricerca della verità unisce la donna e l'uomo, pur appartenendo a etnie diverse. Così il teatro offre una storia emblematica di una comunità le cui vicende continuano a essere tormentate dalle richieste di sfruttamento dei loro territori, a cui ancora, fieramente, si oppongono con ogni mezzo. Ma il teatro mostra anche una via di uscita dalle discriminazioni, dall'odio e dalla violenza: una metamorfosi necessaria come suggerimento anche per l'oggi, che è un ritorno a un ricongiungimento tra l'umano, il mondo sensibile e la Storia rappresentata dalla memoria. Il viaggio in canoa diventa la metafora di un percorso di conoscenza e di cambiamento.

È un attimo quello in cui un altro uomo di magia, il regista Robert Lepage, muta lo spazio profano in uno spazio eccezionale; ed è quell'attimo che trasforma il teatro in *omphalòs*, tempio, cerchio magico: è il rito teatrale che cementa la comunità riaffermando la 'presenza'. Il *Lorem Ipsum* si è trasformato in una maschera vivente.

5. Appendice. Rispondere al sacrificio con un sacrificio. Una testimonianza di Kanata di Elisa Lombardi[39]

È difficile vivere il lutto di una storia d'amore, soprattutto se è stata avventurosa, intensa, e se ci abbiamo creduto davvero perché abbiamo vissuto uno 'stato di grazia' tale che non possiamo assolutamente dimenticarcene. È difficile viverne il lutto perché ne portiamo ancora i segni addosso, cicatrici sulla pelle che raccontano questa alchimia unica che si è interrotta all'improvviso, e che non ritroveremo sicuramente con un altro

amante. È necessario però anche andare avanti. Darsi alla vita. Peter Brook ci insegna che tutto è in movimento, «bisogna tenersi forte e lasciarsi andare con dolcezza».

Ecco, questo è quello che è accaduto a tutti quelli che hanno preso parte alla creazione di *Kanata*; proprio a tutti, anche a chi, come me, ha partecipato solo a tre fasi delle cinque totali che hanno visto la creazione di questo spettacolo durante tre anni di lavoro, a fasi alterne. È difficile da spettatore oggi guardare *Kanata* con occhi nuovi, vergini dal ricordo di tanta bellezza e magia che è emersa durante la fase di creazione di questo spettacolo. A giugno 2018 *Kanata* era uno spettacolo di ben cinque ore diviso in tre atti. Oggi, alla prima a Parigi del 15 dicembre il mio cuore è diviso tra passato e presente, non posso non sentire del dolore e vivere un lutto per tutto quello che non c'è più, non sentire dispiacere per alcuni attori che non sono oggi sul palcoscenico del Théâtre du Soleil alla Cartucherie, come Serge Nicolai protagonista del primo atto nelle vesti di Edmund Kean, o dai personaggi che erano stati creati nel secondo atto; ma nello stesso tempo provo una gioia ed emozione immensa per quello che vedo.

Eppure, questi personaggi sono ancora tutti lì, posso sentirne l'eco, sono qui anche oggi, dentro questi attori straordinari che li hanno creati e che hanno avuto il coraggio di sacrificare il loro lavoro per servire qualcosa di più grande ed elevato, che noi siamo solito chiamare "Arte". Sono profondamente toccata e commossa nel vedere oggi questo spettacolo nuovo, vivo, che non si è lasciato morire: come una pianta che, pur recisa brutalmente, continua ancora a germogliare perché le sue radici sono profonde e ben radicate nel terreno.

Mi commuove ad oggi non solo lo spettacolo in sé stesso, ma soprattutto il sacrificio che ha fatto Robert Lepage accettando di portare a termine questo lavoro senza percepire alcun compenso; e il sacrificio che hanno fatto tutti gli attori del Théâtre du Soleil di non rimanere attaccati al proprio ego di attore, al proprio lavoro personale, ma di essere cosi coraggiosi da mettersi in ombra per fare splendere l'opera teatrale *Kanata.* Mi fa tremare le vene dei polsi il coraggio di Ariane Mnouchkine che dice: «No, noi andiamo avanti contro tutto e tutti perché non stiamo facendo niente di sbagliato, siamo artisti». Questa per me è una grande lezione di vita e di umanità artistica, che solo una *equipe* teatrale come quella del Théâtre du Soleil poteva regalarci ai giorni nostri, capitanata dal genio assoluto di Robert Lepage. Rispondere al sacrificio, al genocidio degli Indiani d'America con un altro sacrificio. Un sacrificio per un sacrificio.

A chi ha accusato Robert Lepage e Ariane Mnouchkine di appropriazione indebita di identità culturale della storia del popolo degli Indiani d'America, e del genocidio che hanno subito, è stato risposto con un sacrificio, il sacrificio di se stessi di fronte all'arte. La domanda che si eleva forte e chiara durante lo spettacolo, la domanda che ci porta e che sostiene con tutta la sua forza artistica e umana la straordinaria attrice Dominique Jamber è: «Che cosa può fare l'artista? Cosa possiamo fare noi artisti oggi?». E' una domanda che ci tocca tutti da vicino. La risposta è nel lavoro stesso, l'artista rinuncia a sé per servire una legge più alta e più grande che è la forza di creazione, l'arte.

Il primo atto trattava della vita di Edmund Kean, attore di origine britannica nato a Londra nel marzo del 1787, considerato il migliore attore della sua epoca che ebbe successo non sono in Inghilterra ma anche nell'America del Nord. Questo attore fu accolto in Québec da una tribù di Indiani d'America, gli Uroni, che apprezzarono a tal punto la sua bravura da farlo capo tribù con il nome di 'Alanienouidet'. Kean fece poi ritorno in Inghilterra ma rimase sempre vicino agli Indiani di America. Nel primo atto questa storia, realmente accaduta, veniva narrata dall'attore Serge Nicolai. Un dipinto che lo ritrae storicamente nel suo letto vestito da Indiano faceva da ponte con la storia contemporanea

che si svolgeva a Québec, nel museo d'arte dove appunto il curatore di un museo francese si reca per richiedere dei quadri e fare una mostra in Francia con queste splendide opere (con cui si apre lo spettacolo inaugurato il 15 dicembre 2018).

Il secondo Atto trattava invece, dello sterminio degli indiani d'America e in particolare della storia dei bambini indiani strappati alle loro famiglie e portati nelle Scuole cristiane, dove molti di loro furono abusati o maltrattati. In questo atto gli attori Jean Sebastian Merle, Sayed Ahmad, Maurice Durozier e Andrea Marchand tra gli altri, ci regalavano emozioni straordinarie. Questa parte era davvero toccante, creata nell'assoluto rispetto della Storia e di questa popolazione, e prevedeva anche delle testimonianze video. Il primo atto si chiudeva con un gioco di ombre straordinario, il secondo con un momento di 'Teatro in Video', tramite un gioco di telecamere che Lepage aveva inventato insieme a Steve Blanchet con giochi visuali in 3D a cui si è dovuto rinunciare. L'ultimo atto, invece, si svolgeva a Vancouver nella nostra epoca: anche qui veniva narrato un fatto realmente accaduto, la storia dell'allevatore chiamato 'Willie' che fu riconosciuto colpevole di quarantanove omicidi di prostitute native.

---

[1] Al Festival di Parigi del progetto iniziale di cinque ore diviso viene mostrato solo l'episodio che corrisponde all'originario terzo atto in forma non definitiva, come dichiarato nel foglio distribuito al pubblico dalla compagnia.

[2] Su Robert Lepage cfr. A. M. Monteverdi, *Memoria maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*, Milano, Meltemi, 2018, e l'omonimo documentario produzione AMM 2019 (regia A. M. Monteverdi, riprese video G. Baresi, A. Bronzini, montaggio, animazioni e grafica 3D di L. Strangis).

[3] Sulla storia del Soleil cfr. B. Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, Arles, Actes Sud, 2014.

[4] «Le relazioni tra il governo centrale e le comunità indigene si basano sull'*Indian Act,* una legge che dal 1876 definisce chi sono gli 'indiani', i loro diritti e doveri e la modalità di vita nelle riserve, ma che in effetti è servita in realtà a tenere sotto controllo le comunità indigene ed a restringere progressivamente le loro libertà. Oltre all'*Indian Act* i singoli territori abitati dagli aborigeni hanno stipulato nel corso degli anni dei trattati con lo Stato canadese», D. Musella, 'I Nativi del Canada ora alzano la voce: Mai più passivi!', *First line press***,** 13 febbraio 2013, <https://firstlinepress.org/i-nativi-del-canada-ora-alzano-la-voce-mai-piu-passivi/> [ultimo accesso 20 gennaio 2019].

[5] Le scuole residenziali sono rimaste aperte fino agli anni Sessanta quando vennero sostituite dal sistema delle adozioni: migliaia di bambini aborigeni tra gli anni Sessanta e Ottanta furono separati dalle loro famiglie per essere dati in adozione a famiglie bianche. Questa pratica è conosciuta con il nome di Sixties Scoop e proseguì fino al 1984; coinvolse circa 16 mila bambini aborigeni solo in Ontario. Il 14 febbraio 2017 un giudice canadese ha stabilito che il governo del Canada è responsabile per i danni psicologici e morali causati a migliaia di bambini per le pratiche dei Sixties Scoop.

[6] Cfr. R. Melillo, *Tutuch (Uccello tuono),* Atripalda (Av), Mephite, 2004.

[7] Nella riserva di Attawapiskat nella regione Nord di Ontario dove vivono circa 2.000 aborigeni appartenenti ai Nehilaw discendenti dai Cherokee, nel 2016 furono registrati innumerevoli tentativi di suicidio. Cfr. R. Brown, 'La comunità indigena del Canada dove in 100 hanno tentato il suicidio in nove mesi', *Vice*, 15 giugno 2016, <https://www.vice.com/it/article/neym3z/comunita-indigeni-canada-suicidi> [ultimo accesso 19 gennaio 2019].

[8] Quella degli indiani è diventata la comunità con il più alto tasso di suicidi dovuti a emarginazione sociale e mancanza di lavoro. A questo si sommano eventi davvero tragici, come un numero elevato di sparizioni e uccisioni di donne native, con più della metà di questi omicidi tuttora irrisolti. Secondo

le fonti ufficiali del Governo canadese il numero complessivo delle vittime ammonterebbe a 4000 dal 1980. Molti giornali si sono occupati dei casi delle donne scomparse. A questo proposito si veda D. Minuti, 'La strage silenziosa delle donne autoctone in Canada', *Globalist*, 5 ottobre 2017, <https://www.globalist.it/world/2017/10/05/la-strage-silenziosa-delle-donne-autoctone-in-canada-1-100-uccise-o-scomparse-2012587.html> [ultimo accesso 20 gennaio 2019].

[9] S. Cameron, *On the Farm. Robert William Pickton and the Tragic Story of Vancouver's Missing Women,* A.A. Knopf, Canada, 2011.

[10] P. Bellegarde, 'Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones?', *Le Devoir*, 14 July 2018, <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones> [ultimo accesso 20 gennaio 2019].

[11] *Ibidem*.

[12] J. Deer, 'Long meeting but little hope as Indigenous activists raise representation issues with Robert Lepage', Cbc, 20 luglio 2018, <https://www.cbc.ca/news/indigenous/kanata-meeting-lepage-1.4754698> [ultimo accesso 20 gennaio 2019].

[13] E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

[14] Ivi, pp. 18-19.

[15] *Ibidem*.

[16] P. Saint-Arnaud, 'L'invitation de Robert Lepage est bien accueillie par les opposants'. *Le* Devoir, 16 luglio 2018, <https://www.ledevoir.com/culture/Théâtre/532584/kanata-l-invitation-de-robert-lepage-est-bien-accueillie-par-les-opposants> [ultimo accesso 20 gennaio 2019].

[17] R. Salutin, 'Cultural appropriation, where timing may be everything', *The Star*, 16 August 2018, <https://www.thestar.com/opinion/star-columnists/2018/08/16/cultural-appropriation-where-timing-may-be-everything.html> [ultimo accesso 20 gennaio 2019].

[18] *Robert Lepage's Position*, Dalla pagina social di Ex Machina, 6 luglio 2018, ripubblicata su *My Scena* <https://myscena.org/newswire/robert-lepage-s-position-on-the-events-surrounding-slav/ [ultimo accesso 20 gennaio 2019].

[19] Dichiarazione di Ariane Mnouchkine pubblicata il 5 settembre 2018 nel sito del Théâtre du Soleil; ripubblicata su *Le Monde* il 6 settembre 2018: <https://www.lemonde.fr/scenes/article/2018/09/06/ariane-mnouchkine-et-robert-lepage-presenteront-bien-kanata-a-la-cartoucherie-de-vincennes_5351301_1654999.html> [ultimo accesso 20 gennaio 2019].

[20] «Une fois le spectacle visible et jugeable, libre alors à ses détracteurs de le critiquer âprement et d'appeler à la sanction suprême, c'est-à-dire à la désertification de la salle. Tous les artistes savent qu'ils sont faillibles et que leurs insuffisances artistiques seront toujours sévèrement notées. Ils l'acceptent depuis des millénaires. Mais après un déluge de procès d'intention tous plus insultants les uns que les autres, ils ne peuvent ni ne doivent accepter de se plier au verdict d'un jury multitudineux et autoproclamé qui, refusant obstinément d'examiner la seule et unique pièce à conviction qui compte c'est-à-dire l'oeuvre elle-même, la déclare nocive, culturellement blasphématoire, dépossédante, captieuse, vandalisante, vorace, politiquement pathologique, avant même qu'elle soit née. Cela dit, et sans renoncer à la liberté de création, principe inaliénable, le Théâtre du Soleil s'emploiera sans relâche à tenter de tisser les liens indispensables de la confiance et de l'estime réciproques avec les représentants des artistes autochtones, d'où qu'ils soient, déjà rencontrés ou pas encore. Artistes à qui nous adressons ici notre plus respectueux et espérant, salut». Altre dichiarazioni e interviste ad Ariane Mnouchkine sul 'caso *Kanata*' sono visibili nel sito web del Soleil: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/kanata-episode-i-la-controverse-2018-2164>.

[21] *Ibidem*.

[22] Ci riferiamo in generale alla ricerca di alcuni gruppi e alla loro predilezione verso i teatri orientali negli anni Sessanta e Settanta: da Jerzy Grotowsky all'Odin Teatret di Eugenio Barba, a Peter Brook e Richard Schechner. Per approfondimenti rimandiamo a N. Savarese, *I teatri euroasiani*, Bari, Laterza, 2002; e a G. Heeg, 'Cos'è il teatro transculturale', Sciami, ottobre 2018, <https://webzine.sciami.com/cose-il-teatro-transculturale/> [ultimo accesso 5 aprile 2019].

[23] R. Bharucha, '*Peter Brook's "Mahabharata": A View from India*', *Economic and Political Weekly*, Vol. 23, No. 32, 6 August 1988, pp. 1642-1647, cit. da F. Fiorentino, 'Conflitti di proprietà', Sciami, ottobre 2018, <https://webzine.sciami.com/conflitti-di-proprieta/> [ultimo accesso 5 aprile 2019].

[24] F. Fiorentino, 'Conflitti di proprietà', Sciami, ottobre 2018, <https://webzine.sciami.com/conflitti-di-proprieta/> [ultimo accesso 5 aprile 2019].

[25] L. Pirandello, 'Personaggi', *Novelle per un anno* (1906), Firenze, Giunti, 1994, p. 661.

[26]Cit. in J. Deer, 'Long meeting but little hope as Indigenous activists raise representation issues with Robert Lepage', Cbc, 20 July 2018, <https://www.cbc.ca/news/indigenous/kanata-meeting-lepage-1.4754698> [ultimo accesso 20 gennaio 2019].

[27]Dichiarazione di Robert Lepage riportata dal sito della CBC: *SLĀV director Robert Lepage calls show's cancellation a 'blow to artistic* freedom', 7 July 2018, <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/robert-lepage-reacts-sl%C4%81v-cultural-appropriation-1.4736219> [ultimo accesso 20 gennaio 2019].

[28] *Ibidem*.

[29] Cfr. G. Boccia-Artieri, *I media-mondo. Forme e linguaggi dell'esperienza contemporanea*, Milano, Booklet, 2004.

[30] Un proxy è un agente o un sostituto autorizzato ad agire per conto di un'altra persona, una sorta di *avatar* digitale che ci permette di essere contemporaneamente presenti in ogni luogo della rete con foto, tweet, like.

[31]H. Steyerl, *Duty free Art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria*, Varese, Johan&Levi, 2018, p. 32.

[32]In ambito informatico i *bot* (abbreviazione di *robot*) sono software che, accedendo alla Rete sfruttando gli stessi canali utilizzati da utenti in carne e ossa, sono in grado di svolgere i compiti più vari in maniera completamente autonoma.

[33]F. Mastropasqua, 'Maschera e tempo', *Critica d'arte*, nn. 25-26, 2005, pp. 52-64.

[34]F. Falossi, F. Mastropasqua, *L'incanto della maschera. Origini e forme di una maschera vuota,* Torino, Primp, 2014, p. 17.

[35]F. Fiorentino, 'Conflitti di proprietà', <https://webzine.sciami.com/conflitti-di-proprieta/> [ultimo accesso 5 aprile 2019].

[36]Vancouver ha una storia relativamente recente, ingigantita urbanisticamente da grattacieli e industrie; L'ondata migratoria dall'Estremo Oriente ha portato moltissimi asiatici (uno su tre è cinese), ed è diventata famosa anche per l'industria televisiva e cinematografica (da cui il soprannome datole dagli americani *Hollywood North*: Vancouver è *location* per moltissimi film e serie televisive tra cui *CSI* e la saga *Twilight*).

[37]Questo accade davvero a Vancouver dove la Providence Crosstown Clinic, unica in tutto il Nordamerica, offre eroina e idromorfone in ambiente controllato.

[38]Vedi la descrizione della cerimonia in J. G. Neihardt (a cura di), *Alce Nero parla*. *Vita di uno stregone dei Sioux Oglala,* Milano, Adelphi, 1968.

[39]Elisa Lombardi, dottore di ricerca in Storia del Teatro e collaboratrice tecnica di Ex Machina, ha partecipato in qualità di 'osservatrice' a numerose fasi di creazione dello spettacolo *Kanata*. Questa testimonianza è stata scritta appositamente per il presente saggio.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Elena Mosconi

Milleluci per due star della televisione italiana. La strana coppia Mina-Raffaella Carrà

Milleluci represent a spectacle in many ways unparalleled in the history of italian public television, both for its historical position – 1974, during the period of austerity and on the eve of the proliferation of private television broadcasting – and for its artistic choices. The program, directed by Antonello Falqui, promotes a celebration in grand style of the musical past and the national show, conducted for the first time by a female couple of absolute protagonists such as Mina and Raffaella Carrà. Their elevated and versatile artistic professionalism, combined with a close and self-mocking stage presence, and with the contribution of a team of first-rate collaborators (from Gianni Ferrio to Roberto Lerici) and significant guests, makes *Milleluci* an important arrival point. The journey of the television program through the genres of the musical show and the media that broadcasted them (from radio to café-chantant, from magazine to cabaret, from operetta to musical and to televison) its reconstructed through an elaborate historical and scenographic work, that can be enjoyed by different types of public: from those attentive to the performative aspects, to those that capture its self-reflexive and subtly critical brought.

1. Milleluci e il varietà televisivo

È il 16 marzo 1974 quando, sul programma nazionale televisivo, si accendono per la prima volta 'mille luci' sulla storia dello spettacolo musicale: si tratta di una rievocazione in grande stile, destinata a segnare una tappa ineguagliata per la televisione italiana non solo per l'ingente dispiegamento di mezzi finanziari, ma anche per l'attenta rilettura dello spettacolo musicale che lo show propone. Il pubblico mostra di gradire l'operazione, assicurando al programma un successo attestato da 24 milioni di spettatori, che costituiscono un assoluto record per l'epoca,[1] forse attratti dal titolo del programma che, oltre a richiamare l'opulenza e la retorica altisonante dello show business, costituisce una pausa rilassante nel difficile clima dell'austerity.

In effetti, le misure introdotte dal governo Rumor nel dicembre 1973 per contrastare le conseguenze della crisi petrolifera non hanno ripercussioni solo sui trasporti, ma investono numerosi aspetti della vita quotidiana tra cui il consumo di media, come cinema e televisione, che subiscono contrazioni nella programmazione.[2] Perciò le 'mille luci' del varietà diretto da Antonello Falqui – da spegnersi rigorosamente prima dell'ora fatidica del coprifuoco – aprono a una pluralità di aspettative e di direzioni cui lo show cerca di far fronte.

È d'altra parte difficile inventare un format musicale inedito e originale. Come hanno messo in luce Luisella Bolla e Flaminia Cardini, la «macchina sonora» della Rai[3] ha già prodotto decine di programmi che fanno della musica il loro punto di forza. Accanto ai consolidati *Canzonissima* – un vero e proprio cavallo di battaglia del varietà sostenuto da una competizione canora, in onda dal 1956 al 1975 – e *Teatro 10*, che nel 1972 raggiunge la terza edizione, presentata da Alberto Lupo con Mina, le tipologie di show musicali più frequentate sono diverse. Oltre alle proposte dedicate ai singoli generi musicali (dal pop al jazz alla musica classica) e ai loro principali protagonisti,[4] in particolare dall'inizio de-

gli anni Settanta si avviano percorsi più innovativi, organizzati come viaggi alla scoperta di territori, culture, tematiche che prendono forma anche attraverso le canzoni. È il caso di *Europa Folk e pop* (di Gianni Minà e Gian Piero Ricci), seguito, l'anno successivo (1973) da *Folk e pop nell'America latina*, due itinerari di perlustrazione e conoscenza di spazi geografici e musicali; ma anche di format come *Milledischi*, trasmesso dal 1971 con l'obiettivo di arginare la crisi del disco valorizzando tutte le novità (dalla musica classica al jazz e folk e canzonette) o *Adesso musica* dell'anno successivo con la medesima formula.

La scoperta di territori musicali inediti avviene a volte con il coinvolgimento diretto del pubblico, in particolare giovanile, invitato ad esporsi anche in veri e propri dibattiti (è ciò che accade, ad esempio, con *Senza tanti complimenti*, oppure *Tu che ne dici*, o *Musica in libertà, angeli e cornacchie*, che guarda al radiofonico *Alto gradimento*, o ancora a *Speciale per voi*, oppure *Su di giri*, esplorazioni all'interno del pianeta dei consumi musicali di *teenagers*); in campi differenti della musica classica, colta o di ricerca, invece si pensi al memorabile *C'è musica e musica* (1972), di Luciano Berio e Vittoria Ottolenghi, trasmesso dal secondo canale per dodici puntate. Infine il viaggio nei mondi della musica può avvenire *à rebours*, alla scoperta di generi e formule di comprovata tradizione: celebre, a questo riguardo, *Dove sta Zazà*, spettacolo condotto da Gabriella Ferri (accompagnata da Pippo Franco) nel 1973 ispirato al cabaret italiano, alla Napoli di Scarfoglio e Viviani, che passa in rassegna tutte le glorie del teatro musicale (da Petrolini a Totò). Al passato guarda anche l'operetta che ripropone i suoi cavalli di battaglia (da *La vedova allegra* fino al celebre *Al cavallino bianco*) in una cornice inedita, nella quale alcuni celebri interpreti (quali Paolo Poli, Angela Luce, Gianrico Tedeschi) si accompagnano a cantanti moderni come Tony Renis, Milva e I ricchi e poveri.

La celebrazione del passato musicale – e delle forme popolari attraverso le quali si è espresso – è l'intento con cui Antonello Falqui realizza *Milleluci*. Il regista di punta del varietà della televisione italiana,[5] l'artefice dei format più importanti (basti pensare alle oltre cento puntate de *Il musichiere*, alle quattro edizioni di *Studio Uno*, alle quattro edizioni di *Canzonissima* realizzate e alle tre di *Teatro 10*, senza dimenticare le 'monografie' dedicate a cantanti e artisti), schiera una squadra di primissimo piano per «una carrellata in chiave di revival su tutti i generi di spettacolo leggero»:[6] Gianni Ferrio, direttore d'orchestra, arrangiatore e compositore – tra l'altro autore con Leo Chiosso e Giancarlo Del Re di *Parole, parole* (cantata da Mina con Alberto Lupo in *Teatro 10*), oltre che autore di numerose colonne sonore per il cinema –, lo scenografo Cesarini da Senigallia, il costumista Corrado Colabucci e Roberto Lerici in qualità di autore dei testi.[7]

L'apporto di una squadra di collaboratori di pregio è senz'altro una delle chiavi del successo di *Milleluci*, un programma della televisione nazionale che, alla vigilia della legge che avallerà la lottizzazione televisiva, sembra mettere d'accordo pubblico e critica, conservatori e progressisti, compresa la severa critica de «L'Unità».

È lo stesso Roberto Lerici, una figura di intellettuale (editore e autore, tra gli altri, di Carmelo Bene), che approda con Falqui alla televisione come co-autore dei testi, a spiegare il tipo di rivisitazione del passato che *Milleluci* intende proporre:

> La chiave di lettura – o, per meglio dire, di visione del programma, non è celebrativa ma chiaramente ironica […]. A parte il pretesto per fare spettacolo, abbiamo cercato – senza la pretesa di fare un saggio televisivo sull'argomento – di far vedere ciò che un certo tipo di spettacolo rappresentava in un certo contesto storico. Inoltre la rievocazione è indiretta, come se venisse via via montata in studio, uno studio-contenitore, sempre quello, con tanto di pubblico di oggi, dove di volta in volta si realizza uno spettacolo nello spettacolo.[8]

n. 13, gennaio-luglio 2019

È dunque lo spettacolo che rende omaggio a se stesso, e alla sua storia, tanto per un pubblico competente e in grado di riconoscere le citazioni, quanto per spettatori più semplici e musicalmente inesperti. In uno studio tappezzato dai grandi dello spettacolo di ogni tempo – Eduardo De Filippo, Buster Keaton, Al Jolson, Charlie Chaplin, Vittorio De Sica, Louis Armstrong, Clark Gable, Fred Astaire, Ginger Rogers, Shirley Temple – che fungono da garanti della qualità dello show e da tracce mnestiche, ha luogo quella che Falqui stesso definisce «una rievocazione ironicamente affettuosa» del passato: un «"Amarcord delle ribalte", più valzer della simpatia che tango della nostalgia»,[9] sottolinea sempre il regista, dichiarando il tono smaliziato ma non superficiale che intende conferire al programma.

Ciò si riverbera, oltre che sui testi, anche sulle scelte musicali. Basti ricordare, per esempio, il modo in cui Gianni Ferrio, nella puntata sul cabaret, armonizza un brano come il *Morität* dall'*Opera da tre soldi* di Kurt Weill e Bertolt Brecht, intessuto di elementi metatestuali non solo per la sua storia culturale e politica, ma perché pezzo forte della rivale Milva, e da questa portato da poco in scena al Piccolo Teatro di Milano in una celebre riedizione dell'opera per la regia di Giorgio Strehler. «Noi ne abbiamo fatto un'altra cosa», afferma Ferrio, «ne proponiamo una versione affettuosamente irrispettosa e spiritosa. Weill del resto, che era fuggito in America dalla Germania nazista e che aveva scritto canzoni bellissime come *Speak low*, non si sarebbe certo formalizzato per questo».[10] Dopo un inizio tradizionale, nella linea più classica (e debitrice della versione Milva-Strehler), il brano si trasforma, attraverso progressioni e cambiamenti di tonalità, approdando a un territorio dalle sonorità e dal ritmo opposti, vicini allo swing e al jazz di Ella Fitzgerald.

Milleluci inaugura e rende visibile in modo programmatico una stagione di revival. In una breve intervista rilasciata a «La fiera letteraria», all'interno di un'inchiesta su questo fenomeno trasversale a diverse forme di consumo anche culturale – dall'abbigliamento alla musica –, Antonello Falqui ha modo di precisare il suo apporto 'costruttivo' al passato:

> Io credo in questi ritorni, in questo ripiegamento verso il passato. E penso che i giovani siano accessibili, che possano amare questo passato, scoprendolo. Del resto il gusto del revival e del ripescamento non l'ho scoperto e applicato adesso per la prima volta. Questo gusto è un movimento della cultura di oggi. Un movimento ben più ampio che si applica ai settori della moda e dell'arredamento: da lì nasce il *kitsch*. È un ritorno critico, ironico se vuole. Ma mi pare che ci sia proprio nel mondo dello spettacolo e della cultura. […] Applico con piacere questa moda perché sono un culture di queste cose passate. Ma fino ad oggi, nei miei spettacoli, lo avevo fatto più marginalmente. D'altra parte una operazione di questo genere mi pare sana anche dal punto di vista dello spettacolo. Fare uno show basato semplicemente sull'evasione … beh, non mi pareva il momento giusto.[11]

Per rendere 'autentica' la sua rivisitazione del passato, in tempi di crisi, Falqui intraprende una strada originale: non solo, per la prima volta propone una coppia di donne quali protagoniste di uno show di varietà, ma consegna loro l'intera responsabilità dello spettacolo nel doppio ruolo di conduttrici e showgirl.[12] Si tratta nientemeno che di Mina e di Raffaella Carrà.

2. Le regine di Milleluci

Classe 1940, a metà degli anni Settanta Mina è da quindici anni la regina della canzone e della tv nazionale.[13] La sua attività canora, che si esercita a tutto campo dai concerti live (alla Bussola di Marina di Pietrasanta) all'incisione di dischi, con il ritmo sostenuto di un LP all'anno (dopo il 1967 ha creato una casa di produzione in proprio, la PDU, per non subire pressioni esterne), si interseca alla presenza televisiva, che fa registrare significativi cambi di rotta. Mina passa dalle edizioni di *Studio Uno* 1961, 1965 e 1966 (le ultime due la vedono anche nel ruolo di conduttrice, dopo l'esperienza della maternità fuori dal matrimonio che le aveva causato l'ostracismo da parte della RAI)) a *Senza rete* (ospite negli anni 1968-69,70), da *Canzonissima* (1968) a *Teatro 10* (1972) e finalmente *Milleluci*.



Le protagoniste di *Milleluci*, Mina e Raffaella Carrà

La capacità di Mina di imporsi nel panorama mediatico – a volte malgrado la sua stessa volontà – è chiara soprattutto in relazione alla vicenda biografica: estromessa dalla televisione, vi fa ritorno, per la pressante richiesta del pubblico, e in una posizione di forza, come quella di conduttrice del varietà del sabato sera, che la porta ad un livello di familiarità con gli spettatori veramente elevato. Se Rachel Haworth vede nell'edizione di *Studio Uno* del 1965 un cambio di rotta, che assegna a Mina un ruolo quasi autoriale all'interno del programma anche per il tipo di inquadrature che le vengono riservate,[14] non si può dimenticare che, al contrario, è la condizione sicura di Antonello Falqui a stabilire il suo livello di esposizione.

Come scrive uno studio realizzato nel 1968 dall'Istituto Toniolo per «I quaderni di Ikon», condotto analizzando *Studio Uno*, la cantante «non sembra avere particolari qualità intellettuali. Mina è piuttosto ordinata e ubbidiente nell'assolvere i propri doveri di protagonista di *Studio uno*, nei dialoghi accetta volentieri poche e semplici battute di rincalzo, si adatta alla situazione attraverso le vie dell'onesta disponibilità alla personalità altrui, si abbandona a risate istintive e – immediatamente – sembra scusarsene, ritrarsene, ma da tutto ciò il suo personaggio risulta potenziato, non diminuito. […] Nel personaggio Mina convive l'aspetto erotico amoroso e quello comico: amata da tutti non ama nessuno in particolare e neppure prende sul serio il gioco degli approcci amorosi, voluti dal copione dello spettacolo: piuttosto rivela, volta a volta per ciascuno dei suoi numerosi partner, tenerezza, ammirazione, amicizia, e soprattutto, allegra cordialità».[15]

La giocosa e (apparentemente) illetterata Mina, che aveva confessato a Mario Soldati di leggere soltanto fumetti,[16] viene colta nella sua dimensione di ragazza provinciale che fa leva sulla professionalità, sull'ambizione artistica, anziché sul fascino e l'attrazione erotica (di cui è indubbiamente consapevole). Nel momento in cui si dedica a *Milleluci*, Mina ha svecchiato il suo personaggio: si presenta dimagrita, affusolata in volto; ha abbandonato le minigonne vertiginose di *Teatro 10* e sembra sull'orlo di abdicare al suo ruolo di prima vedette nazionale per riappropriarsi della sua vita privata. Ha già annunciato, infatti, l'intenzione di ritirarsi dalle scene televisive. Da qui l'intuizione (probabilmente suggeritale da Alfredo Cerruti) di dividere il ruolo con un'altra donna: Raffaella Carrà.

Raffaella Pelloni arriva a *Milleluci* dopo un apprendistato presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, dopo aver recitato in film e sceneggiati televisivi, e soprattutto

n. 13, gennaio-luglio 2019

dopo aver preso parte ai varietà *Io Agata e tu* e *Canzonissima* (stagioni 1970-72), in cui ha 'scioccato' gli italiani mostrando l'ombelico.[17] La sua presenza, accanto alla 'grandissima' Mina, sembra un azzardo, ma la ballerina – come testimonia lo stesso Falqui[18] – dimostra una spasmodica volontà di imparare, di mettersi in gioco: un atteggiamento prontamente recepito dal pubblico che la premia con elevati indici di gradimento, che raggiungono il livello della più anziana collega. «Magia del *Tuca Tuca*», osserva Daniela Brancati, «ballo trasgressivo che faceva indossando un pantalone a vita bassa e un corpino a vita alta, attillatissimi, che sottolineavano il movimento di anche e ombelico. […] Bionda, sorridente, sexy, intelligente, kitsch ma non volgare, perché come è stato osservato, in lei il kitsch era depotenziato, Raffa piaceva ai bambini come una grande Barbie, ora passa a turbare i sogni dei loro padri. […] Rispetto alle altre dive del piccolo schermo, Raffaella è una donna più vivace, più moderna. Una che si muove con professionalità non ingessata, e sembra non obbedire ai rigidi canoni della brava ballerina, della brava cantante. Che mette in quello che fa della verve personale e in come lo fa un'esagerazione temperata da un altrettanto gran sorriso».[19]

3.Il corpo delle donne in tv

Lo strano abbinamento di Mina e Raffaella entra però nell'immaginario popolare come una coppia conflittuale: i rotocalchi e i giornali popolari – alla ricerca spasmodica di pettegolezzi – fanno di tutto per evidenziare possibili motivi di conflitto e di rivalità tra le due donne, sottolineandone il diverso temperamento e le differenti qualità espressive: il racconto di Raffaella è giocato intorno al dinamismo mentre quello di Mina sottolinea la statica irraggiungibilità dovuta alle straordinarie qualità vocali.



Raffaella Carrà nel balletto della sigla di testa del programma

D'altra parte lo stesso *Milleluci* sembra confermare questi luoghi comuni nella costruzione dei momenti forti: la frenetica e semplicistica sigla d'inizio (*Din don dan*, di Gianni Ferrio e Roberto Lerici) è affidata al ballo di Raffaella Carrà, mentre quella di chiusura è la celeberrima *Non gioco più* di Gianni Ferrio in cui Mina, guardando dritto nella macchina da presa, sembra prendere commiato dal suo pubblico televisivo accompagnata dalle note struggenti dell'armonica a bocca di Toots Thielemans.

Anche la stampa 'corporate', il «Radiocorriere Tv», ratifica la dicotomia con le parole di Giuseppe Tabasso:

> Mina […] ama consegnarsi all'ammirazione della gente in virtù di una solida e incontestabile vocazione professionale, astraendo completamente dalla sua tormentata vita privata che, anche di recente, è stata segnata da prove difficili e drammatiche. Ciò le consente di «invecchiare» senza cali di popolarità accanto al pubblico dei suoi ammiratori e delle sue ammiratrici, che sono tantissime e distribuite in tutti i ceti sociali, specie medio-borghesi.
> Il «mito» della Carrà propone, invece, valori diversi e a sfondo prevalentemente vitalistico: la volontà, l'ambizione, l'indipendenza, l'entusiasmo, l'amicizia, l'amore per i bambini, l'attaccamento al proprio lavoro (il «fiatone» dopo il balletto) e un pizzico,

> italianissimo, di sesso. Non a caso l'ambizioso spettacolo che la Carrà portò l'anno scorso in tournée nei teatri e negli stadi della penisola con quattro *partner* e un'orchestra di venti elementi aveva per titolo *Raffaella senza respiro*. Il «messaggio» di Mina è statico-ironico; quello della Carrà dinamico-sentimentale. Mina si afferma in abito lungo, Raffaella ("Raffa" per i suoi fans) in minigonna. La loro balia è «made in USA», la loro «mamma» è la RAI. Per questo, in fondo, sono più «sorelle» di quanto non sembri.[20]

Si può immaginare che il viaggio lungo i generi dello spettacolo leggero musicale prosegua all'insegna dell'opposizione, della differenza, della specializzazione tra le due artiste. Eppure l'ironia di Falqui e Roberto Lerici, insieme alla disponibilità delle due vedette, compie un drastico cambiamento: come due 'ragazze terribili' della televisione italiana, Mina e Raffaella si prestano a ogni tipo di proposta per attraversare – insieme e con il loro stesso corpo – la lunga storia del Novecento. Ogni puntata è dedicata a un genere dello spettacolo musicale o a un medium che ne ha fatto da contenitore (la radio, il café-chantant, la rivista, la televisione, l'avanspettacolo, il cabaret, il musical, l'operetta, il circo e la commedia musicale), ricostruito attraverso un accurato lavoro storico e scenografico.

Le due conduttrici introducono il tema e lo commentano, rivelando attraverso brevi 'didascalie' ironiche il modo in cui gli anni Settanta guardano al passato: per esempio lo sguardo sulla radio ingloba un giudizio sull'epoca del regime, quello sulla commedia musicale suggerisce una posizione rispetto all'America, quello sul cabaret lascia intravvedere il suo potenziale critico e sovversivo nei confronti della società. Con leggerezza, come due ragazze avvedute e un po' anticonformiste, Mina e Raffaella Carrà 'rileggono' politicamente il senso dell'evoluzione dello spettacolo musicale. Ma soprattutto si buttano letteralmente al suo interno, offrendone con il loro corpo – un corpo professionalmente posto al servizio dello spettacolo – un'altra forma di interpretazione e di sguardo.



Mina e Raffaella Carrà nella puntata dedicata all'avanspettacolo (20.04.1974)

Nella prima puntata, dedicata alla radio, Raffaella Carrà – attraverso un sofisticato sistema di trucchi televisivi – passa letteralmente attraverso l'immaginario degli anni Trenta e Quaranta: canta *La famiglia canterina* (di Cherubini e A. Bixio, 1941) ed entra in un disco, anima la copertina di un numero della rivista «Le grandi firme» nonché i fumetti e le figurine de *Il feroce Saladino*.[21] Più tardi Mina e Raffaella cantano e ballano insieme a Gorni Kramer, altro mito della radio del passato. Altrove, abbigliate da ballerine del café-chantant, oppure nei suntuosi costumi ottocenteschi dell'operetta, o ancora nei panni di due *girls* del varietà, offrono al pubblico un continuo aggancio al passato e al dipanarsi del filo della storia, attraverso la loro rassicurante (e autoironica) presenza.

Insomma: l'operazione con cui vengono rivitalizzati i generi e le forme dello spettacolo è quella di uno sguardo metalinguistico che filtra tutto attraverso un'ironia leggera e accorta, incarnata dalla capacità delle due vedette di scherzare su se stesse. In tal modo le due donne non solo richiamano al pubblico una più o meno sopita memoria dello spettacolo, ma suggeriscono 'come' riappropriarsi del passato attraverso la mediazione (consapevole ma canzonatoria) del loro sguardo e del loro corpo. Accanto a Mina e Carrà vi sono i protagonisti della storia di ciascun genere, ove possibile, nel ruolo di se stessi, autentici

n. 13, gennaio-luglio 2019

'divi d'epoca' (come Alberto Rabagliati o Nilla Pizzi): «nessuno interverrà come "ospite" ma tutti come "personaggio"»,[22] prometteva un lancio della trasmissione su «Epoca», a corroborare la scelta di un percorso suffragato da un solido ancoraggio alla dimensione reale e storica dello spettacolo.



Mina e Raffaella Carrà con Mike Buongiorno nella quarta puntata, dedicata alla televisione (6.04.1974)

Nella quarta puntata, dedicata alla ventennale storia della televisione, il gioco è particolarmente chiaro: la Sig.na Pelloni da Bologna e la Sig.na Mazzini da Cremona partecipano a una gara del *Rischiatutto* rispondendo brillantemente a domande sui loro personaggi divistici, con la complicità di Mike Buongiorno che invece non esce dal suo abituale ruolo televisivo di presentatore. Inoltre, alla Carrà che 'attraversa' la televisione, i suoi generi e i suoi rituali di consumo attraverso trucchi scenici, secondo una modalità già vista nella puntata della radio, si contrappone Mina che canta *Grande grande grande* (di Tony Renis e Alberto Testa, 1972) mentre scorre alle sue spalle un gigantesco teleschermo che ripropone la sua immagine di esordiente con la celebre *Nessuno* (di Vittorio Mascheroni, Egidio Capotosti e Antonietta De Simone, 1959), interpretata nel celebre modo singhiozzato della cantante. Insomma, in un gioco di rispecchiamenti, le due ragazze riescono a entrare e uscire con leggerezza dai loro stessi ruoli televisivi, incrementando la complicità con lo spettatore e la sua consapevolezza.

Ma la riflessione sulla televisione, attraverso la presenza di Alberto Lupo, offre lo spunto per mettere a tema anche il cambiamento dell'immaginario in rapporto alla figura femminile. Supportato da una serie di rapidi contributi video, l'attore si propone di fare da «guida in un piccolo viaggio attraverso gli incubi che la femminilità troppo aggressiva ha provocato nella tv»: introduce così Alba Arnova, cacciata dalla tv per il sospetto di aver ballato con le gambe nude, mentre in realtà indossava una calzamaglia leggera; Jula De Palma, che canta 'boccheggiando' e Abbe Lane, ballerina celebre per il suo ancheggiare provocante; e ancora Jane Mansfield, sex symbol dell'America degli anni Cinquanta, la cui presenza, dice Alberto Lupo, «era già troppo presente»; oppure Margaret Lee, dalla bocca sensuale, che compariva in ruoli secondari nel cinema italiano di profondità negli anni Sessanta e Settanta, e nella tv accanto a Johnny Dorelli; fino ad arrivare a Minnie Minoprio, oca bionda e insinuante che saltella intorno a Fred Buongusto in *Quando mi dici così* (di Gianni Ferrio, Antonio Amurri, 1971).



Le presentatrici con le gemelle Kessler cantano *Che cosa* nella quarta puntata (6.04.1974)

Alla fine di questo «processo al video sesso», Alberto Lupo scherza sull'ombelico della Carrà prima di introdurre le gemelle Kessler che si esibiscono in un brano danzato, rivolto al voyeurismo maschile, che gioca sull'esposizione delle gambe. Al termine della canzone le gemelle vengono raggiunte da Raffaella e Mina. In una sorta di recitativo, con un cromatismo discendente marcato, le quattro donne (con un raddoppiamento della coppia delle presentatrici) introducono un nuovo pezzo che esplicitamente allude al fascino prodotto sugli spettatori dalla loro presenza schermica: la canzone *Che cosa* (di Gianni Ferrio e Roberto Lerici):

Raffaella Carrà: So quel che sempre piacerà al gran pubblico maschile (che cosa?)
so quel che sempre mi darà l'accoglienza calorosa (che cosa?)
è un movimento che s'avvita dal centro della vita (dicci che cos'è?)
è questo ruotare, girare, di lato, di sopra, di sotto, doppiare di botto.

Mina: so quel che sempre noterà il bel pubblico maschile (che cosa?)
so quel che l'occhio seguirà quando canto senza posa (che cosa?)
è un movimento che io faccio, guardate, questo braccio (dicci che cos'è?)
è questo agitare le mani, coi gesti più strani, alzare la destra, la manca.

Gemelle Kessler: di quel che sempre attirerà si può ben immaginare (che cosa?)
so quel che il pubblico vedrà nella danza rigorosa (che cosa?)
è un movimento che facciamo con queste quattro gambe (questo si sa)
ci basta mostrare le doppia cadenza, levare, piegare la gamba che danza.

La sequenza, che ha un'indubbia forza comica, diventa pienamente rivelatrice sotto diversi aspetti.

https://vimeo.com/222072825

L'anno 1974, come si diceva all'inizio, è cruciale sotto diversi punti di vista: non si tratta solo dell'instabilità politico-economica e dell'austerity, ma anche della piena espressione del movimento femminile e, paradossalmente, della nascita delle tv private. *Milleluci* si colloca su questo crinale e si presta a una lettura plurima: sancisce la fine di un'epoca (come sembra suggerire la sigla di coda), e prelude a una nuova stagione dello spettacolo, quello dell'entertainment delle tv private, simboleggiato *in nuce* nella sigla di apertura interpretata dalla Carrà. Ma questa è solo una delle letture possibili del varietà di Antonello Falqui.

Il brano menzionato, nella quale le show girl ironizzano sui propri strumenti di seduzione, esibendoli, non si limita a opporre le mani di Mina alla vita della Carrà alle gambe delle Kessler: al termine di ogni strofa le assume congiuntamente, mescolandole in un insieme polifonico che le fa giocare, questa volta sonoramente, in una frase musicale molto dinamica. È il corpo delle donne ad essere in gioco, esposto, dichiarato e mostrato nella strumentalizzazione che ne viene spesso operata: mani, gambe, pancia… tutto sembra messo in modo da 'darsi a vedere', in una paradossale e briosa autodenuncia.

Ma per Mina e Raffaella questo gioco è funzionale a esibire la loro complicità, la perfetta consonanza (ritmica e musicale), che favorisce un ruolo collaborativo, nel rispetto delle reciproche debolezze e nella valorizzazione dei punti di forza dell'altra. Gambe, mani, pancia, sono ironicamente mostrati come 'strumenti di lavoro': invece ciò che non viene irriso rimane fuori campo. Si tratta dell'intelligenza e della sensibilità: in una parola dell'anima delle donne che *Milleluci* decide di obliterare.

[1] Cfr. A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 2000 (nuova edizione aggiornata), p. 270.
[2] Su questo aspetto si vedano: G. Crainz, *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2003, pp. 438-443; F. Salsano, 'Consumi e stili di vita degli italiani dalla ricostruzione agli anni Ottanta: dalla miseria alle nuove povertà', in Aa.Vv, *La quarta settimana: storia dei bisogni e dei consumi degli italiani che oggi non arrivano alla fine del mese*, APES, Roma 2009, pp. 241-303 (in particolare le pp. 275-285); F. Petrini, 'La crisi energetica del 1973. Le multinazionali del petrolio e la fine dell'età dell'oro (nero)', *Contemporanea*, XV, 3, 2012, pp. 445-473.
[3] L. Bolla, F. Cardini, *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, Rai VQPT 152, Rai, Roma 1997; per una ricostruzione dell'ampio genere del varietà si veda anche M. Costanzo, F. Morandi, *Lo chiamavano varietà. L'industria televisione: produrre l'intrattenimento*, Carocci, Roma 2004.
[4] Ad esempio *Senza Rete*, diretto da Enzo Trapani e in onda dal 1968 al 1975, presenta un cantante che si esibisce in diretta (senza rete, appunto) all'interno di puntate monografiche.
[5] Su Falqui si veda O. Magrini, *Il re del varietà Antonello Falqui. Quel magico "tocco" che ha fatto grande la Tv*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2009.
[6] G.t. [Giuseppe Tabasso], 'Tutti i generi di spettacolo leggero in otto puntate', *Radiocorriere Tv*, LI, 11, 10-16 marzo 1971, p. 27.
[7] Un articolo del *Radiocorriere Tv* informa che alle prove dello spettacolo è sempre presente un gruppo di studenti dell'Accademia di Belle Arti di Macerata, allievi dello scenografo Cesarini da Senigallia: anche sotto questo aspetto si manifesta l'intento degli autori di dar luogo a uno spettacolo capace di 'fare scuola' (cfr. E. Piromallo, '*Milleluci* come una scuola', *Radiocorriere Tv*, LI, 20, 12-18 maggio 1974, p. 103).
[8] G. Tabasso, 'Ricordate? Si chiamava «la festa degli occhi»', *Radiocorriere Tv*, LI, 13, 24-30 marzo 1971, p. 38.
[9] G.t. [Giuseppe Tabasso], 'Tutti i generi di spettacolo leggero in otto puntate', *Radiocorriere Tv*, LI, 11, 10-16 marzo 1971, p. 27.
[10] G. Tabasso, 'Il Teatro delle Vittorie a Fierro e fuoco', *Radiocorriere Tv*, LI, 19, 5-11 maggio 1974, p. 39.
[11] Dichiarazioni di Antonello Falqui raccolte da L. Cavassa, G. Guardabassi, *I cantanti. La storia la letteratura il costume*, *La fiera letteraria*, L, 18, 5 maggio 1974, p. 5.
[12] In un profilo su Raffaella Carrà, Omar Calabrese sottolinea come questa incarni «una sorta di vera e propria antologia dei sottogeneri di *show-girl* e *anchor woman*, o ancora meglio di manuale dei tipi tradizionali. E forse proprio in questo risiede la capacità di attrazione verso *tutti* i generi di pubblico» (Cfr. O. Calabrese, 'Raffaella Carrà', in Aa.Vv, *Perché lei*, Laterza, Roma-Bari 1985, pp. 54-54).
[13] Per un profilo su Mina si vedano: Aa.Vv., *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano 1998; G. Borgna, 'Mina', in Aa.Vv., *Perché lei*, Laterza, Roma-Bari 1985, pp. 27-41; F. Fratarcangeli, *Mina. Parole... parole... parole...*, Arcana, Roma 2008; R. Maresci, *Mina*, Gremese, Roma 2015; E. Mosconi, 'Mina: la forza di una performer audiovisiva', in R. Carpani, L. Peja, L. Aimo (a cura di), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. per Annamaria Cascetta*, Vita e Pensiero, Milano 2014, pp. 451-458; R. Padovano (a cura di), *Mina. I mille volti di una voce*, Mondadori, Milano 1998.
[14] R. Haworth, 'Making a Star on the Small Screen: the Case of Mina and RAI', *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, III, 3, 1-2, 2015, pp. 27-41.
[15] Aa.Vv., 'I tipi umani della televisione: Mina, Mike Buongiorno e il Commissario Maigret', *I quaderni di Ikon*, I, 2, 1968, pp. 40-41.
[16] Mi riferisco alla celeberrima intervista rilasciata da Mina a Mario Soldati all'interno della puntata dell'inchiesta "Chi legge?" andata in onda il 31 dicembre 1960 sul Programma Nazionale della Rai.
[17] Per un profilo biografico e professionale di Raffaella Carrà si veda R. Maresci, *Raffaella Carrà*, Gremese, Roma 2013; per un'interpretazione maggiormente orientata in senso sociologico, V. Muccifora, *Grazie, Raffa!: l'estetica del Tuca Tuca e il mito della Carrà*, Castelvecchi, Roma 2000.
[18] Cfr. l'intervista *Antonello Falqui a Blogo: Milleluci difficile da rifare. Sulla Carrà avevo dei dubbi, poi mi sono ricreduto*, http://www.tvblog.it/post/1274082/antonello-falqui-a-blogo-milleluci-difficile-da-rifare-sulla-carra-avevo-dei-dubbi-poi-mi-sono-ricreduto [accessed 7 febbraio 2018].
[19] D. Brancati, *Occhi di maschio. Le donne e la televisione in Italia. Una storia dal 1954 ad oggi*, Donzelli, Roma, 2001, pp. 55-56.
[20] G. Tabasso, 'Dunque, vediamo come stanno insieme', *Radiocorriere Tv*, LI, 11, 10-16 marzo 1971, p. 24.
[21] Il riferimento è al film omonimo diretto da Mario Bonnard nel 1937 e alla trasmissione radiofonica *I quattro moschettieri* (ideata da Angelo Nizza e Riccardo Morbelli e diretta da Riccardo Masucci negli anni 1934-1937) che, promossa dalle ditte Buitoni-Perugina, era abbinata a un concorso a premi basato sulla raccolta di figurine disegnate da Angelo Bioletto e contenute nei prodotti degli sponsor tra cui quella, introvabile, del *Feroce Saladino*.

[22] 'La tigre e la gattina. In primavera sui teleschermi "Milleluci" con Mina e Raffaella', *Epoca*, XXV, 1221, 24 febbraio 1974, p. 66.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Marco Sciotto

Uccisori del cosmo
La rivolta contro l'esistente negli ex-voto di Giorgio Manganelli

In 1975 Franco Maria Ricci publishes the volume Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati, a gallery of reproductions of canvas and wooden boards which illustrate miracles bestowed by Saints, Souls of Purgatory and Virgin Mary to the people who commissioned those ex-votos. Giorgio Manganelli is asked to introduce and present that images and the selection of texts published next to them. His 'parallel text' becomes the opportunity for his umpteenth and dizzy trip inside the abyss of contemporary feeling and inside the idiosyncrasy between conscience and life, reality and the deepest knowledge of it, language and what's enclosed in its nominations. An umpteenth demonstration that Manganelli belongs to that interregnum between literature and philosophy, with a particular connection to the socalled 'philosophy of difference', among equally protean personalities such as Bataille, Klossowski and Blanchot.

Percepire è riconoscere ciò che soltanto ha valore, ciò che soltanto esiste veramente. E che altro veramente esiste in questo mondo se non ciò che non è di questo mondo?
Cristina Campo

1. Un testo parallelo al non-testo delle immagini

È il 1987 quando, all'interno della collana *Morgana*, nelle preziose edizioni di Franco Maria Ricci, viene dato alle stampe quell'unicum nella carriera di Giorgio Manganelli intitolato *Salons*. Quella galleria di brevi saggi che egli aveva scritto a commento di altrettante immagini che l'editore parmense gli aveva sottoposto nei due anni precedenti, dando vita così a prose che spiazzavano la critica d'arte, conducendola, come di consueto avviene con Manganelli, a esiti paradossali ed estremi, che decostruivano in modo straordinario il rapporto tra immagine ed estetica, tra l'oggetto e le possibilità di una sua descrizione, interpretazione o commento.[1]

Ma dodici anni prima, nel 1975, un altro volume a firma di Giorgio Manganelli era già uscito per i tipi di Franco Maria Ricci: si tratta del numero 17 della collana *I segni dell'uomo*, intitolato *Ex-voto*. Un volume stampato in sole 3000 copie e dedicato, come da sottotitolo, a *Storie di miracoli e di miracolati*: un'ampia galleria di riproduzioni di tele e tavole di legno – scelte tra il XV e il XX secolo –, che la devozione popolare ha consacrato alla rappresentazione di un determinato miracolo che si riteneva fosse avvenuto. La Madonna, le anime del Purgatorio o i santi, ringraziati per aver concesso una grazia e - con mano solitamente naïf e con capacità tecniche non proprio raffinate – immortalati in compagnia del miracolato nell'istante prodigioso, in



Copertina del volume *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, Franco Maria Ricci, 1975

quadretti di piccola dimensione che testimoniano l'evento e la riconoscenza di chi ne avrebbe beneficiato.

Riproduzioni accompagnate, lungo tutto il volume di Franco Maria Ricci, da un'altrettanto vasta selezione di bizzarre, originali o inconsuete narrazioni di eventi miracolosi, tratte da testi che vanno dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine del 1260 a *Merveilles* di Pierre Soty del 1967. Più di sette secoli nei quali i miracoli avrebbero preso le forme più svariate, affidate alla testimonianza scritta, naturalmente più articolata e dettagliata delle raffigurazioni degli ex-voto protagonisti del volume. Antologia, questa, curata da Gianni Guadalupi, che pochi anni dopo, per Rizzoli, realizzerà insieme ad Alberto Manguel il *Manuale dei luoghi fantastici*. E, a conclusione di questa lunga rassegna di immagini e narrazioni, lo stesso Guadalupi fornisce un breve compendio della storia dell'ex-voto, dai suoi preistorici antenati alla nascita, nelle Marche del Quattrocento, della versione che oggi conosciamo e che da lì si diffonderà non solo in Europa ma anche nel Nuovo Mondo; dagli illustri parenti dai quali trae origine - le tavole e i polittici commissionati a maestri del calibro di Beato Angelico, Piero della Francesca e Simone Martini, che faranno da modelli a quelli, più modesti e artigianali, delle botteghe minori ai quali si rivolgerà il gran numero di committenti non facoltosi - all'interesse sorto nei riguardi di questi manufatti da parte del mondo dell'arte e dell'estetica agli inizi del Novecento, in conseguenza dei primi studi sulla pittura naïf. Chiude questo *excursus* un elenco di tutti i maggiori santuari italiani, divisi per regioni, nei quali è ancora possibile osservare collezioni di ex-voto più o meno nutrite.

Nel contesto del volume, il testo di Giorgio Manganelli, intitolato *Per Grazia Ricevuta*, viene invece collocato in apertura, a introdurre questa mostra virtuale di parole e immagini, con una attenzione, in realtà, quasi esclusivamente per le seconde. Ma se il sottotitolo, vergato in oro sulla copertina del volume, annuncia che gli ex-voto e le storie che lo compongono sarebbero 'presentati' da Giorgio Manganelli, come sempre accade quando questi entra in campo, ogni committenza e ogni consegna è disattesa, ogni previsione è delusa e ogni aspettativa è spiazzata.

Così come appena due anni dopo farà con il *Pinocchio* di Collodi, anche questo suo testo dedicato agli ex-voto sembra allora, più che un'introduzione o un commento, una sorta di testo parallelo, nell'accezione che verrà esplicitata proprio in apertura di *Pinocchio: un libro parallelo*:

> si immagini che il libro di cui si vuol disporre la struttura parallela sia non già simile a lamina inscritta, ma piuttosto ad un cubo: ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e «a capo». Non solo: ma le parole così usate saranno simili a indizi - tra delittuoso e criptico - che il libro si è lasciato alle spalle, o che si trovano sparsi nel suo alloggio cubico, ospizio di tracce, annotazioni, parole trovate, schegge di parole, silenzi.[2]

E traslando dal libro all'immagine questa dichiarazione d'intenti, le conseguenze paiono notevolmente amplificate. L'immagine - e nello specifico le illustrazioni dipinte su queste tavolette di legno e sulle piccole tele votive - possiede infatti una capacità allusiva ed evocativa certamente superiore a quella della parola: i sentieri e gli itinerari si moltiplicano, gli indizi e le tracce si disseminano esponenzialmente e, insieme, si fanno più ambigui, incerti, accostandosi vertiginosamente ai silenzi. Specialmente nel caso di immagini par-

n. 13, gennaio-luglio 2019

ticolari come gli ex-voto: se un'opera letteraria nasce già con una forma di consapevolezza nel generare e insieme governare quei sentieri e quegli itinerari, queste immagini votive ignorano completamente le proprie potenzialità e, per tale motivo, le lasciano deflagrare senza l'argine di un progetto consapevole, di un'opera. Solo a posteriori e collateralmente, in certi casi secoli dopo la loro realizzazione, verranno ascritte nelle file delle arti visive: al loro sorgere sono assurdi coaguli di fede e superstizione, di devozione e riconoscenza, di gioia e disperazione. Sono immagini che, quasi inconsapevolmente, tentano di illustrare l'evento per definizione non-illustrabile, ossia quello numinoso; che osano mimare, nella loro ingenuità, non il reale, già di per sé intimamente irriproducibile, ma addirittura quell'istante in cui esso si sfalderebbe per divino intervento.

È in virtù di tutto questo - e, soprattutto, del fatto che a sondare i possibili cammini che da questo si generano sia una personalità come quella di Manganelli - che il testo parallelo a questi non-testi, a questi visivi 'alloggi cubici' dagli scomparti possibilmente ancora più numerosi di quelli di un libro, si sottrae al compito della mera introduzione, del semplice commento. Pur mantenendo l'apparenza di un'analisi degli ex-voto ai quali è dedicato e che l'hanno fatto scaturire, il testo parallelo di Manganelli sembra deviare rapidamente verso una straordinaria riflessione, squisitamente 'manganelliana', sul senso del reale e della sua percezione. Il miracolo, con le sue articolazioni e potenzialità, diviene per Manganelli l'occasione e il pretesto per il proprio ennesimo e vertiginoso viaggio negli abissi del sentire contemporaneo, intorno alle idiosincrasie tra la coscienza e l'esistente, tra il reale e la conoscenza più profonda di esso, tra il linguaggio e ciò che esso racchiude nelle proprie nominazioni, nonché intorno ai lati meno scontati dell'idea di sacro. Un viaggio che - come avviene, a nostro avviso, con tutta la sua produzione, malgrado questo non sia stato ancora indagato e investigato in modo esaustivo - pone Manganelli in quell'interregno tra la letteratura e la filosofia. Accostandolo in modo evidente, in particolare, a quell'avventura filosofica che sembra aver rappresentato, finora, la perlustrazione più rilevante dei rapporti tra estetica e sentire contemporaneo, ossia quella che può essere ricondotta sotto l'instabile definizione di 'filosofia della differenza'. La sfida sembra proprio andare a osservare il modo in cui la riflessione di quest'ultima e quella di Manganelli si toccano e s'intrecciano costantemente, in modo più o meno cosciente e consapevole.



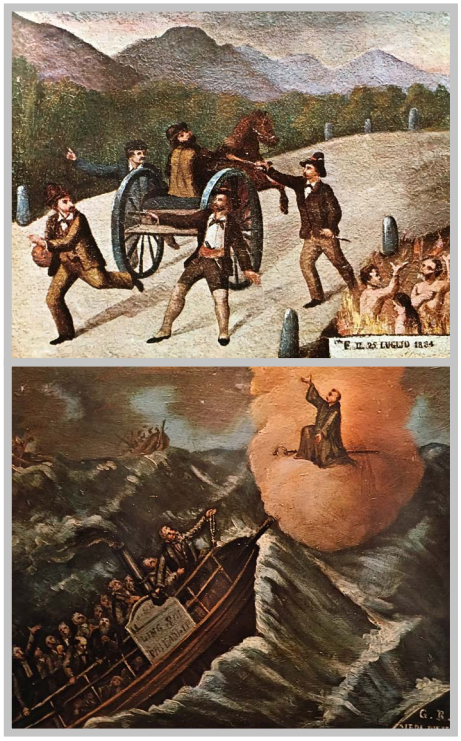
Ex-voto del 1887, olio su legno, cm. 42x31, proveniente dal santuario della Madonna del Pilone, Moretta (Cuneo)

Come chiosa lo stesso Manganelli nell'introduzione al suo testo sul *Pinocchio*: «Tutto arbitrario, tutto documentato».[3]

2. Reale contro esistente: dalle cose ai simulacri attraverso il momento sovrano del miracolo

In uno spazio colorato quasi astratto, sotto un grande cielo stellato, un uomo inginocchiato su una seggiola implora la Madonna, che fa capolino in un angolo tra le stelle, di guarire la propria moglie sdraiata su un letto alle sue spalle. Due malviventi, armati di

pistole e coltelli, fermano un carro con tre uomini a bordo per rapinarli, ma l'intervento delle Anime Purganti fa sì che l'assalto non finisca in tragedia. Un bastimento a vapore colmo di persone è colpito dalla tempesta, ma tutti i passeggeri si salvano grazie all'intervento di San Marco che, apparso su una nuvola, fa cessare la burrasca.



Ex-voto del 1884, olio su tela, cm. 44x36, provenienza ignota

Ex-voto del XIX secolo, olio su legno, cm. 34,5x29, proveniente da un santuario dell'Italia Settentrionale

I santi, la Madonna, le anime del Purgatorio: sono questi i ricorrenti protagonisti di tutti gli ex-voto riprodotti tra le pagine del volume di Franco Maria Ricci. Sono loro a intervenire ripetutamente e di continuo per salvare, guarire, risolvere problemi, scongiurare il peggio. E Giorgio Manganelli, già all'esordio del proprio intervento, sparigliando da subito le carte, si domanda appunto: «sono veramente dalla parte di Dio, codesti documenti dei miracoli?»,[4] per poi rispondersi senza dubbio che «è evidente che se qualcuno è assente da codesto documento del prodigioso è appunto Dio»[5]. Ribadendo poi, più giù, che «questa macchinazione presuppone una contraddizione tragica, l'astensione di Dio».[6]

Col consueto approccio votato al paradosso come arma rivelatrice, insomma, Manganelli identifica da subito, possiamo dire, una forma di 'ateologia' come chiave interpretativa dei miracoli cui alludono le tele e le tavole in questione. Un termine, questo, la cui accezione più adeguata a tale paradosso manganelliano - che farà da binario sul quale guidare l'intero testo – sembra esserci fornita da Pierre Klossowski: «Chi dice *ateologia* si preoccupa della *vacanza divina*, ossia del "posto" o del luogo specificamente occupato dal *nome di Dio*, Dio garante dell'io personale. Chi dice *ateologia* dice anche *vacanza dell'io*».[7] È così che Klossowski scrive ne *La Rassomiglianza*, introducendo e commentando le riflessioni di Georges Bataille.

Un termine, in questo caso, da distinguere nettamente dall'idea di 'ateismo razionale' al quale sembrerebbe poter alludere, come precisa Klossowski: «l'ateismo razionale non è altro che un monoteismo rovesciato. Ma Bataille non crede affatto alla sovranità dell'io proposta dall'ateismo. Donde, solo la vacanza dell'io che risponda alla vacanza di Dio costituirebbe il momento sovrano».[8] Se si ha dimestichezza con tali riflessioni, infatti, si sa che in Bataille il termine 'ateologia' assume un'accezione differente da ciò che essa designa solitamente: la sfida è quella di attraversare determinate esperienze-limite capaci di condurre il più vicino possibile a quella sperimentata nell'estasi mistica, prescindendo però dalla figura di Dio e dalla religione. L'opportunità, cioè, di scavalcare la propria coscienza, i limiti dell'io e la consueta percezione del reale, travalicando il quotidiano possibile nel suo oltrepassamento impossibile, per mezzo di quelli che Bataille definisce 'momenti sovrani': tra i molti di cui egli si occupa, l'erotismo, il riso, l'ebbrezza, il sacrificio. Per dirla con una delle innumerevoli formule con le quali egli si esprime in merito, «il bisogno di negare l'ordine senza il quale non sarebbe possibile vivere»,[9] un ordine sentito come illusorio, precario, che dà forma alla nostra esistenza ma che, al contempo, percepiamo come limitato e limitante, ingannevole, come ciò che cela il vero volto brulicante e assurdo dell'esistenza, impossibile da esperire fino in fondo in tutto il suo caos. E, se Dio

n. 13, gennaio-luglio 2019

è ciò che ordina il mondo, che genera la coscienza di questo mondo per come è costruito dall'io e dal suo percepire, che dell'io è anzi il costitutore e il garante, sottolinea appunto Klossowski che 'ateologia' è al contempo il fare i conti con una 'vacanza di Dio' che corrisponde alla 'vacanza dell'io'. Sulla scorta delle riflessioni di Nietzsche, Klossowski sostiene infatti che il punto centrale «è la perdita dell'identità data. La "morte di Dio" (del Dio garante dell'identità dell'io responsabile) dischiude all'anima tutte le sue possibili identità».[10]

Sembra allora più chiaro il motivo per cui, per Manganelli, «gli uomini del miracolo - e con ciò intendo taumaturgo, miracolato e pittore - non sono uomini di Dio»[11] e per cui gli istanti miracolosi immortalati in quegli ex-voto apparterrebbero a «un mondo talmente esclusivo che neppure Dio può accedervi»:[12] i miracoli, in tal senso, sarebbero proprio quegli atti, quei momenti che intendono spezzare il mondo strutturato e organizzato di e da Dio. Tanto che, non sarà sfuggito, Manganelli ha definito 'macchinazioni' questi miracoli, espressione precisata altrove come «macchinazione eversiva del miracolo»[13] o «atto di eversione miracolosa».[14] E, lungo tutto il testo, vi insisterà ripetutamente, sostenendo che «di complotto si tratta, una elementare ma irriducibile congiura»[15] e, ancora, che «essi sono atti di sovversione: di disperata iracondia, anzi di terrorismo».[16]

In netto contrasto con l'immagine che essi si danno nei dipinti presi in esame e con la vulgata che, come si diceva, ascrive gli ex-voto tra l'arte naïf, tali miracoli in essi divengono, grazie allo sguardo di Manganelli, tutt'altro che candidi e puri: «non sono né innocenti né ingenui, non nascono dalla fede schietta, non testimoniano candore; sono blasfemi, furibondi, uccisori del cosmo».[17] Macchinazioni furibonde, perché portatrici di una rivolta contro la comune percezione del reale, e blasfeme, poiché volte a sovvertire l'ordine e la forma di quel reale e di quella percezione, di cui Dio si fa garante. Anche nei suoi versi poetici Manganelli, sottolineando questo legame tra 'morte di Dio' e dissolversi dell'ordine del mondo nel caos del suo divenire, scrive: «Noi non riconoscemmo / la morte di Dio / nell'obliqua malizia / d'una gialla cometa / fu una morte furibonda, d'un bimbo, / lo sguardo casuale d'una donna, / lo sbocciare e il morire simultaneo / dei possibili».[18]

Per questo motivo, questi ex-voto sono tutt'altro che innocenti e sicuramente non ingenui, per il fatto che conseguono a una sorta di percorso di consapevolezza tutto particolare che Manganelli, con descrizione solo apparentemente immaginifica e visionaria, così sintetizza:

> Noi, taumaturghi, miracolati e dipintori di ex-voto siamo da sempre rimasti nella catacombe, anche quando gli altri ne sono usciti per costruire i loro grandi ed eleganti templi. A noi, indugiati nella semioscurità, accadevano eventi bizzarri, e nello stesso tempo il nostro linguaggio si impoveriva, ignorando gli oggetti del giorno, prendemmo a vivere tra oggetti notturni e riconoscibili più al tatto della mente che delle mani. […] E cominciammo non già a credere ma a sapere che il mondo non esiste.[19]

Quegli 'uomini del miracolo' costituiscono insomma una triade desiderosa, con Bataille, di negare quell'ordine senza il quale, però, non sarebbe possibile vivere. Se, come scrive ancora Bataille, «subdolamente, la consapevolezza d'un impossibile esistente nella sostanza delle cose unisce gli uomini»,[20] per questi 'uomini del miracolo' una simile consapevolezza si sarebbe fatta strada, rendendosi da subdola a evidente. Esseri nient'affatto ingenui ma, anzi, tra i pochi davvero consapevoli dell'illusorietà di quell'ordine, gradualmente avvezzi a una sorta di terra di mezzo della percezione, una 'semioscurità' tanto figlia della luce (l'ordine strutturato del mondo) quanto prossima al buio (l'impossibile, il

caos, che è il carattere più vero ma celato del mondo stesso).

«Gli uomini dei miracoli», insomma, «non hanno fede nel mondo; essi sanno che non esiste»[21] e allora «il miracolo nasce dal rifiuto dell'illusione del mondo».[22] Quello che è considerato generalmente il mondo esistente non esiste, insomma, nel senso che il suo aspetto, la sua conformazione ordinata, strutturata, con dei limiti ben definibili e rintracciabili che lo rendono tale sono solo un'apparenza ingannevole. Il mondo non esiste così come siamo abituati a percepirlo e come il nostro io ci dice che esiste. Se Bataille, nella propria fondamentale definizione dell''informe', scrive che «affermare che l'universo non rassomiglia a niente e non è che informe equivale a dire che l'universo è qualcosa come un ragno o uno sputo»[23], in modo decisamente affine, Manganelli afferma che «il mondo non esiste; […] esso è un vacuo, un forame, il centro di un gorgo».[24] E questa consapevolezza, una volta resasi evidente e intollerabile, spingerebbe dunque all'assurdo quanto insopprimibile tentativo di negare l'esistente per raggiungere in qualche modo ciò che è davvero reale dietro a esso.

È naturalmente Nietzsche, punto di riferimento assoluto tanto di Bataille quanto di Klossowski, a dirci già che è solo un nostro bisogno ineliminabile raffigurarci l'esistente come mondo delle cose, dell'unità, del permanente. E Manganelli, per concretizzare la consapevolezza che ha descritto, per renderla tangibile, si rivolge appunto alle cose, agli oggetti. A quelli della quotidianità, che nel brano citato definisce 'gli oggetti del giorno' e, per contro, a quegli altri, 'notturni', che appaiono nelle raffigurazioni degli ex-voto, descrivendo questi ultimi così:

> la realtà degli oggetti è bruta, impermeabile, platonica; vi sono sedie che nessuno ha costruito, ponti coevi dell'Eden, […] mura che sono insieme case, carceri, chiese, tombe. Oggetti così monotoni e goffamente perfetti non hanno rapporto né con l'uomo, né tra di loro. Sono solitari, quel tavolo è un anacoreta, il deserto penetra dovunque, circonda, delimita, individua ogni oggetto. Ma non basta: se guardo attentamente quegli oggetti io scopro che essi sono così compatti e opachi perché non sono il mondo. Certo, essi lo imitano con minuzioso accanimento: ma sono impermeabili ai gesti quotidiani; per questo essi tollerano di farsi complici e testimoni di miracoli, ma insieme debbono rinunciare ad essere terrestri. Quegli oggetti non sono né accanto né lontani dal mondo: sono altrove.[25]

Gli oggetti, le cose del mondo considerate come realmente esistenti nella loro unità, si sottraggono, negli ex-voto, proprio a quest'ultima e insieme, conseguentemente, alla loro mera utilizzabilità come cose del mondo. Per mano di colui che li proietta nell'altrove dell'assurdo attimo del miracolo, si liberano dall'inganno di cui si renderebbero complici nella vita quotidiana, percepita adesso come illusoria, smettono d'avere rapporti di utilità con l'uomo o tra loro, d'essere quotidiani, terrestri. Si rendono, insomma, gli annunciatori più immediatamente evidenti di un fondamentale passaggio di situazione, di stato: segnalano, a chi sappia osservarli, una radicale modifica del loro statuto che li porta a manifestarsi come assolutamente altri, emblemi dello sfaldarsi del fittizio mondo del percepire consueto, per annunciare l'approdo a una rivelazione in cui il caos del reale, il discontinuo, si manifesta e si rivela, grazie al venir meno dei loro confini oggettuali. Un passo, questo di Manganelli, che ne fa venire in mente un altro, straordinariamente simile, di Maurice Blanchot, che ne *Lo spazio letterario* scrive:

> nel mondo le cose vengono *trasformate* in oggetti per essere colte, utilizzate, rese più sicure, nella fermezza distinta dei loro limiti e nell'affermazione di uno spazio

n. 13, gennaio-luglio 2019

> omogeneo e divisibile - nello spazio immaginario, sono invece *trasformate* in ciò che non è afferrabile, è fuori dall'uso comune e dall'usura, non è in nostro possesso, ma è il movimento stesso dello spossessamento, che ci priva e di esse e di noi stessi, non tanto sicure quanto unite nell'intimità del rischio, laddove né loro né noi siamo più riparati, bensì introdotti senza riserve in un luogo in cui nulla ci trattiene.[26]

Anche qui, dunque, il sottrarsi degli oggetti, delle cose, al regolato mondo dell'utile fa il paio, come in Manganelli, con quell'atto eversivo nei confronti del «gorgo frodolento del "qui" e dell'"oggi"»,[27] del mondo percepito come inganno. Le cose cessano di essere un nostro possesso di cui usufruire e, al contrario, divengono mero movimento di spossessamento, di precipitazione in un 'altrove' - per dirla con Manganelli - o, con Blanchot, in un 'luogo in cui nulla ci trattiene', che altro non sarebbe che l'avvenire del 'momento sovrano', del dissolversi del sé e dell'unità nel discontinuo, della momentanea 'vacanza dell'io' klossowskiana, incarnata nell'idea manganelliana di miracolo. E sempre Klossowski, utilizzando come Manganelli proprio il termine 'rivolta', scrive che «il discontinuo diventa il motivo di una rivolta, nel nome stesso della fuga dell'essere, contro l'esistente utilmente sfruttato e organizzato per sé»,[28] assimilando proprio la sovversione nei confronti dell'inesistenza del mondo al rifiuto delle cose come di ciò che si offre all'uso.

Ricorrendo a un concetto-chiave di Klossowski - che sfugge però all'idea stessa di nozione - possiamo allora dire che le cose, il mondo, l'io e l'esistente, attraverso il miracolo inteso quale 'momento sovrano' e quale attentato all'unità, divengono simulacri. Un termine che, superando la metafisica insita nella distinzione tra mondo reale e mondo apparente di stampo platonico, rivendica in Klossowski proprio la mancanza di un rimando ad alcunché di originario e di originale, permettendo così lo spalancarsi della differenza invocata. Scrive Perniola, mostrandone proprio il legame con la 'vacanza di Dio':

> Il ritorno alle cose stesse è impossibile, perché a partire dal momento in cui Dio è morto, non c'è più niente di originario. [...] Le "cose stesse" sono già da sempre copie di un modello che non è mai esistito, o meglio che la morte di Dio ha dissolto per sempre; esse sono simulacri, non fenomeni.[29]

Questi oggetti cessano allora di essere fenomeni, immersi nell'esistente, in relazione di utilità con il resto del mondo, che intorno all'utilizzabile è strutturato. Tramite quel momento delineato dal miracolo, lo spossessamento che essi divengono li eleva allo statuto di simulacri. Il simulacro come «l'irruzione di una potenza incompatibile con l'identità personale»:[30] proprio una rivolta, una sovversione rivelatrice, insomma. Il miracolo, osservato da Manganelli sulle superfici di questi ex-voto, si configurerebbe, insomma, come ciò che aprirebbe alle infinite possibilità del simulacro, contro i limiti imposti dalle fallaci definizioni di esistente, di identità e di continuità.

Già nel suo *Hilarotragoedia*, datato 1964, Manganelli intrecciava il venir meno di un'autonoma identità delle cose, degli oggetti del mondo, con la morte di Dio, che lì era presentata, tuttavia, come qualcosa avvenuta da sempre, nell'eternità. Un legame che, in quella sua prima opera, assumeva i contorni, potremmo dire, di un 'panteismo negativo', per il quale Dio, morendo, si sarebbe decomposto in infinite particelle pulviscolari di dolore, che sarebbero andate a costituire l'aspetto delle cose per come le conosciamo, la loro forma e la loro apparenza. Per cui

> tu non vedi trams, balene, olmi, galli di monte: ma sempre, dovunque il metamorfosizzato diomorto, granuli lavorati a scheletro, chassis, fanoni, corteccia e libro, in-

> collati a simular durezza e consistenza di cose o piante fedeli e pazienti, o animali di pelliccia calda e occhi stolti, feroci e teneri [...] che ci scongiurano, per innumeri docili ommatidii, di capirli e [...] aiutarli a più fatale decesso.[31]

Anche nell'*Hilarotragoedia*, dunque, la percezione da parte degli uomini della vera natura simulacrale delle cose del mondo permetteva un conseguente 'più fatale decesso' delle cose stesse, che equivaleva al 'momento sovrano' a cui possiamo accostare la 'vocazione discenditiva', il 'no' che fa da filo conduttore dell'intera opera e che si presentava appunto come la costitutiva aspirazione dell'uomo al proprio annullamento nell'informe.

Ma, tornando agli ex-voto, ciò che avviene a questi oggetti in essi raffigurati è solo l'allusione necessaria a delineare con maggior chiarezza ciò che in realtà avviene a quegli individui che invocano, mettono in atto e insieme subiscono il momento fatale del miracolo. Lo spossessamento degli uni, il loro farsi simulacri per far sì che la differenza e il caos del reale si renda evidente, altro non è che l'aspirazione alla disindividuazione degli altri. «*Il corpo*», scrive Klossowski, «*è il risultato del fortuito*: è solo il luogo di incontro di un insieme di impulsi individuati nell'intervallo costituito da una *vita umana* che aspirano solo a *disindividuarsi*».[32] Mentre Perniola mostra - con parole decisamente congrue all'idea di invocazione del miracolo come reazione alla perdita di fiducia nella verità del mondo - che il simulacro

> non è uno spettacolo ricreativo, né una messa in iscena manipolatoria e mistificante, ma un mimetismo che implica la scoperta della precarietà dell'esistenza e la sospensione della soggettività individuale: esso è una terapia per sopravvivere, trasformando il sentimento di smarrimento e di demoralizzazione in una volontà di sfida e in un'ebbrezza prossima alla trance[33]

Ma in che modo, nella descrizione manganelliana, questo accadrebbe? In che modo la 'terapia per sopravvivere', ossia per fare dello smarrimento, derivante dal mondo come nulla, una ribellione condotta fino al cuore della sua stessa esistenza, avverrebbe nella descrizione dei miracoli da parte di Manganelli?

Le leggi che hanno costituito il mondo, i suoi confini delineati e, con essi, quelli fortuiti e precari dell'io - leggi che, dunque, «naturali non sono, ma divine» -,[34] possono sì essere messe in crisi, ma solo grazie all'intervento «di chi sa come agire».[35]

Si badi che, in un passo che sembra quasi irrilevante ma che è invece fondamentale e ulteriormente rivelatore, Manganelli sottolinea che queste leggi divine non sono opera solo di Dio ma, insieme, del Demonio, considerati dialetticamente come «i due grandi alleati, le due superpotenze che governano l'universo, e se lo spartiscono con mentiti furori».[36] L'autorità da mettere in crisi per scatenare le infinite possibilità del simulacro, della differenza, del fondo caotico celato dietro l'esistente, infatti, è anche il conflitto dialettico, sentito anch'esso come illusorio e che, nella sintesi hegeliana, si svela in qualche modo come tale. In questione non è più, insomma, il superamento della contraddizione, cosa che non è più sufficiente: la 'differenza', evidenzia Perniola, è «intesa come non-identità, come una dissomiglianza più grande del concetto logico di diversità e di quello dialettico di distinzione».[37] Non si tratta, quindi, della sintesi della dialettica, custode ancora dell'ordine, quanto della possibilità della «esplorazione dell'opposizione tra termini che non sono simmetricamente polari l'uno rispetto all'altro»,[38] dell'esponenziale moltiplicarsi delle opposizioni, che non ammette alcuna conciliazione risolutrice, affinché nessuna sintesi possa essere messa in atto a ricostituire il mondo messo in crisi.

n. 13, gennaio-luglio 2019

Manganelli procede, dunque, chiamando in causa quei tramiti che gli 'uomini del miracolo' coinvolgono perché la rivolta abbia luogo - perché, possiamo dire, il passaggio al simulacro si compia -, attraverso un ulteriore paradosso che ribalta i ruoli, facendo «degli affranti i mandanti, dei potenti gli esecutori dell'atto di eversione miracolosa».[39] Tramiti che, come dicevamo, sono i Santi, la Madonna e le Anime Purganti, che Manganelli definisce 'fantasmi':

> non esiste altra salvifica congiura che quella degli evocatori di fantasmi; per la stessa ragione per cui il mondo non esiste, ma è una frode, i fantasmi, dati come inesistenti, esistono, e i miracoli, appunto perché mondanamente impossibili, sono l'unico momento reale[40]

Un termine che, discostandosi dal suo significato comune, ci riporta proprio al modo in cui Klossowski lo utilizza in relazione al simulacro, in un passo che si avvicina in modo evidente al discorso che Manganelli - seppur intrecciandolo alle allegorie fornite dal miracolo, dai miracolati e dai miracolanti - sta conducendo:

> Non esiste nulla all'infuori degli *impulsi* essenzialmente *generatori* di *fantasmi*. […] Il […] simulacro […] diventa […] la riproduzione *voluta* di fantasmi non voluti, nati dalla vita impulsionale. Perché il simulacro eserciti la sua coazione, è necessario che risponda alla necessità del fantasma. L'impulso può «interpretare» qualcosa di per sé, ma il fantasma rimane inintellegibile al di sotto del livello cosciente: è solo l'*incomprensione irrigidita* dell'intelletto di fronte a una *condizione della vita*.[41]

Dunque la possibilità di approdare allo statuto del simulacro passa per l'intervento di 'fantasmi' che, se nel caso degli ex-voto prendono le sembianze delle figure da invocare perché il miracolo avvenga, nella spiegazione data da Klossowski si mostrano in maniera equivalente proprio come ciò che viene generato da quel fondo impulsionale che è sì inaccessibile ma, al contempo, l'unica realtà dietro il mondo presunto unitario e continuo. In Klossowski, questi impulsi 'generano' i fantasmi così come in Manganelli spingono colui che tende al miracolo a 'evocarli': in entrambi i casi un ricorso necessario a questi 'fantasmi' quale mezzo per prodursi come simulacro, a seguito del loro manifestarsi. «La riproduzione voluta di fantasmi non voluti», come scrive Klossowski, equivale dunque, in Manganelli alla scelta consapevole, per negare l'esistente e pervenire al reale, di fare appello a quelle forze che non dipendono direttamente dalla propria volontà, ma che, in qualche modo, hanno assunto la possibilità di incrinare le leggi del mondo.

Una possibilità che i Santi avrebbero conseguito, per Manganelli, grazie all'«esser vissuto in consapevolezza del mondo come nulla, e l'esser morti».[42] Dunque l'identica consapevolezza di cui dicevamo - la medesima «fede negativa»[43] di coloro che li invocano come agenti ed evocano come fantasmi - ma, in più, l'esperienza estrema della morte che ha sgretolato l'individuo e la sua coscienza definitivamente: questo renderebbe quei 'fantasmi' il perfetto tramite per il compimento della rivolta contro l'inganno del mondo, in direzione dell'avvento del simulacro. Santi, o «sacri fantasmi»,[44] che Manganelli definisce anche «un deposito di potenza a disposizione degli umani».[45] Essi, infatti, nella lettura manganelliana, non sarebbero altro che l'incarnazione della possibilità di accedere al fondo impulsionale descritto da Klossowski come campo di forze disindividuate e disindividuanti e che lo stesso Manganelli indica, analogamente, come il mondo «senza leggi ma fondato sulla potenza».[46]

In maniera affine, le Anime Purganti, pur essendo tali perché, al contrario dei Santi,



Raccolta di ex-voto nei quali a intervenire sono le Anime Purganti

evidentemente in vita «si lasciarono coinvolgere nella inesistenza del mondo, e [...] ora sono sottoposte ad una coatta operazione di riscatto»,[47] rientrerebbero nelle schiere dei 'fantasmi' capaci di vanificare l'illusione del mondo, dal momento che quella loro 'operazione di riscatto' ha fatto sì che divenissero «abitatori del luogo della Potenza».[48] Nel caso della Madonna, invece, Manganelli fa notare come il dettaglio forse più rivelatore nelle sue apparizioni sulle tavole di questi ex-voto è il suo presenziare sempre con il Bambino Gesù tra le braccia. Quasi a voler sottolineare e sancire con chiarezza il proprio ruolo di madre, per cui «Dio può starle accosto solo in condizione di figlio, e di figlio infante e impotente»[49] e che, così, ha la possibilità di «mantenere Iddio in condizione di infanzia, di tenerlo d'occhio».[50] Condizione, insomma, che la rende garante del fatto che il mondo dell'esistente non vanifichi, con le sue leggi di continuità e di unità, l'intervento di quello fondato sulle forze e sulla potenza.

E il ribadirsi della centralità della 'potenza', accostato al ricorrere del termine 'forze', non può non richiamare alla mente la tanto fraintesa 'volontà di potenza' nietzscheana che - è ancora Klossowski a fornirci una tale interpretazione - altro non è che impulso primordiale

> che deve esprimere la *forza stessa*, la quale [...] *non tollera di conservarsi* nella specie o nell'individuo che essa agita, bensì esige, per sua natura, che venga meno la conservazione di un livello raggiunto, perciò eccede sempre tale livello aumentando necessariamente. Così *la volontà di potenza appare essenzialmente come un principio di squilibrio* in rapporto a tutto ciò che, una volta raggiunto un certo grado, vorrebbe invece essere duraturo, società o individuo che sia: e la conoscenza [...] per quanto si accresca proporzionalmente alla potenza acquistata, [...] Nietzsche afferma che [...] è sempre e soltanto uno strumento di conservazione - per cui si avrebbe una discordanza fra l'eccesso della (volontà di) potenza e il sentimento di sicurezza che dà la conoscenza.[51]

Tornando a Manganelli, dunque, la tensione di ordine e di conservazione rappresentato dalla coscienza dell'esistente e dalla conoscenza delle leggi presunte stabili di esso entra in attrito così fortemente con la spinta rappresentata dalla forza e dalla potenza proveniente dal mondo impulsionale, da essere messa in crisi. Crisi che si manifesta con l'appellarsi a quei 'fantasmi' che sono proprio potenza desoggettivata capace di recare un «danno alla sfilacciata scenografia del mondo»,[52] di provocare «una lacerazione nella cortina cartacea del mondo».[53]

n. 13, gennaio-luglio 2019

3. La morte potenziata, il ritrarsi del linguaggio e il suicidio di Dio

È proprio in relazione a questo che si chiarisce il motivo per cui, in questa riflessione manganelliana sul miracolo, la possibilità dell'eversione mediata dalla forza e dalla potenza rappresentata dai 'fantasmi' sacri, dello sfaldamento delle regole che reggono la menzogna dell'esistente attraverso il contatto col caos del fondo impulsionale che vi si cela dietro, è sempre in relazione a un evento drammatico nel quale la vita è messa a rischio, nel quale il contatto con la possibilità della morte violenta o semplicemente prematura è basilare. Scrive infatti Manganelli che

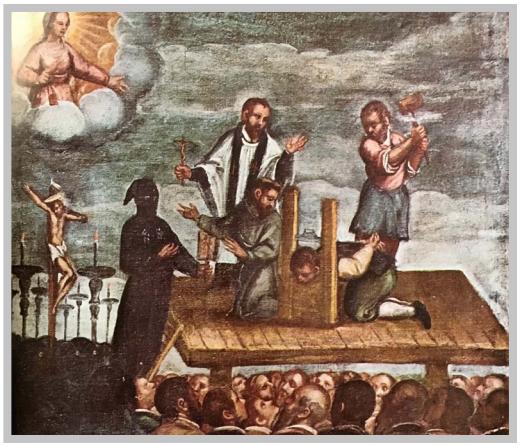
> il miracolo viene strappato nel momento in cui la inconsistenza del mondo raggiunge l'intensità dell'incubo. Vivere in un mondo in cui compaiono finestre e carri e ponti è già intollerabile: precipitare da o sotto quei fantasmi serve solo a illuminare la mostruosità del tranello mondano[54]

Come dire che, in quei momenti, le cose del mondo impongono in modo ancor più potente e violento il proprio affermarsi come esistenti, il loro ribadire in massimo grado quelle regole di unità e identità che le rendono tali e capaci, con questa loro indubitabile e dispotica esistenza, di attentare addirittura alla vita. È qui, allora, che questi miracolati evocatori di 'fantasmi' sentono come non più sopportabile quella mentita continuità del mondo che pretende di schiacciarli; è qui, dunque, proprio nel momento in cui l'inganno del mondo si svela in tutta la sua pericolosità, che la complicità eversiva degli 'uomini del miracolo' (taumaturgo, miracolato e pittore, come si diceva) ha la possibilità di attuare il proprio misfatto. Misfatto che, sottolinea Manganelli a sostegno di quanto ha finora affermato, agisce sempre sul mondo che circonda il miracolato, piuttosto che su quest'ultimo: sono le leggi dell'esistente, le conformazioni delle cose e delle situazioni, le condizioni degli individui intorno a essere violate nell'istante numinoso e svelate nella loro realtà di simulacri. E questo permette all'evocatore di questi 'fantasmi' di accedere alla fisionomia caotica e senza leggi che sfalda il momento del rischio nel quale si trova e, così, di affermarsi anch'egli quale simulacro, quale campo di forze, potenze e impulsi che ignorano ogni idea di individuo e di 'io'.



Raccolta di ex-voto nei quali la Madonna interviene in favore di militari e soldati

Non solo, se pensiamo ai numerosi ex-voto nei quali la Madonna interviene in favore di militari, salvando la vita ai soldati e facendoli tornare sani e salvi dalla guerra tra le braccia dei loro cari, oppure, addirittura, nei quali la Vergine evita che la condanna a morte di un malvivente venga eseguita, diviene palese come le leggi dell'esistente che vengono vanificate e ignorate da questi interventi sono, allo stesso tempo, quelle della Storia da un lato e quelle delle società civili dall'altro. Le une e le altre da colpire per far sì che l'io cada nel necessario oblio che la perdita di sé e del mondo richiede: «Il mondo del miracolo non conosce la



Ex-voto del XVI secolo, olio su tela, cm. 96x87, proveniente da un santuario dell'Italia Settentrionale

gerarchia degli eventi, e non si affida ai gradi del potere terrestre; anzi è una drammatica beffa ai danni degli uni e degli altri».[55]

L'ex-voto, poi, nel quale la Madonna, apparsa su una nuvola, salva una donna che sta precipitando per il crollo improvviso di un pavimento, è uno di quelli nei quali si rende maggiormente evidente la diserzione assoluta nei confronti delle regole del mondo che circonda il miracolato e che sembrano proprio il migliore emblema della disamina manganelliana. In particolare, in questa tavoletta di legno di poche decine di centimetri, l'intervento della Vergine giunge a vanificare le leggi della gravità; a farsi beffe dell'inevitabile danno fatale che verrebbe dal piombare giù da diversi metri d'altezza; a sottrarre alla solidità del mondo circostante, dell'edificio, del pavimento che frana, del suolo che attende l'impatto, dell'aria, la sua stessa consistenza. Ma la cosa fondamentale che Manganelli nota in questo specifico ex-voto sta nella modalità rivelatrice con cui è raffigurata la donna salvata, che in questo modo ci dice qualcosa di definitivo non sul singolo caso, bensì sull'intera gamma di eventi miracolosi descritti fin qui come 'momenti sovrani':



Ex-voto del 1849, olio su legno, cm. 25x33, proveniente da un santuario dell'Italia Settentrionale

> il miracolato tende ad imitare, a mimare la consistenza, il piano di esistenza del Santo; in questo ex-voto la donna che precipita nell'attimo in cui viene afferrata a mezz'aria dalla potenza divina fluttua come la Madonna; e vien da sospettare che la sventura, la repentina disgrazia cui pone riparo l'intervento celeste sia un'astuzia recondita per conseguire quella intensa partecipazione, per uscire dal mondo "che non esiste" per accedere a quello, senza leggi ma fondato sulla potenza, degli esistenti.[56]

Ecco, come si diceva, che il rischio estremo, la sventura fatale che pone a repentaglio la vita dell'individuo, si pone non tanto come mero accidente da scongiurare per riaffermare la vita ma, al contempo e soprattutto, come la vera occasione, il vero istante desiderato e perseguito. Occasione che, nel rischio dell'attimo fatale, permette al miracolato di farsi 'fantasma' per tramite di 'fantasmi'; simulacro tra simulacri; di giungere all'agognato stato di desoggettivazione che sfalda l'esistente, al fianco di chi ha già ottenuto il medesimo stato per il fatto di essere morto in una condizione di definitiva sfiducia verso la finzione della realtà.

In questione, allora, non è lo scampare il rischio per riaffermare la vita, ma, potremmo dire, una differente relazione con la morte e con il suo ruolo. È forse questo il passaggio più vertiginoso e insieme affascinate dell'intero testo di Manganelli: le pagine nelle quali egli percorre questa via relativa alla funzione che il contatto con la morte assume nei miracoli che egli sta tratteggiando.

Nel mondo ingannevole dell'esistente la morte viene considerata come un «momento di estrema sconfitta»,[57] questo perché essa si pone come alternativa distruttiva dell'irrealtà del mondo stesso, dunque come pericolo per la sua tenuta e conservazione. Così considerata, la morte viene depotenziata perché il mondo si ribadisca e perché si fortifichi la

n. 13, gennaio-luglio 2019

costruzione irreale dell'esistente. In una delle sue prime opere, *Agli dèi ulteriori*, pubblicata nel 1972, Manganelli scrive, in modo affine e con termini che riprendono l'idea della morte come anarchico attentato al potere della illusoria stabilità del mondo, che «morire è immorale: chi muore lacera la viva sintassi della umana conversazione, si sottrae alle collettive intraprese degli affetti e dei doveri; si fa bandito, transfuga da ogni umana ubbidienza; dunque il morto è un irregolare, un teppista, un ribaldo».[58]

Per colui che coglie l'occasione del rischio per accedere all'inaccessibile «luogo della potenza»,[59] la morte, la sua possibilità e le conseguenze che ne derivano assumono allora una funzione differente, se non opposta. Una funzione legata proprio a quella condivisione della consistenza e del piano di esistenza del Santo, momentanea ma capace di stravolgere:

> colui che è esposto alla morte [...] fruisce della morte del Santo, e nello stesso tempo umilia la propria, [...] la offre agli Esseri della Potenza, che gliela restituiscono più intensa, più totale, più verificante; non morire come una bolla che affiora, ma come un geyser che sganghera il mondo, subitaneo, fragoroso di gemiti e trombe. Dunque il morituro che chiede di essere salvato, non chiede di essere esentato da morte, ma chiede di fruire di più morti [...]. Al discepolo di morte una morte sola non basta.[60]

La morte scampata grazie al momento miracoloso - che corrisponde all'accesso alla dimensione governata solo dalla potenza, dalle forze e dagli impulsi - si converte, allora, in una morte rafforzata, potenziata, amplificata. Per tramite del miracolato, insomma, essa ritorna come costante *memento* della precarietà della costruzione di quel mondo che avrebbe voluto disinnescarla ed esautorarla.

Esattamente allo stesso modo, Blanchot denunciava il 'grande rifiuto' della morte dalla costruzione razionale e coerente del mondo e del sapere, sostenendo che da essi sarebbe stata soppressa proprio l'«universale corruzione che è la legge di ciò che "è"»,[61] la natura del vero volto del reale. Blanchot fondava, dunque, il proprio discorso proprio sulla necessità che, per riconquistare un accesso a quella dimensione, la morte irrompesse nuovamente dalla sua condizione di rifiutata e riacquistasse uno spazio che le permettesse di conservare la propria potenza, la propria dimensione di impossibile e di negativo, senza essere ricondotta ad alcun possibile e ad alcun positivo che la indebolisse per dominarla. Percorso, questo, che in Blanchot è strettamente connesso alle questioni del linguaggio, dal momento che sarebbe proprio quest'ultimo a sancire quel 'gran rifiuto', attraverso la nominazione come edificazione capace di affermare il proprio potere sull'esistente, come costruzione e garanzia dell'ordine del mondo, come suo effetto o addirittura come sua causa.

Allo stesso modo, abbiamo visto come Manganelli, nella descrizione della regione 'catacombale' nella quale si andrebbe formando negli 'uomini dei miracoli' la consapevolezza dell'inesistenza del mondo, scriveva che il linguaggio di questi si impoveriva, mentre altrove nel testo egli definisce quello del miracolo come «spazio analfabeta».[62] Inoltre, come dicevamo all'inizio, Manganelli dedica la propria attenzione e il proprio testo parallelo alle immagini che illustrano i miracoli, piuttosto che ai brani scelti per accompagnarle, motivando la propria scelta con parole che ribadiscono ancora una volta la minaccia insita nella supremazia del linguaggio:

> Ho accennato, e non più, ai testi scritti, perché mi sembra che essi presentino in modo assai meno perspicuo le leggi del mondo dei miracoli. Il testo scritto è sottilmente

> collaborazionista: tenta di placare il furore del miracolo, di mediare, di inserire[63]

Per Manganelli, come per Blanchot, questa macchinazione, questa lotta per spezzare l'apparente unità e continuità del reale e far sì che la coscienza possa pervenire alla sua vera dimensione, deve muoversi, allora, contro il linguaggio, metterlo in crisi, spezzarne il dominio. Ed è anche Klossowski, che auspica un passaggio dallo speculativo (legato al *logos*) allo speculare (l'immagine), a ribadire che

> i contenuti di esperienza che Bataille enuncia come altrettanti momenti sovrani, l'estasi, l'angoscia, il riso, l'effusione erotica e sacrificale, illustrano questa rivolta che, in tal caso, non è che un appello alla silenziosa autorità del pathos senza fine né senso, in quanto immediata percezione della fuga dell'essere, e la cui discontinuità esercita un'incessante intimidazione del linguaggio[64]

Dunque l'accesso ai 'momenti sovrani', al miracolo nel nostro caso, andrebbe di pari passo anche con un graduale ritrarsi del linguaggio, come ci diceva Manganelli. Con un retrocedere a quella dimensione quasi impossibile, nella quale la sua conformazione si avvicina in modo asintotico al silenzio. Chiamando ancora in causa Klossowski, leggiamo che: «perché il linguaggio (nozionale) renda contraddittorio lo studio e la ricerca del momento sovrano, inaccessibile al suo sorgere, là stesso, dove si impone il silenzio si impone di conseguenza il simulacro».[65]

Tutto questo ci conduce, inoltre, alla puntualizzazione che Manganelli fa rispetto al rischio di morte come occasione e come strategia per accedere alle possibilità del miracolo: come nel suo libro-manifesto, *La letteratura come menzogna*, egli aveva affermato che «lo scrittore "non sa": ma il suo è un modo altamente specifico di non sapere. Ignora totalmente il senso del linguaggio in cui è coinvolto, donde la sua potenza, la sua capacità di viverlo come magma, coacervo di impossibili»,[66] qui sottolinea che «l'aspirante al miracolo non sa esattamente quale sia il senso della sua richiesta»[67] e che il suo piano, quel compimento di un progetto, ha tuttavia natura «goffa e brutale; nasce dal panico di esistere, è inarticolata, simile all'urlo».[68] Inarticolata e vicina all'urlo, dunque prossima alla perdita dell'ordine fornito dal linguaggio e, anche in conseguenza di ciò, più vicina all'istinto che alla coscienza, più una forma reattiva che strutturata e consapevole.

È ancora Klossowski, proprio rispetto a questa necessità che l'accesso al caos al di là della coscienza sia più una perdita che un progetto, a scrivere:

> Far uso delle categorie coscienti come di un mezzo per raggiungere uno scopo fuori della coscienza è ancora obbedire all'ottica «falsa» della coscienza: e la coscienza che fosse cosciente di essere strumento del Caos non sarebbe per questo più pronta a obbedire allo «scopo» di un caos che non le richiede neppure di seguirlo. Il Caos, a sua volta, sarebbe anch'esso cosciente, e quindi non sarebbe più il Caos.[69]

Da ultimo, allora, la vera enormità di questi miracoli, di questi paradossi della raffigurazione, di queste macchie di colore stese con mano insieme sommamente candida e straordinariamente criminale, starebbe nell'aver spinto ancora più in là la nietzscheana morte di Dio. Se l'uomo folle di Nietzsche urla che «Dio è morto! Dio resta morto! E noi lo abbiamo ucciso!»[70], il miracolato di Manganelli giunge non a ucciderlo, quanto, addirittura, a sottrarvisi del tutto, facendosi - per dirla con Klossowski - strumento del caos. Uccidere Dio, infatti, sarebbe ancora un'estrema forma di volontà, ossia ritorno alla coscienza e dissoluzione di quel caos. Dalla cosciente volontà di seguire e obbedire al caos per uc-

n. 13, gennaio-luglio 2019

cidere Dio, allora, al suo passaggio ancora più estremo, all'incosciente farsi quel caos che porta Dio stesso a uccidersi e a sparire da sé:

> Dal punto di vista del Grande Clandestino, Iddio, il mondo del miracolo è qualcosa che non lo offende, ma lo colpisce più dolcemente e irreparabilmente: una blanda incitazione, una sommessa liturgia affinché il creatore del mondo si uccida.[71]

---

[1] Si veda, in merito, anche l'interessante saggio di Giada Guassardo, apparso sul numero 11 di *Arabeschi* e intitolato *Critica d'arte come menzogna: una lettura di* Salons *di Giorgio Manganelli*.
[2] G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. V-VI.
[3] Ivi, p. VI.
[4] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, Parma, Franco Maria Ricci, 1975, p. 17.
[5] Ivi, pp. 17-18.
[6] Ivi, p. 20.
[7] P. Klossowski, *La Rassomiglianza* [1984], trad. it. di G. Compagno e J.L. Provoyeur, Palermo, Sellerio, 1987, p. 19.
[8] Ivi, p. 32.
[9] G. Bataille, *Il Piccolo* [1943], ora in Id., *Madame Edwarda/Il Morto/Il Piccolo*, trad. it. di E. Ragni, Roma, Gremese editore, 1981, p. 116.
[10] P. Klossowski, *Nietzsche e il circolo vizioso* [1969], trad. it. di E. Turolla, Milano, Adelphi, 2013, p. 88.
[11] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 19.
[12] Ivi, p. 18.
[13] Ivi, p. 19.
[14] *Ibidem*.
[15] Ivi, p. 18.
[16] Ivi, p. 19.
[17] *Ibidem*.
[18] G. Manganelli, *Poesie*, Milano, Crocetti editore, 2006, p. 51.
[19] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 18.
[20] G. Bataille, *Il Piccolo* [1943], p. 125.
[21] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 19.
[22] *Ibidem*.
[23] G. Bataille, voce 'Informe' del 'Dictionnaire critique', *Documents*, 7, 1929, ora in Id., *Documents*, trad. it. di S. Finzi, Bari, Dedalo, 1974, p. 165.
[24] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 19.
[25] Ivi, p. 18.
[26] M. Blanchot, *Lo spazio letterario* [1955], trad. it. di F. Ardenghi, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 146.
[27] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 19.
[28] P. Klossowski, *La Rassomiglianza* [1984], pp. 26-27.
[29] M. Perniola, *La società dei simulacri* [1980], Milano, Mimesis, 2010, p. 44.
[30] Ivi, p. 46.
[31] G. Manganelli, *Hilarotragoedia* [1964], Milano, Adelphi, 2008, p. 28.
[32] P. Klossowski, *Nietzsche e il circolo vizioso* [1969], p. 52.
[33] M. Perniola, 'Introduzione - La società dei simulacri nel tempo del governo dei peggiori', *Àgalma - Rivista di studi culturali e di estetica*, 20 - 21, Ottobre 2010 - Aprile 2011, p. 8.
[34] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 20.
[35] *Ibidem*.
[36] Ivi, p. 18.

[37] M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 154.
[38] *Ibidem*.
[39] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 19.
[40] *Ibidem*.
[41] P. Klossowski, *Nietzsche e il circolo vizioso* [1969], p. 181.
[42] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 20.
[43] Ivi, p. 21.
[44] Ivi, p. 20.
[45] *Ibidem*.
[46] Ivi, p. 21.
[47] Ivi, p. 25.
[48] Ivi, p. 26.
[49] Ivi, p. 27.
[50] *Ibidem*.
[51] P. Klossowski, *Nietzsche e il circolo vizioso* [1969], p. 145.
[52] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 24.
[53] *Ibidem*.
[54] Ivi, p. 21.
[55] Ivi, p. 22.
[56] Ivi, p. 21.
[57] Ivi, p. 24.
[58] G. Manganelli, *Agli dèi ulteriori* [1972], Adelphi, Milano, 2009, p. 139.
[59] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 26.
[60] Ivi, p. 25.
[61] M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»* [1969], tr. it. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 1977, p. 45.
[62] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 18.
[63] Ivi, p. 28-29.
[64] P. Klossowski, *La Rassomiglianza* [1984], p. 28.
[65] Ivi, p. 29.
[66] G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* [1967], Adelphi, Milano, 2004, p. 220.
[67] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 25.
[68] Ivi, p. 21.
[69] P. Klossowski, *Nietzsche e il circolo vizioso* [1969], p. 67.
[70] F. Nietzsche, *La gaia scienza* [1882], tr. it. di F. Masini, Milano, Adelphi, 2008, p. 163.
[71] G. Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati*, p. 29.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Monica Zampetti

Antonio Possenti sulle ali dell'ippogrifo

The interpretation of Orlando Furioso *elaborated by Antonio Possenti for the exhibition "Altrove e altri luoghi. Occasioni e suggestioni dall'Orlando furioso" is not intended to faithfully illustrate Ariosto's poem. The artist, approaching the reading of the text, internalizes and interprets the literary subject originally rendering the chivalric matter. In Possenti's work, the madness, recursively and relentlessly evolving, moves the action of the characters. Some of them, emerged from a dreamlike and visionary universe, replicate the bodily hybridizations and increase the multitude of homunculi, hippogriffs and moths. The present-time setting of Orlando's love delirium depicts a weary, sick and tormented knight, unfortunately treated with the practice of electroshock. The continuous wandering, the violent actions and the impossible healing, confine Anglante's count in an inviolate melancholy that afflicts both the artist and the poet. The madness flowing through Possenti's paintings, turns the idyll of love between Angelica and Medoro into obsession and their unbridled passion in erotomania. The key to Possenti's new poem must be sought in the irony articulated according to the multiple facets of the elegant and aristocratic sarcasm, of the bitter and radical satire and of the mocking and jeering smile.*

1. Possenti e Ariosto

Interprete singolare, e mai fedele illustratore dei testi letterari che ha avvicinato, Antonio Possenti ha accettato molte commissioni come si accolgono le sfide, e quella con l'*Orlando furioso* non è stata l'unica, feconda, provocazione gradita al maestro. La sua familiarità con la letteratura ha radici antiche: nel catalogo dell'artista si contano molte imprese che lo hanno visto dialogare con gli scrittori di ogni tempo. Ad esempio nel 1979 si confrontava con Enrico Pea e, nel 2005, con la serie *Gli animali nella poesia di Giovanni Pascoli* rendeva omaggio al poeta conterraneo. La raccolta di poesie di Federigo Tozzi, *Bestie*, ha suggerito a Possenti l'omonima serie del 2006 e, nel 2007, sono stati Giosuè Carducci e Dino Campana a suscitare, rispettivamente, la realizzazione di *Tenero Gigante* e *Nel sogno abitato.* Nel 2010, allestendo *Con i libri*, l'artista ha presentato un'antologia delle letture e del suo modo di fare «letteratura con le immagini»,[1] spaziando da Omero a Rimbaud, da Borges a Kafka, da Leopardi a Tobino, fino alla rielaborazione in chiave iconografica dei racconti di Edgar Allan Poe.[2]

Confrontandosi con venticinque racconti fantastici di Poe, Possenti non mette in atto i meccanismi propri dell'illustratore, e ogni immagine, sfruttando la memoria dell'osservatore /lettore, serba una propria autonomia e coerenza narrativa che sottrae l'opera pittorica all'immediata dipendenza dal testo. L'artista si pone a confronto con le opere letterarie, le traduce, non le illustra, compiendo «una operazione unitaria di trasferimento dal verbale al visivo».[3] Questa operazione di trasferimento, e di personale interpretazione deformante, è presente anche nelle tavole ariostesche che, più di altre, inscenano canovacci germinati da un serrato confronto tra l'artista e il poeta: nel rispetto della reciproca autonomia, Possenti esplora le categorie del surreale, del fantastico e dell'onirico e traduce il poema in immagini. Queste ultime, dunque, affiorano dalla materia dei sogni, o degli incubi; lo spazio del racconto è stabilito dall'intreccio cosmico delle linee, e il tempo

della narrazione è modulato dall'alternanza continua e perpetua delle onde oceaniche increspate sulle carte nautiche. Con mirabile capacità di invenzione e sperimentazione tecnica, Possenti ha realizzato le sue opere senza mai allontanarsi dall'ispirazione umana e letteraria; e, partendo dalla stesura di un colore, ha ideato le forme attraverso un'attesa gestazione che, procedendo dall'indefinito, compone figure memori di molte esperienze poetiche e artistiche. Il gesto, vagando in punta di penna, approda fluido al supporto e traccia linee perennemente arcuate entro un disegno libero e ininterrotto, curvilineo e affollato. I tratti che si contorcono e si intrecciano tessono matasse inestricabili dalle cui trame emerge l'universo ironico, beffardo, malinconico e incessantemente ambiguo nel quale si muovono bizzarri personaggi che – siano essi reali, letterari, animali o vegetali – cedono tutti alla deformante evoluzione caricaturale. La trasformazione della materia poetica, ornitologica o botanica, in materia iconica, fa parte del processo creativo e conoscitivo dell'artista che, non volendo fotografare il reale, né illustrare i testi, traduce la realtà e le parole con figure spurie, subdole e veritiere che mantengono l'originario afflato lirico e serbano una spiccata ricorsività tematica. Le creature di Antonio Possenti non appartengono al reale, esse aderiscono al surreale; l'universo poetico dell'artista partecipa alla categoria del fantastico e del favoloso: per comprendere la personalità e l'operare del maestro lucchese è necessario interpellare l'immaginifico. Impossibile prevedere lo sviluppo del molteplice cosmo della sua poetica, esso prende avvio da un nucleo primigenio e accresce tramite interpolazioni non programmate. Le pause e i ritorni si susseguono all'interno di scenografie che gradualmente risolvono la cornice e compongono il racconto figurativo attraverso un linguaggio nuovo e personale, la cui grammatica regola la morfologia delle forme e ne costruisce la sintassi. La vivacità dei colori ammanta immagini grottesche, l'abito radioso veste personaggi malinconici e le figure che affiorano sono perennemente ossimoriche e atemporali, in bilico tra il mostruoso e il fiabesco, tra la cupezza e l'ilarità, tra il piacere ludico e il dolore cosciente. Ognuno di questi aspetti è ravvisabile nei dipinti e nei disegni ispirati all'*Orlando furioso* la cui chiave interpretativa è velatamente autobiografica.

Colto e curioso, Possenti ha avvicinato Ariosto con assoluta libertà e, interpretando il poema, ha attraversato in volo le vicissitudini delle donne e dei cavalieri senza prestar fede a ogni loro azione: in tal guisa ha selezionato e tradotto la poesia senza parafrasarla in prosa, conservando intatta la natura onirica che il disegno condivide con il poema. Di fronte alla serie di tavole esposte nella mostra *Altrove e altri luoghi. Occasioni e suggestioni dall'*Orlando furioso, organizzata nell'ambito delle celebrazioni per il quinto centenario dell'*editio princeps* del poema ariostesco, chi osserva è chiamato, pertanto, a partecipare alla rappresentazione scenica di un universo intimo. La duplice identificazione autoriale e personale, di Possenti con Ariosto e di Antonio con Orlando, disegna un vorticoso intreccio di rimandi al vissuto personale e alla produzione artistica che assimila l'opera dipinta alla trama poetica e ripete, anaforicamente, il tema della malinconica follia di Orlando: episodio scelto dall'autore e replicato, con incessante e compulsiva costanza, sulle carte di lavoro.

Il poema interpretato da Possenti dà voce ai mondi privati dei singoli personaggi riuniti dalla sorte in un unico cosmo caotico e rocambolesco, all'interno del quale, come sottolinea Luigi Ficacci, trovano una risposta il «*chi, cosa, dove* e *quando*», interrogativi impossibili da porre al testo poetico.[4] La capacità suggestiva del colore e del disegno istruisce l'occhio dell'osservatore verso l'individuazione del soggetto poetico e, ineludibilmente, onirico. Intrappolate sulla carta, e materializzate nelle forme biomorfe e zoomor-

n. 13, gennaio-luglio 2019

fe, le allucinate visioni evocate dal corpo verbale del *Furioso* tessono un nuovo ordito figurativo nell'economia del quale giocano un ruolo fondamentale la follia malinconica e cruda del singolo paladino, l'insania universale della guerra, la sensualità dissacrante e beffarda, l'ironia nell'idillio di amore e, infine, il ritrovato senno che spazza via il bestiario fantastico – o lo ricaccia nella testa del paladino – lasciando il campo alle malinconie di Orlando, di Ariosto e di Possenti stesso. Nell'opera del maestro lucchese, infatti, vi è sempre una lettura autobiografica del soggetto dipinto, e non sarà casuale la scelta di mutuare *Orlando con due badanti* dall'*Autoritratto con due badanti*.[5] In questa carta di lavoro Possenti disegna Orlando come sé stesso, ma il disegno a matita non viene elaborato ulteriormente: il ritratto-autoritratto, che avvicina l'artista al personaggio, indugia nell'alveo della produzione intima e rimane matita su carta, sprofondando nell'abisso di un'inviolata solitudine. Un piccolo rettangolo di foglio che, insieme a molti altri, restituisce la furia creativa innescata dal confronto con Ariosto: entrato in contatto con la follia di Orlando,[6] il maestro effonde la sua veemente inventiva ai segni a matita e alle macchie di colore dalle quali emerge una poetica pregna di fantasmi letterari, osservati attraverso la lente deformante dell'artista. Il badante è un personaggio nuovo che, come nella vita, compare nelle opere tarde e, con il passare degli anni, tende a moltiplicarsi. Sulle carte di lavoro Possenti declina ogni aspetto della follia di Orlando raccontando, senza commiserazione (né autocommiserazione), l'aspro destino del paladino malato, talvolta infermo su una sedia a rotelle, la cui cura è demandata a uno, due, quattro, otto o più badanti. Questi demoni custodi, dal sembiante di coniglio,[7] aumentano in numero e dimensioni finché il loro moltiplicarsi materializza l'incubo e l'uomo (personaggio e artista), spaventato, fugge inseguito da ottantotto badanti.



Antonio Possenti, *Autoritratto con due badanti*, 2012, collezione privata



Antonio Possenti, *Orlando e due badanti*, 2016, collezione privata



Antonio Possenti, *Orlando e ottantotto badanti*, 2016, collezione privata

E quando la fuga non lenisce la pena dei tormenti amorosi, Orlando si getta dalla torre con le braccia spalancate, finalmente privo della camicia di forza.

La rappresentazione di un Orlando stanco, tormentato e perseguitato, mal cela la costante ispirazione autobiografica dell'artista che, senza concedere alcuno spazio ai sentimenti di compassione che l'età senile per sua natura suscita, affronta l'ultima sua stagione con immutato amaro sarcasmo. Nelle carte di lavoro la lente deformante accresce e diminuisce le proporzioni dei corpi raccontando la quotidianità di un cavaliere paralizzato, la cui esile struttura si annoda, nuda, nei panni di contenzione, mentre un indomito badante-coniglio sovrasta, perseguita e tortura il protagonista, ormai divenuto malinconica comparsa. Le mani premute sulle tempie, lo sguardo sbarrato

e l'ossessionante pensiero della donna che presiede nuda la sommità del capo, costituiscono un preludio all'incessante deformazione che percorre ogni singola carta e, all'improvviso, sembra sorprendere lo stesso artefice. In una delle carte intitolate «follia di Orlando» l'artista aggiunge la didascalia «sembra Schiele», e l'eterno divenire dell'operare di Possenti conduce il maestro stesso in un altrove mnemonico, in un universo che non attendeva e che, probabilmente, non stava cercando. La chiosa vergata sotto il disegno appena realizzato ha il sapore di un commento a sé stesso e al proprio operare. La consapevolezza della memoria artistica emerge all'improvviso e, come un'agnizione, sorprende *in fieri* l'artefice che si accorge di aver condotto la penna nelle stratificazioni figurative che arricchiscono la sua fantasia creativa.



Antonio Possenti, *Follia di Orlando*, 2016, collezione privata

Le rotondità femminili aumentate a dismisura gravano, come un enorme fardello, prima sulle gracili spalle del paladino e poi sul solo capo scisso dal resto del corpo. Il gioco deformante si compie nell'alternanza di accrescimenti e diminuzioni che alimentano la follia e affamano l'ordine. Il tema della testa divelta ricorre con ritmo formulare nelle carte disegnate: il capo del paladino viene espulso dal tronco con la violenza di un'esplosione, precipita giù dal collo mentre ad attenderlo ci sono le fauci spalancate di un cane rabbioso, e infine è sostenuto ed esposto dallo stesso paladino decapitato dall'eccesso d'amore. Il furore matto scaglia Orlando contro un melo i cui frutti sono, come spesso accade nelle opere di Possenti, tagliati a metà.



Antonio Possenti, *Follia di Orlando. Sembra Schiele*, 2016, collezione privata

In altre carte osserviamo le bizzarre danze di un eroe in fuga dall'antropomorfismo e, al contempo, facile preda di un enorme uccello marino che, come un mastro puparo, trattiene col becco e con la zampa il pupo armato. La follia innesca un continuo divenire e la trasformazione è condizione eterna e ineludibile dell'umanità che, sfuggendo alle convenzioni, scivola verso l'alterità e, tentando di comprendere la realtà, la capovolge. Lo sfogo creativo dei disegni – prodotti in coda alla serie ormai conclusa – indica, a ritroso, il percorso seguito dall'artista che, leggendo, ha interiorizzato il poema.[8]



Antonio Possenti, *Follia di Orlando*, 2016, collezione privata

2. Il continuo vagare

La follia, declinata in più direzioni, vaga in ogni tavola, ma è l'insania di Orlando a rappresentare il principio e fine ultimo di tutta la serie; affrontata con originalità, è attualizzata in termini che potremmo definire medici. Il signor d'Anglante, giunto al luogo ove si è consumata la passione di Angelica e Medoro, viene percosso dalle pene d'amore, tanto che il suo capo è come divelto dal collo.

n. 13, gennaio-luglio 2019

Nell'immaginario di Possenti la testa del paladino esce dall'elmo come da un guscio o da un'ampolla dalla quale esala tutto il suo senno. La mente, pervasa dalla follia, comincia a fluttuare lontano dalla ragione, e in un'altra tavola incontriamo Orlando steso a terra, la faccia rubiconda e il corpo legato con un groviglio di corde, o cinghie di contenzione, che alienano le esigenze del corpo ma non contengono il piacere dell'immaginazione. La follia di Orlando è una follia immaginativa e fanciullesca, e il valoroso paladino finisce su una spiaggia a far volare aquiloni. Ma l'indomito furore impedisce ogni discernimento e l'ira, tolte le pastoie, conduce Orlando nudo e inarrestabile a trascinare la cavalla, a sradicare una mandragora che urla il suo dolore e ad esporre le iniziali di coloro che hanno innescato la follia. Con un gigantesco corpo affaticato, il paladino solca il mare di Gibilterra, o forse lo attraversa soltanto sulle carte nautiche, e il percorso che compie è il viaggio mentale di un esploratore sedentario. All'interno di un laboratorio/ambulatorio «3 entomologhi» (come indica la scritta apposta dall'artista), memori dei *Cinque entomologhi di Maggiano*,[9] fanno volare mostruosi insetti, mentre un personaggio con il camice clinico li cattura e li tortura.



Antonio Possenti, *Follia di Orlando*, 2016 collezione privata



Antonio Possenti, *Follia di Orlando. Tre entomologhi*, 2016, Comune di Castelnuovo di Garfagnana



Antonio Possenti, *Follia di Orlando*, 2016, Comune di Castelnuovo di Garfagnana e collezione privata

Vagando alla ricerca di cibo, «senza il pane discerner da le ghiande / dal digiuno e da l'impeto cacciato»,[10] uno stanco e malato paladino sorregge un enorme *Monnino*; lo stesso animale, nelle carte di lavoro, azzanna la testa di Orlando. Impossibile non pensare al *Monnino* ideato da Possenti e presente, ad esempio, nelle tavole liberamente ispirate ai giochi descritti nel poema eroicomico di Lorenzo Lippi, *Malmantile racquistato*.[11] Del resto gli animali, reali e chimerici, ricorrono in ogni opera e derivano tutti dall'affollato zoo custodito nel serraglio fantastico della sua immaginazione.[12] Orlando avanza a fatica sradicando i funghi e gli ortaggi che incontra sul suo cammino: la bocca semiaperta per soccorrere il fiato corto, gli occhi stanchi e cerchiati, il capo calvo e la lentezza dei gesti, volgono il racconto verso la narrazione autobiografica di un uomo, e di un artista, che negli ultimi anni ha condotto a fatica un corpo provato con imperitura vitalità e assoluta eleganza cavalleresca. E senza interrompere il perpetuo vagare della mente sulle carte nautiche che supportano i disegni, Possenti ha continuato a viaggiare, immerso nella geografia vicina di un viaggiatore pigro:

> Sono io il viaggiatore
> più pigro,
> inconcludente,
> intransigente,

imprevidente,
falsario.
Viaggiatore famoso
del binario morto,
del porto sommerso.
Appena partito
rimpiango
la maledetta ora esatta
della valigia disfatta
sul letto,
il prezzo pagato
per il biglietto.
Un viaggio sicuro,
il viaggio senza fretta
è leggero,
rapido,
felice nella notte:
a quella stazione
aspetta
il mio bambino paziente.
Sorride di lontano:
leva a saluto
la piccola mano
dalla atroce ferita:
si ferma il treno,
l'attesa è finita.
Apr. 1981[13]

Così scriveva di sé Possenti e similmente aveva dichiarato Ariosto – non senza autoironia – nella terza satira dedicata al cugino Annibale Malaguzzi:

E più mi piace di posar le poltre
membra, che di vantarle che alli Sciti
sien state, agli Indi, alli Etiopi, et oltre.

Degli uomini son varii li appetiti:
a chi piace la chierca, a chi la spada,
a chi la patria, a chi li strani liti.

Chi vuole andare a torno, a torno vada:
vegga Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna;
a me piace abitar la mia contrada.
Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
quel monte che divide e quel che serra
Italia, e un mare e l'altro che la bagna.

Questo mi basta; il resto de la terra,
senza mai pagar l'oste, andrò cercando
con Ptolomeo, sia il mondo in pace o in guerra;
e tutto il mar, senza far voti quando

n. 13, gennaio-luglio 2019

lampeggi il ciel, sicuro in su le carte
verrò, più che sui legni, volteggiando.[14]

L'unità di pensiero di Possenti e Ariosto accorcia le distanze tra la poetica dell'artista e la lirica del poeta, entrambe affini alla concezione dell'*otium* classico.[15]



Antonio Possenti, *Sulla luna: le cose dimenticate*, 2016, Comune di Castelnuovo di Garfagnana

Ma tornando alla follia di Orlando e alla cura che il paladino deve subire per guarire dall'insania, incontriamo una cassettiera sulla luna all'interno della quale vi sono «le cose dimenticate» e sopra la quale posano tre scimmiette, o per meglio dire, tre monnini: l'uno non vede, l'altro non parla e l'ultimo non sente. La parodia beffarda e dissacrante di Possenti ha trasformato le tre Parche che presiedono l'allegoria ariostesca, e determinano la nascita, la durata e la fine dell'esistenza umana, in tre scimmiette. Da quell'universo stralunato torna il senno perduto e rientra nella testa di Orlando attraverso un casco da *elettroshock*. Sul tavolo del paladino sottoposto alla cura insiste una mescolanza di carte sulle quali Orlando stesso rielabora non precisati calcoli: computo della corrente che deve attraversare il cervello perché la moderna scienza medica possa fare il suo corso? O metafora della mente razionale che deve ritrovare la regola matematica dell'equilibrio psichico senza più cedere agli svolazzi onirici?



Antonio Possenti, *Orlando riacquista il senno*, 2016, Comune di Castelnuovo di Garfagnana

Quando Orlando riacquista il senno è un uomo curvo, innocuo, che regge il suo corpo stanco grazie a due stampelle, ma la comunità dei sani non lo ha ancora riabilitato e lo trattiene con molte corde. La rappresentazione di Orlando malato psichiatrico, curato con l'atroce pratica elettroconvulsivante è assolutamente originale e, forse, unica. La capacità di Possenti di lasciarsi conquistare dalla letteratura, di penetrarne appieno l'essenza fino a farla propria, raggiunge esiti innovativi: l'Orlando contemporaneo è malato e vaga solitario, compiendo atti violenti e autolesivi. Allontanatosi intenzionalmente dal consorzio umano, è ricondotto alla normalità comportamentale attraverso un percorso riabilitativo coerente con il protocollo della moderna medicina.

Tra le righe della trattatistica medica cinque-secentesca, e in particolare tra le descrizioni di quella particolare forma di malinconia detta licantropia, possiamo rinvenire molti sintomi ed esiti della follia dell'Orlando cinquecentesco, colpito, quindi, da una patologia medica acclarata. Massimo Ciavolella ponendo a confronto le azioni del licantropo descritte dal medico greco Marcellus Sidetes nel poema *Lycanthropia* con i gesti squilibrati di Orlando, riscontra una molteplice similarità di manifestazioni sintomatologiche. Coloro che erano affetti da licantropia erano pazzi furiosi, e le cause della malattia erano state individuate nei «comportamenti irrazionali, incluso l'amore eccessivo» e «l'erotomania»,[16] con le conseguenti ripercussioni fisiologiche. Fin dai tempi di Platone, scrive ancora Ciavolella,

per determinare la sintomatologia della follia, i medici si basavano su due criteri

> principali: il senso del reale del malato e il suo comportamento. Fu soprattutto il comportamento dei folli che i medici studiarono, per rilevarne due caratteristiche dominanti: il loro incessante vagare e la loro propensione alla violenza.[17]

L'interpretazione medica della follia amorosa di Orlando, descritta nelle ottave ariostesche, avvicina l'esegesi operata da Possenti alla scelta poetica di Ariosto. Se nel 1516 Orlando è affetto da una variante della malinconia, detta licantropia, nel 2016 il paladino contemporaneo è colpito da una particolare e oscura forma di afflizione, ed il suo «incessante vagare e la propensione alla violenza»[18] sono i segnali evidenti del travolgente disordine mentale, innescato da una sperequazione nella quantità di amore avvertito e nella capacità percettiva del reale. Se già ai tempi di Ariosto la soluzione medica al problema clinico era l'alienante confinamento – rimedio eluso dallo scrittore con la più poetica somministrazione del «liquor suttile e molle»[19] – i tempi di Possenti sono stati funestati dall'atroce pratica della camicia di forza e dell'*elettroshock*, capace di isolare il paziente al di là dell'isolamento fisico.[20]

La circolarità della malattia è evidente: da una particolare forma di malinconia scaturita da un eccesso di amore, si passa a una singolare malinconia segnata da una «cupezza e una dismisura [...] che obbligano, forse, a rimettere in questione la definizione di quella 'ragione' cui è stato restituito» Orlando.[21] Entrato in particolare sintonia con Ariosto, Possenti percorre le ottave attraverso una lettura obliqua, e non ascensionale, del poema entro la quale Orlando incuba, manifesta e contiene a stento la follia iraconda, senza mai riuscire a liberarsene:

> qual duro freno o qual ferrigno nodo,
> qual, s'esser può, catena di diamante
> farà che l'ira servi ordine e modo,
> che non trascorra oltre al prescritto inante,
> quando persona che con saldo chiodo
> t'abbia già fissa Amor nel cor costante,
> tu vegga o per violenzia o per inganno
> patire o disonore o mortal danno?
>
> E s'a crudel, s'ad inumano effetto
> quell'impeto talor l'animo svia,
> merita escusa, perché allor del petto
> non ha ragione imperio né balía.[22]

La «cupezza a dismisura»,[23] d'altronde, aleggia nello sguardo svuotato di Orlando che 'riacquista il senno', negli immutabili occhi di Ludovico Ariosto afflitto dal confino garfagnino ed è la stessa malinconia che, lavata da lacrime secche, sgorga dall'*Autoritratto con due badanti*.

3. Cortei onirici

A chi chiedeva a Possenti quale fosse il suo procedere creativo, l'artista rispondeva che ogni sua creazione progrediva da un colore e raggiungeva lo *status* di forma passando attraverso le linee, preferibilmente curve e circolari. Nel 1998, ad Antonio Rizzi che domandava come nascesse la sua pittura e quale fosse la genesi di un dipinto, il maestro diceva che:

n. 13, gennaio-luglio 2019

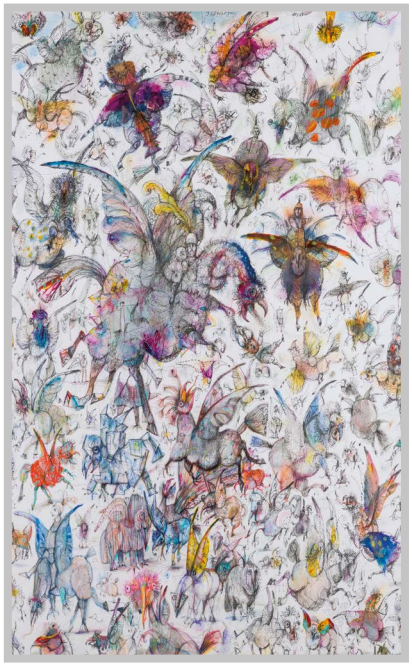
> c'è una specie di canovaccio: sì, diciamo pure un canovaccio letterario. Parto da quello, ma in modo vago. Poi l'immagine, volta a volta che tento di definirla, si trasforma. Non so mai dove finirà. Succede come nella Commedia dell'arte: molte cose sono determinate dal caso, cioè non sono razionalmente volute. Basta una macchia di colore nata senza volerlo per far virare la pittura, per condurla su terreni che non riesco a controllare. Allora volto il quadro: cioè tento di vedere la pittura di per sé, al di fuori della storia che le si è infilata sotto.[24]

Anche le immagini ispirate al *Furioso* non sembrano sottrarsi a questo *ductus* pittorico che appare smanioso e lento, meditato e immediato, condotto da colori che formano disegni, e viceversa, mantenendo un andamento costantemente circolare e mai lineare.

L'affascinante ippogrifo, agile e veloce, si alza in volo sollevando le forme ellittiche che ne definiscono il profilo; creatura fantastica e reale a un tempo:

> non è finto il destrier, ma naturale,
> ch'una giumenta generò d'un grifo:
> simile al padre avea la piuma e l'ale,
> li piedi anterïori, il capo e il grifo;
> in tutte l'altre membra parea quale
> era la madre, e chiamasi ippogrifo;
> che nei monti Rifei vengon, ma rari,
> molto di là dagli aghiacciati mari.[25]

Di questi animali rari, dice Ariosto, se ne trovano pochi esemplari e Possenti ne chiama a raccolta un turbinio, tutti in un'unica tavola, quasi a volerne sventare l'estinzione. Molti sono cavalcati, alcuni percorrono il cielo senza comando, altri hanno disarcionato il cavaliere, uno di loro sembra derivare da un origami e un altro, infine, procede al passo, forse montato dallo stesso Possenti. La velocità del «quadrupede augello»[26] è rappresentata attraverso il turbinio di molti 'strani augelli'[27] con i becchi rapaci spalancati, il cui volteggiare appare randomico come il volo delle falene e la cui meta non tutti i cavalieri riescono ad intuire.



Antonio Possenti, *Ippogrifi*, 2016, Comune di Castelnuovo di Garfagnana

Facilmente l'osservatore si sente dominato da un'opera tanto caotica quanto conclusa – pur se in un tempo e in uno spazio indeterminati – al cospetto della quale si è costretti a indagare e percorrere le immagini come se fossero mappe, a partecipare, ineludibilmente, al gioco di citazioni e rimandi interni ed esterni. Se gli ippogrifi svolazzano in un caos ininterrotto e diabolico compiendo un volo alchemico, i rampanti cavalli che trascinano il carro di Elia solcano il cielo nell'indomita ascensione verso la luna, levandosi con un volo angelico. L'Evangelista e il cavaliere inglese, incaricato di recuperare il senno di Orlando, si scambiano gli sguardi, forse conversano, e sono le uniche due figure che non hanno subito deformazioni, esse sembrano derivate dall'immaginario classico cavalleresco. Altra occasione per raffigurare una folla onirica è data dall'«iniqua frotta»[28] che ostacola la fuga di Ruggiero: macchie di colore circoscrivono la «strana torma»[29] comandata da un appesantito capitano che avanza lentamente cavalcando una testuggine e, tanto è ebbro, che alcuni «i panni scuotea per fargli vento».[30]

Appropriandosi del poema, Possenti traduce questo episodio inserendo un servitore che agita una piuma per muovere l'aria intorno al suo padrone e, tra i molti animali elencati da Ariosto, è ben identificabile lo struzzo che avanza a gran passo in secondo piano. L'esercito di mostri ariosteschi approda alle carte di Possenti dopo aver attraversato l'universo delle *drôleries* e dei grilli gotici che affollano i fine riga, i margini, le cornici dei manoscritti, degli incunaboli e delle successive edizioni a stampa cinquecentesche. I mostri procedono in schiera e sono costruiti per eccesso o per difetto di forme: i volti accresciuti e le ibridazioni fisiche diminuite, sollecitano la memoria rinviando agli stetocefali, agli sciapodi, agli omuncoli e agli anencefali memori di Bosch.[31] All'interno dell'ordinato brulicare mostruoso, appare un volto rubicondo innestato come un frutto sulle fugaci linee di un corpo che, a sua volta, sostiene un primate. E la memoria torna nuovamente al *Monnino*.

Dotato di sottile ironia, l'artista non lascia correre il suggerimento dato dal poeta quando quest'ultimo indugia sulle ibridazioni della grottesca sfilata, tra le cui fila «chi femina è, chi maschio, e chi amendue».[32] La doppiezza dei sessi è rappresentata con beffarda naturalezza ed ironica gestualità nella figura dal volto donnesco solcato da lunghi e sottili baffi, con i seni gonfi ed un membro virile che sfugge alle vesti.

4. Passioni e malinconie

Un artista fantastico, dunque, che accoglie il particolare scabroso e il gesto irriverente senza cedere mai alla sgarbatezza, dosando sapientemente la veste ironica: la pittura di Possenti, così come i suoi modi, sono stati sempre meditati e, se possibile, aristocratici.[33]

La tavola dedicata ad *Angelica e Medoro* rappresenta l'idillio e l'ossessione per il nobile sentimento amoroso: la scritta che Orlando trova incisa sulla corteccia dell'albero, epifania del tradimento e detonatore della follia, viene trasferita sul braccio destro di Angelica che, a suggello dell'amore nutrito per Medoro, si è tatuata le iniziali dei loro nomi iscrivendole in un cuore. E così come Possenti, preso dal furore creativo, ha schizzato innumerevoli fogli dei suoi taccuini, così gli amanti, colti dalla frenesia amorosa, hanno vergato pagine e pagine con i loro nomi e non hanno risparmiato, per volontà o distrazione, un ignaro e fuggitivo gatto, unico testimone del manifesto sentimento nutrito dalla desideratissima fanciulla che

> [...] a Medor la prima rosa
> coglier lasciò, non ancor tocca inante:
> né persona fu mai sí aventurosa,
> ch'in quel giardin potesse por le piante.[34]

I due amanti, che non riescono a contenere l'entusiasmo della passione amorosa e scrivono in «mille luoghi»[35] i loro nomi, rappresentano per Possenti una gradita occasione per rileggere l'episodio in chiave ironica: il ridicolo tatuaggio di Angelica dissacra l'idillio poetico, e il gatto spaurito che fugge, portando con sé la prova del consumato amore, oltre ad aggiungere una nota di elegante sarcasmo, rimanda al terrore che seminerà Orlando una volta impazzito. Il felino suggerisce, inoltre, una citazione colta: difficile, infatti, pensare che Possenti inserendo il confuso animale non abbia avuto memoria dello straniante gatto che Lorenzo Lotto mette in fuga al fianco della sbigottita Vergine annunciata di Recanati. E, se così fosse, l'ironia della rappresentazione troverebbe ampio compimento nel rimando all'eccentrico maestro marchigiano.

L'amore custodito in un appartato *locus amoenus* di cieli stellati fa da contrappunto alla lus-

suria che muove il satiro all'inseguimento della «donzella nuda».[36] Con gli stessi colori freddi l'artista descrive il rovescio della medaglia delle passioni amorose: private del sentimento, esse volgono al puro istinto e alla cruda e ferina concupiscenza.[37]



Antonio Possenti, *Angelica e Medoro*, 2016, Comune di Castelnuovo di Garfagnana

L'equivocità delle passioni sensuali è tema ricorrente nei dipinti dedicati ad Alcina. Le ambigue capacità suasorie e seduttive della maga sono rappresentate all'interno di un proscenio teatrale ove la fallace bellezza della donna incanta gli amanti, conducendoli nella stregata dimora per forza di sortilegio. Le reali sembianze della malvagia adescatrice sono espresse nel ritratto a figura intera che sovrasta il teatrino e accomuna la maga ai burattinai dell'universo di Possenti.[38] Tutto intorno le metamorfiche ibridazioni degli amanti-omuncoli rispettano la legge della cornice e raccontano l'esito dell'inquietante sorriso e dell'ipnotico sguardo rivolto verso lo spettatore/osservatore destinato, anch'egli, a subire il sortilegio dell'incantatrice burattinaia e a scoprire l'inganno di colei che, poco sopra, digrigna usurati denti e spalanca stanchissimi occhi. La lasciva fata dal «mobil ingegno» che suole «amare e disamare a un punto»[39] conduce la sua pesca con irriverente seduzione e ammiccante disincanto ed il sortilegio è letto attraverso la lente beffarda dell'artista che coglie appieno la doppiezza della maga e traduce le ottave ariostesche in verso eroicomico; trasformando, forse, l'ossessione seduttiva in erotomania. La suadente maga ha catturato anche l'artista che non può esimersi dal tradurre, sul supporto delle immancabili carte nautiche, l'isola balena: l'enorme cetaceo emerge dalle profondità dei fondali del golfo di Napoli e, proprio al di sotto dell'imbronciato muso, compare l'indicazione cartografica «Bocca grande».[40]



Antonio Possenti, *La maga Alcina*, 2016, Comune di Castelnuovo di Garfagnana

Il tema della magia è affrontato con pungente ironia e il già grottesco Brunello, nella rielaborazione di Possenti, diventa un personaggio circense che, al di sotto dell'elegante cilindro, mostra un volto rubicondo e affollato di peluria sul quale si spalanca uno stolido sguardo circondato da occhi rigonfi. La piazza circoscritta da edifici dall'andamento curvilineo che tanto ricorda Piazza Anfiteatro a Lucca, sede dello studio dell'artista, accoglie il piccolo uomo la cui statura «non è sei palmi»[41] e la cui postura richiama quella dei giullari di corte destinati a deliziare un'accolita di astanti desiderosi di mirabilia. Il nano ariostesco mostra l'anello magico e, stupendosi del suo stesso racconto, sembra narrarne gli straordinari poteri. Questi ultimi si palesano nella tavola dedicata ai *Poteri dell'anello* che è divisa a metà: nella parte superiore l'irradiarsi della magia colpisce le prede con ineffabile negromanzia e, al di sotto, una nuda eroina (Angelica?) cela la sua avvenenza alla vista dei cavalieri stringendo il monile tra i denti. Le tinte forti, la giustapposizione dei colori e, talvolta, la violenza cromatica, caratterizzano la maggior parte dei dipinti dedicati al *Furioso*; la tavolozza si placa nei disegni ideati per illustrare la vita in Garfagnana e la solitudine di Ariosto che, trovandosi a governare quei luoghi visitati da ladri di muli e attaccabrighe, si sente come un uccello in gabbia, al quale la prigionia ha tolto il canto.[42] Queste tavole, così come *Bradamante alla rocca di Tristano*, sono percorse da un'atmo-

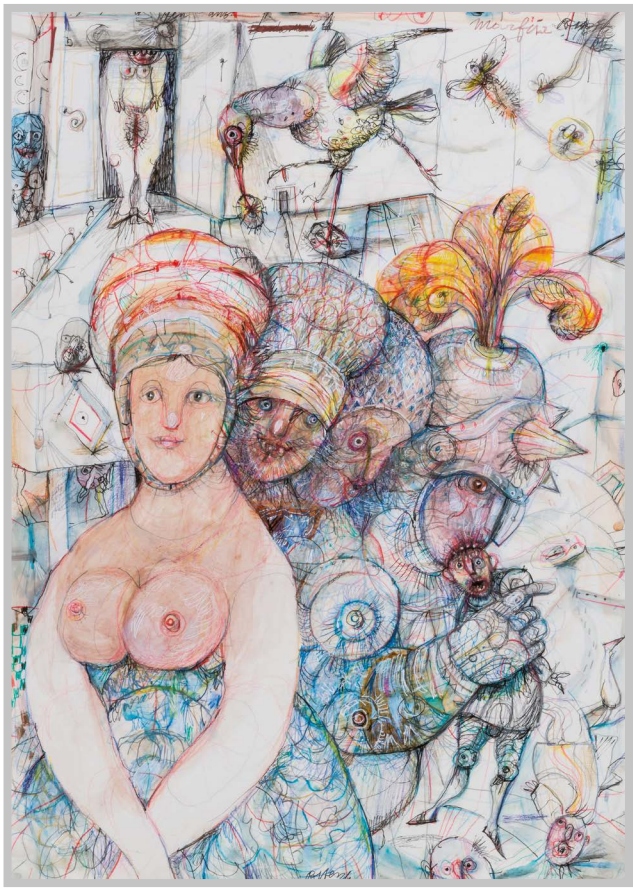
sfera di attesa e, anche laddove l'azione si sta compiendo, essa appare congelata in un tempo eterno e destinata a ripetersi all'infinito: le risse, il furto di un animale, l'avvicendarsi dei briganti (ognuno apostrofato da un sinistro epiteto) e le orecchie sempre ingombre di suoni dei villani, sono eventi che si ripetono senza soluzione di continuità. A questa terra ingovernabile Ariosto si sente estraneo, la sua poesia resta muta e il calamaio si svuota senza che il poeta possa intingervi la penna. Le carte del taccuino che hanno dato luogo allo sfogo artistico del pittore, traccia all'amore di Angelica e Medoro e spazio ai calcoli medici, rimangono carta bianca sul tavolo del poeta malinconico, ammutolito dall'esilio garfagnino. Nell'economia della serie pittorica, queste tavole, produzione estrema dell'artista, rappresentano un paratesto biografico e autobiografico ad un tempo che accomuna il pittore, il poeta e il personaggio, nella condivisione di un unico universo di inviolata solitudine e malinconia.



Antonio Possenti, *Malinconia di Ludovico Ariosto*, 2016, Comune di Castelnuovo di Garfagnana

Un'ultima osservazione ci permette di accostare l'opera del pittore all'opera del poeta. Tornando ad considerare la tavolozza di Possenti notiamo che i colori e i tratti di *Marfisa* si discostano dalle cromie e dalle forme dominanti l'intera serie. Possenti, infatti, ha inserito la tavola raffigurante Renoppia, eroina della *Secchia rapita*, rinominando la protagonista rappresentata. La singolare veste di donna guerriera e seduttrice a un tempo ha permesso a Possenti di accostare le due eroine e di risemantizzare il disegno ideato per raffigurare la

> virago tassoniana (erede della Clorinda tassiana, e di molte altre amazzoni) che nel I canto della *Secchia* irrompe sulla scena carica di ambiguità: tradizionalmente bella, ma sorda, terrorizza gli uomini che fa innamorare di sé («e parea co' virili atti e sembianti / rapir i cori e spaventar gli amanti» I, 16). Sulla tela di Possenti l'ambigua natura sessuale di Renoppia è illustrata nella forma di una graduale metamorfosi. Nella stessa immagine femminile convivono infatti, come in una rapidissima sequenza di fotogrammi, le diverse fasi che conducono dalla donna-donna [...] alla donna-uomo, armata di tutto punto e in atto di sbranare, come un Polifemo, un piccolo uomo.[43]



Antonio Possenti, *Marfisa*, 2016, Comune di Castelnuovo di Garfagnana

Il riuso del disegno richiama, forse casualmente, un fenomeno ben noto e diffuso nelle edizioni dei poemi cinquecenteschi e suscita il gioco dei rimandi incrociati tra immagini e parole. Questo 'intruso', dunque, forse fortuito, rende il poema dipinto da Possenti ancor più affine all'opera letteraria e completa il quadro di una personalità artistica poliedrica e colta, ironica ed autoironica.

D'altronde la categoria del comico appartiene ad Ariosto ed è propria di Possenti che, attraverso questo

filtro, ha letto la realtà e ridisegnato la letteratura. Rielaborando la materia poetica, l'artista procede per accostamenti imprevedibili, seguendo i quali possiamo individuare un filo rosso che attraversa le tavole ariostesche e rovescia parodicamente molte situazioni narrative: si pensi, ad esempio, ai succitati *Angelica e Medoro* o all'invenzione del *Guardaroba di Bradamante* che somma ferree armature e ammiccanti merletti in un'unica *Wunderkammer* di meraviglie femminili, controcanto all'ordinata galleria di oggetti riposti nelle campiture di colore che custodivano il già esplorato *Guardaroba di D'Annunzio*.[44] L'ironia di Possenti si trasforma spesso in farsa, il genere comico è sostituito dall'eroicomico e la magia, l'amore e, con esso, l'universo femminile, sono riletti in chiave parodistica. Alla rappresentazione della follia sottende una lettura satirica che ha come bersaglio la scienza medica moderna e come soggetto il dramma umano del folle e del malato.

L'artista interpreta l'*Orlando furioso*, primo classico moderno, attualizzando la follia di Orlando in termini patologici contemporanei: il paladino, colto da malattia, vaga lontano dalla comunità dei sani finché la sua mente, isolata e condizionata all'interno del casco elettrico, vede ridotto il suo potenziale immaginativo e insondata la sua solitudine. La riduzione immaginativa, però, non apporta guarigione se, al condizionamento coatto della genialità convulsa, segue la malinconia che comprime l'immaginifico universo dell'eroe furibondo nelle pieghe della mente. Ricondotta a 'normalità' dalla terapia elettroconvulsivante, quest'ultima, non riesce più a ponderare l'entità del dolore o della gioia e le passioni, che hanno mosso complicate trame, divengono lontani ricordi che ronzano in testa come falene tracciando nell'aria disegni colmi di inquietudine.



Antonio Possenti, *Follia di Orlando*, 2016, collezione privata

Orlando sembra incarnare il protagonista di quel racconto autobiografico non vissuto ma dipinto da Possenti, assiduo lettore di Freud, nel 1980. In quell'occasione Pier Carlo Santini osservava che procedendo per assemblaggi e aggiunte di «parti ed elementi discrepanti»,

> l'artista traccia una propria storia, che è una delle più veridicamente autobiografiche che io conosca, anche quando sia da escludere ogni riferimento a vicende realmente vissute. Tale veridicità concerne infatti il modo di sentire, di intendere e di soffrire la propria e l'altrui esistenza, che viene rispecchiato o evocato nelle sue storie. L'amaro, il grottesco, l'istintuale, il macabro, l'orripilante sono richiami abituali, di fronte ai quali si potrebbe dire con Freud che "sarebbe certo molto interessante indagare analiticamente come è giunto a quella pittura".[45]

La serie dedicata al *Furioso* incarna molti, se non tutti, gli elementi presenti nell'operare di Possenti. Sicuramente condivide con le «occasioni» freudiane non soltanto una parte del titolo ma anche, e soprattutto, «il modo di sentire, di intendere e di soffrire» l'esistenza tormentata del paladino Orlando. L'incontro con Ariosto rappresenta una sintesi originale e organica della *Weltanschauung* del maestro, essendo l'ultima opera realizzata, diviene *de facto* il testamento artistico e poetico di Antonio Possenti uomo e pittore.

[1] The research leading to these results has received funding from the European Research Council under the European Community's Seventh Framework Programme (FP7/2007-2013) /ERC Grant agreement n. 295620: ERC Advanced Grant 2011, "Looking at Words Througt Images: Some Case Studies for a Visual History of Italian Literature".

O. Calabrese, 'Poe illustratore di Possenti', in *Antonio Possenti. Con Edgar Allan Poe. Su venticinque racconti fantastici,* catalogo della mostra (Lucca, Galleria Usher 27 novembre 2010 - 06 gennaio 2011), Firenze, Usher, 2010, p. 15.

[2] *Antonio Possenti. Omaggio a Enrico Pea*, catalogo della mostra (Campi Bisenzio, Galleria L'Ariete aprile 1979), Firenze, La Tipolito, 1979. Nello stesso anno, a distanza di pochi mesi, Possenti si pose a confronto con Esopo, A. Possenti, *Esopossenti. Favole. 30 favole di Esopo tradotte e illustrate da Antonio Possenti*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Davico 25 ottobre - 18 novembre 1979), Lucca, Eurograf, 1979; A. Possenti, *Lo zoo dell'anima. Gli animali nella poesia di Giovanni Pascoli*, catalogo della mostra (Barga, Fondazione Ricci 07 settembre - 09 marzo 2005), Barga, Fondazione Ricci, 2005; *Antonio Possenti, Federigo Tozzi. Bestie. Sessantanove dipinti per sessantanove racconti*, catalogo della mostra (Siena, Magazzini del Sale 19 marzo - 7 aprile 2006), Università degli Studi di Siena, 2006; A. Possenti, *Tenero gigante. Cronache carducciane*, catalogo della mostra permanente (Santa Maria a Monte, Museo di Casa Carducci), Pontedera, Tagete Edizione, 2007; *Con i libri*, catalogo della mostra (Viareggio, Musei Civici di Villa Paolina 9 agosto 2010 - 15 settembre 2010), Carrara, Caleidoscopio Edizioni, 2010.

[3] O. Calabrese, *Poe illustratore di Possenti*, pp. 14-15.

[4] L. Ficacci, 'Possenti: Follie di Orlando', in M.C. Cabani, L. Ficacci (a cura di), *Antonio Possenti. Altrove e altri luoghi. Occasioni e suggestioni dall'*Orlando furioso, catalogo della mostra (Castelnuovo di Garfagnana, Fortezza di Mont'Alfonso 16 luglio - 31 agosto 2016 / Lucca, Palazzo Ducale 21 dicembre 2016 - 5 febbraio 2017), Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2016, p. 7. La mostra è stata riproposta a Pisa, *Antonio Possenti. Altrove e altri luoghi. Occasioni e suggestioni dall'*Orlando furioso, catalogo della mostra (Pisa, Museo della Grafica - Palazzo Lanfranchi 21 dicembre 2018 - 27 gennaio 2019), testi di L. Ficacci, L. Bolzoni, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2018.

[5] *Antonio Possenti. Di corsa*, catalogo della mostra (Pisa, Museo della Grafica - Palazzo Lanfranchi 19 maggio - 3 giugno 2012), Pisa, ETS, 2012, *Autoritratto con due badanti*. Il parallelismo Possenti-Orlando rappresenta un trasferimento visivo, e traslato (dal poeta al pittore), della simmetria Ariosto-Orlando.

[6] Sulla rappresentazione della follia di Orlando si veda F. Bondi, '«In furore e matto». Rappresentazione della follia nelle immagini del Furioso', in L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2014, pp. 69-108.

[7] Cfr. M. Rocchi, *Sì, no forse. A colloquio con Antonio Possenti*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2004, p. 34. Tra gli animali catalogati nel suo singolare bestiario, Possenti definiva il coniglio – e ovviamente la scimmia – uno degli animali più facilmente antropomorfizzabili, senza dimenticare il topo del ciclo *Musmutazione* (A. Possenti, *Musmutazione*, tecnica mista su cartone, 1984).

[8] L'analisi dell'intero corpus di disegni dedicati all'*Orlando furioso* sono oggetto di uno studio in preparazione.

[9] A. Possenti, *Cinque entomologhi di Maggiano*, olio su cartone telato, 1990, collezione privata.

[10] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XXIV, 12, vv. 5-6. Tutte le citazioni sono tratte da L. Ariosto, *Orlando furioso*, 2 voll., a cura di L. Caretti, presentazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1992.

[11] M.C. Cabani (a cura di), *I giochi del Malmantile racquistato. XXVII tavole di Antonio Possenti*, Pisa, ETS, 2011, p. 71.

[12] A. Possenti, *Appunti per uno zoo*, Milano, Mondadori, 1999. Nelle tavole dedicate al *Furioso* incontriamo numerosi richiami alla precedente produzione di Possenti. A titolo esemplificativo elenchiamo l'albero sradicato dal furibondo Orlando (M.C. Cabani, L. Ficacci, *Antonio Possenti. Altrove e altri luoghi*, p. 18) e *Una mandragora* (A. Possenti, *Appunti per uno zoo*, p. 30); la tartaruga cavalcata dal capitano dei *Nemici di Ruggiero* e le *Tartarughe di Darwin* (ivi, p. 32); *Gli struzzi* (ivi, p. 54), lontani cugini del bipede che presta il dorso ad un soldato della «strana torma» e, infine, la *Malinconia di Ludovico Ariosto*, anticipata da *La malinconia del topo* (ivi, p. 38).

[13] A. Possenti, 'Per un viaggio', in N. Micieli, *Possenti*, Pontedera (PI), Bandecchi e Vivaldi, 1989, p. 26.

[14] L. Ariosto, *Satire*, III, 49-66. Le citazioni sono tratte da L. Ariosto, *Satire*, a cura di A. D'Orto, Fondazione Bembo, Guanda, 2002.

[15] La rappresentazione dello spazio e il ruolo del sapere geografico nell'*Orlando furioso* sono oggetto di una messe di studi. Sull'impiego delle carte geografiche nell'edizione Valgrisi dell'*Orlando furioso* e sul peregrinare mentale di Ariosto sulle carte cito gli ultimi studi di S. Pezzini, 'Mappe ed ecfrasi nell'edizione Valgrisi del 1556', in *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, pp. 183-189 e, per la bibliografia pregressa, mi limito

agli studi di A. Doroszlaï, *Ptolémée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*, Alessandria 1998; Id., 'Une composante inédite de l'illustration d'un texte littéraire: la carte géographique', in Id., *Le livre illustré italien au XVIe siècle. Texte-Image*, Actes du Colloque (Paris 1994), éd. M. Plaisance, Paris 1999, pp. 178-205. Sulla geografia del *Furioso* si veda anche F. Bondi, 'Un caso ermeneutico tra filologia e geografia (OF, XLIII, 146, 5)', in D. Caracciolo, M. Rossi (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del* Furioso, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2008, pp. 143-163.

[16] M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il* Furioso *italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; M. Ciavolella, 'Amore e licantropia nell'episodio della follia d'Orlando [1982]', in S. Parmiggiani (a cura di), *L'Orlando furioso. L'arte contemporanea legge Ariosto. Incantamenti passioni e follie*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Fondazione Palazzo Magnani 4 ottobre - 11 gennaio 2015), Milano, Silvana, 2014, p. 212

[17] *Ibidem.*

[18] *Ibidem.*

[19] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXIV, 83, v. 1.

[20] Testimone esemplare dell'esperienza manicomiale è l'artista e scrittore Bruno Caruso che ha disegnato la follia e denunciato la vergogna della «routine tradizionale del manicomio fondata su "isolamento, elettroshock, docce fredde, segregazioni"». G. Salmeri, 'La corda pazza di Bruno Caruso', in C. Napoleone (a cura di), *Bruno Caruso. L'arte del disegno*, catalogo della mostra (Pisa, Museo della Grafica - Palazzo Lanfranchi, 13 dicembre 2012 - 2 aprile 2013), Pisa, ETS, 2012, p. 51.

[21] S. Stroppa, 'L'ira di Orlando. Orlando furioso, XLI 95-XLII 10', *Per leggere*, vol. VI, 11, 2006, p. 52.

[22] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XLII, 1-2, vv. 1-4.

[23] S. Stroppa, 'L'ira di Orlando. Orlando furioso, XLI 95-XLII 10', p. 52

[24] P. Rizzi, 'Possenti i giardini e il discorso sulla pittura', in M. C. Cabani (a cura di), *Antonio Possenti un lungo viaggio. Antologia della critica 1967-2013*, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2013, pp. 311-312.

[25] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, IV, 18.

[26] Ivi, II, 46, v. 4.

[27] Ivi, VI, 18, v. 1: «quello ippogrifo, grande e strano augello».

[28] Ivi, VI, 60, v. 7.

[29] Ivi, VI, 61, v. 1.

[30] Ivi, VI, 63, v. 8.

[31] Sull'argomento, oltre agli studi di J. Baltrušaitis, si veda J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali* [2012], trad. it. di R. Izzo, Milano, Johan & Levi Editore, 2015.

[32] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, VI, 62, v. 6.

[33] Già nel 1970 Dino Buzzati diceva di Possenti «da tempo non si incontrava un pittore fantastico così originale e aristocratico». D. Buzzati, 'Antonio Possenti', *Corriere della sera*, 6 dicembre, 1970, in M. C. Cabani (a cura di), *Antonio Possenti un lungo viaggio. Antologia della critica 1967-2013*, p. 167.

[34] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XIX, 33, vv. 1-4.

[35] Ivi, XIX, 36, v. 5.

[36] Ivi, XXV, 60, v. 7.

[37] La rappresentazione di questo episodio secondario del poema richiama l'iconografia del dipinto di Dosso Dossi, *Angelica e Orlando Furioso* (già *Ninfa inseguita da un satiro*), 1516 circa, la cui iconografia è stata ampiamente argomentata da Fausta Navaldo e Gianluca Poldi nel catalogo *I voli dell'Ariosto. L'*Orlando furioso *e le arti*, (Tivoli, Villa d'Este 15 giugno - 30 ottobre 2016), Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 210-217.

[38] Si veda, ad esempio, A. Possenti, *Un burattinaio sulla spiaggia*, dipinto su tavola, in M. C. Cabani (a cura di), *Antonio Possenti un lungo viaggio. Antologia della critica 1967-2013*, p. 110.

[39] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, VI, 50, vv. 1-2.

[40] Il viaggio – e in particolare il viaggio marittimo – è una delle costanti nella produzione dell'artista; altrettanto si dica per l'utilizzo delle carte nautiche come supporto disegnativo. A titolo esemplificativo ricordiamo: A. Bimbi, A. Natali (a cura di), *Antonio Possenti. Carte nautiche, arcipelago dell'immaginario*, Firenze, Polistampa, 2016; *Possenti. Carte nautiche di un viaggiatore senza meta*, catalogo della mostra (Simeri, Villaggio Valtour 9-23 settembre 2006), Firenze, Masso delle Fate Edizioni, 2006.

[41] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, III, 72, v. 2.

[42] M. C. Cabani, 'Ariosto in Garfagnana', in *Antonio Possenti. Altrove e altri luoghi. Occasioni e suggestioni dall'*Orlando furioso, p. 69.

[43] M. C. Cabani, 'Fantasie eroicomiche nella pittura di Antonio Possenti', in G. Biondi, C. Stefani (a cura di), *Alessandro Tassoni. Spirito bisquadro*, catalogo della mostra (Modena, Museo Civico d'Arte 12 dicembre 2015 - 13 marzo 2016), pp. 177-178.

n. 13, gennaio-luglio 2019

[44] A. Possenti, *Guardaroba di D'Annunzio*, olio su tavola, 1995. L'opera è riprodotta in M. C. Cabani (a cura di), *Antonio Possenti un lungo viaggio. Antologia della critica 1967-2013*, p. 79.

[45] P. C. Santini, 'Freud. Occasioni e suggestioni', in *Freud. Occasioni e suggestioni. 12 litografie originali di Antonio Possenti*, edizione in occasione della mostra personale di Antonio Possenti (Milano, Galleria Gian Ferrari, novembre 1980), Milano, Galleria Gian Ferrari, 1980 in M. C. Cabani (a cura di), *Antonio Possenti un lungo viaggio. Antologia della critica*, p. 198.

Ringrazio Maria Cristina Cabani, Francesca Fazzi e Giovanni Possenti per la cortese disponibilità.

Zoom | obiettivo sul presente

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Maria Rosa De Luca

Paesaggi sonori nel Bildungroman *di Goliarda Sapienza**

The paper examines in depth the sound experiences of Goliarda Sapienza (Catania, 1924-Gaeta 1996) through three of her coming-of-age stories: *Lettera aperta*, *Il filo di mezzogiorno* and *Io, Jean Gabin*. Reconstructed in the relationship with the spaces of her house, district and town, and during the years of her youth (1924-1941), these experiences appear to be a marker of identity narrative, because they depict affinities and dissimilarities, inclusions and exclusions, disparities and equalities, behaviours and other ways of giving 'meaning' to the writer's microcosm.
So far, the sound experiences become an instrument of knowledge, a key through which interpret Goliarda's social practices, considered both as a relationship with her community and as interpersonal relationships intertwined in the various areas of her life.

> «*Noi nati cittadini col vizio velenoso sì, ma magnifico della rapidità, delle insegne luminose, dei teatri e dei cinema sempre aperti, dell'urlare dei rivenditori, delle radio a tutto volume, delle sirene del porto e chi più ne ha più ne metta, non ci possiamo accontentare a lungo della pace dei campi (se pace è) e della lentezza dei cervelli. In città!*».
>
> Goliarda Sapienza, *Io, Jean Gabin*.

Ormai da tempo il tema del 'paesaggio sonoro' è al centro di una sfaccettata attività di ricerca con importanti sviluppi, anche in Italia, nei vari ambiti dei saperi umanistici. A distanza di più di venticinque anni dal pioneristico studio di Raymond Murray Schafer[1] – che ha messo al centro l'esperienza acustica come elemento distintivo per la comprensione del 'paesaggio sonoro' – l'indagine punta a interpretare le modalità secondo cui siffatta esperienza segna il tempo della vita umana e si modula in modo differente nei vari contesti storico-sociali e culturali delle città.[2]

In tale prospettiva, quest'articolo vuole approfondire l'esperienza sonora della scrittrice Goliarda Sapienza (Catania 1924-Gaeta 1996) attraverso la narrazione restituita dai suoi tre romanzi cosiddetti 'di formazione': *Lettera aperta*, *Il filo di mezzogiorno* e *Io, Jean Gabin*.[3] Ricostruita nella relazione con gli spazi della casa, del quartiere e della città, e negli anni della giovinezza (1924-1941), questa esperienza si rivela un marcatore d'identità narrativa, giacché attesta vicinanze e distanze, inclusioni ed esclusioni, disparità e uguaglianze, modi di stare e dare 'senso' al mondo della scrittrice. L'esperienza sonora diventa quindi uno strumento di conoscenza, una chiave di lettura delle pratiche sociali di Goliarda, intese sia come rapporto con la comunità sia come relazioni interpersonali intrecciate nei vari ambiti della sua vicenda giovanile.

1. La Civita

> La Civita, grande quartiere! Che dico, grande città nella città dove tutto ti poteva accadere e dove tutti trovavano il modo d'imbrogliare, rubare, creare, competere, e anche guadagnarsi il pane onestamente se onesti si nasceva…. Grande Civita dalle straduzze tagliate nella lava, colma di personaggi vivi, acuti e saettanti fra teste

n. 13, gennaio-luglio 2019

> di meduse, draghi alati, leoni, elefanti anch'essi scolpiti nella lava ma vivi della vita muta e perenne della scultura (JG, pp. 48 e sg).

Poche ma significative parole servono a Goliarda Sapienza per scolpire la topografia urbana entro cui si compie la sua fanciullezza a Catania negli anni compresi i tra il 1924 e il 1941, ossia tra l'anno di nascita e quello del definitivo trasferimento a Roma per completare la formazione attoriale all'Accademia di Arte Drammatica diretta da Silvio D'Amico. Nessun artificio retorico impiega per delimitare i confini in cui rivivere i ricordi dei suoi primi diciassette anni di vita: la Civita (da *civitas*) traccia i contorni della parte sudoccidentale del territorio catanese, la zona più antica, quella che per bellezza e imponenza era risorta come una fenice dall'*horribile tremuoto* del 1693. Di essa è parte lo storico quartiere di San Berillo, che nel tempo della sua fondazione trasse il nome dalla presenza al suo interno di una chiesa sacramentale intitolata a Berillo (I secolo d.c.), primo vescovo di Catania secondo una tradizione non del tutto accertata.[4]

Il quartiere si sviluppa in maniera spontanea sin dalla seconda metà del '700 grazie all'insediamento di ceti meno abbienti che scelgono di abitare questa zona perché limitrofa all'area nobiliare della città. A metà '800 esso si lascia descrivere come «una stradina di transito principale attorno a cui si innestano a lisca di pesce stradine secondarie o vicoli ciechi lungo i quali si dispongono case terrane aggregate a schiera in origine confinanti con la campagna coltivata».[5] Ciò perché la Catania ottocentesca è cresciuta in modo disordinato attorno ai principali assi viari, e in modo altrettanto scomposto si è formato San Berillo, ingrandendosi a dismisura per la compenetrazione in esso di una vasta zona prospiciente il mare che accoglie la rete ferroviaria. Contiguità col porto e con la ferrovia svolgono quindi un ruolo fondamentale nel processo di sviluppo economico di questa parte della città. Per densità di abitanti (12.000 rispetto una popolazione urbana complessiva pari a 80.000), agli inizi del '900 il quartiere assume una posizione di primissimo piano nella configurazione dello spazio urbano catanese, giacché risulta caratterizzato da un tessuto sociale alquanto diversificato restituito dal radicamento di una popolazione dedita ai mestieri più diversi: dalle manifatture artigianali e produttive (fabbriche, di reti, di scarpe, di tessuti), a quelle commerciali (farmacie, dolcerie), ma anche di malaffare (per via della presenza dei più noti casini della città regolamentati dal Governo Crispi come attività economiche nel 1888).[6] Aree caratterizzate da estrema povertà e aree abitate dal ceto medio-borghese dispiegano quindi l'immagine architettonica scomposta di una porzione della Catania post-bellica, in cui bassifondi si alternano a palazzi costruiti a più piani.



Una foto di Goliarda Sapienza bambina © Archivio Sapienza-Pellegrino

In questa geografia urbana affonda le radici, nonché il senso, lo scenario che fa da sfondo all'«autobiografia delle contraddizioni»[7] di Goliarda Sapienza. La formazione giovanile della scrittrice si compie infatti «fra le mura di una casa-oasi di luce nelle tenebre fasciste, e nei vicoli di San Berillo di Catania», in un'atmosfera familiare 'eccentrica e allargata' segnata dalla presenza di due figure genitoriali ingombranti (Peppino Sapienza e Maria Giudice, rispettivamente un avvocato attivista socialista e una delle prime donne sindacali-

ste italiane) e dei numerosi fratelli e sorelle nati da precedenti relazioni dei due genitori.[8]

In un ampio orizzonte memoriale Goliarda si racconta e racconta attraverso i suoi occhi il territorio che abita; la sua narrazione si costituisce in 'pregnante configurazione simbolica' di un quartiere che vive in perfetta simbiosi con tutte le parti che lo costituiscono. Un racconto che si sviluppa come un percorso dentro e fuori i reticoli della Civita,[9] «che accoglie l'impetuosa *recherche* del suo tempo catanese, dove prendono corpo e si conservano i suoi 'vissuti'»,[10] ma anche la sua preziosa esperienza sonora.

2. Tra spazi interni ed esterni, silenti e sonori

Nel flusso di ricordi della scrittrice il *soundscape* si definisce attraverso la dialettica tra spazi interni ed esterni e l'alternarsi di scenari silenti e sonori; si costruisce altresì come esperienza di vita negli spazi aperti dei vicoli di S. Berillo e in quelli chiusi delle botteghe e dell'abitazione familiare. Quest'ultima è sita al numero 20 di via Pistone, in uno dei tanti palazzi a più piani che si contrappongono alle case basse del vecchio quartiere. Nella strutturazione interna l'appartamento corrisponde al modello di casa borghese, con la sequenza di stanze che culminano in un salone centrale nel quale si colloca il pianoforte, strumento principe della cultura musicale ottocentesca e dell'esemplare educazione degli italiani all'arte dei suoni. Nel riemergere discontinuo della memoria, Goliarda ambienta spesso azioni e modi di essere nella stanza del pianoforte; essa diviene pertanto un «luogo» funzionale all'attivazione di un dispositivo spettacolare, un ideale palcoscenico[11] su cui inscenare una delle tante forme del suo talento da *enfant prodige*:

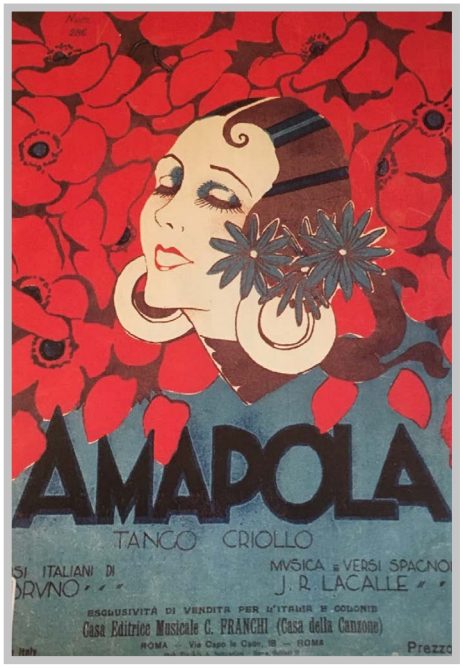
> Ho l'impressione di avere a casa mia sempre ascoltato. Non mi ricordo di avere aperto bocca, se non per piangere, gridare cantare, quando loro me lo chiedevano per divertirli. Mi mettevano in mezzo alla stanza del pianoforte. Arminio suonava ed io dovevo ballare, cantare o fare l'imitazione della cantante di varietà che avevamo visto la sera prima (LA, p. 24).

La casa di giorno è immersa in un totale silenzio, in questo *background* acustico quasi sempre Goliarda dà voce a se stessa e a coloro che abitano gli spazi dell'appartamento: i fratelli e le sorelle, la madre nella stanza in cui vive isolata, il padre nello studio, la domestica in cucina. Questi incontri appaiono decisivi nel delineare pratiche familiari che corroborano le sue narrazioni sonore, lasciando emergere alcune sostanziali esperienze di 'ascolto' imbastite principalmente attraverso il rapporto col fratello Arminio nel ruolo d'indiscusso interlocutore/musicista: Arminio «che al liceo si annoiava e si decise per la musica. […] In soli due anni è il primo al conservatorio di Palermo» (JG, p. 32);[12] Arminio che accompagna «col violino un suo amico al pianoforte» (JG, p. 56); Arminio che «scioglie le sue lunghe dita sulle corde della chitarra» (JG, p. 103); Arminio che sogna di approdare in una Creta arcaica per mettere in salvo «con i suoi studi […] lunghi pifferi, chitarre arcuate e sottili come esili lune […] condannati alla distruzione» (JG, p. 102); Arminio che accompagna al pianoforte Goliarda bambina interprete della celebre *Casta diva* di Bellini (LA, p. 82).

Sempre nel silenzio si lascia cogliere la vita pulsante notturna di casa Sapienza, quando nel buio dei ricordi essa s'accende come una «nave in festa» (JG, p. 55). Quella della festa e del ballo è una metafora ricorrente nella rievocazione visiva dei ricordi giovanile; al medesimo significato figurale ricorre per descrivere, ad esempio, il negozio di scarpe

dello zio Giovanni «lucente di specchi e lampadari [...] più che una bottega sembra un salone da ballo» (JG, p. 26), ma anche l'abitazione di famiglia che di notte si trasforma da muta scatola diurna in lucente e chiassoso «salone da ballo»: «di giorno tutti i componenti sparivano nelle loro cellette a sbrigare i fatti loro [...] Di notte c'era sempre una scusa per fare baldoria» (JG, p. 55). Il «fare baldoria» notturno d'altronde appartiene di diritto all'attivismo anarchico e antifascista che contrapposto al quieto 'vivere borghese' contraddistingue il *modus vivendi* dei Sapienza («la gente attiva, piena di vita, magra e scattante, insomma antifascista, dorme poco e non si annoia mai», JG, p. 55).

L'immagine della casa come un «battello pieno di luci e musica» racchiude il ricordo delle serate conviviali sonorizzate dal «vociare gioioso accompagnato spesso da qualche strumento»; ricomposta negli scampoli memoriali di una bambina che ama osservare il mondo degli adulti, essa offre innumerevoli dettagli per contestualizzare convenzioni e modalità della sociabilità del tempo: i contorni della festa si racchiudono nel ricordo dei «tanti signori disposti elegantemente in gruppi a parlottare sottovoce o muti, la testa ripiegata, intenti ad ascoltare i musicisti»; o delle sorelle Olga e Musetta scoperte a flirtare con «uno spilungone che smarrito fra tanto bendidio non sapeva decidersi su quale delle due affondare i denti affamati»; o del rito dell'applauso zittito per «non disturbare la musica» quando ancora non giunta a compimento l'esecuzione musicale (JG, pp. 56-57).



J.R. Lacalle, *Amapola*, Roma, Franchi, copertina, G III 251 (786)

Il salone, il pianoforte, il ballo: quale immaginario sonoro oggettivizza[13] Goliarda nel suo *Bildungroman*? Quando la scrittrice descrive i bagliori sonori notturni della casa è probabile che lasci emergere aspetti della cultura musicale primonovecentesca intessuti intorno a propaggini aggiornate dell'antica *Salonmusik*, la socialità da salotto incardinata intorno al pianoforte per il piacere di ascoltare i grandi successi delle scene liriche, delle romanze da camera, dei ballabili, delle canzoni di moda diffuse dalla radio. Forme dell'intrattenimento salottiero di derivazione ottocentesca forgiano il gusto e la sensibilità dei catanesi nello scorcio di tempo compreso tra le due guerre, se dai bauli polverosi appartenuti alle famiglie dell'alta e media borghesia etnea emergono sempre più spesso spartiti di romanze da camera, barcarole, serenate, valzer, mazurke, stornelli.[14] Le tendenze musicali del ventennio fascista sono radicate nel gusto dell'intrattenimento *fin de siècle*, un'arte fatta in casa, espressione spesso di sublimi aspirazioni e quotidiane frustrazioni, organizzata negli spazi interni degli appartamenti, nel salone destinato al pianoforte, alle feste, alle letture e



Autori vari, *Tango e two step album*, Berlino, Roehr, copertina, G IV 113 (786)

alle recite amatoriali. Il salotto rappresenta così lo spazio performativo nel quale attecchisce la cultura musicale domestica, corroborata dall'editoria specializzata che mette in campo i tanti ballabili, canzoni al ritmo di tango, ma anche di two step, fox-trot, resi celebri dai mezzi di diffusione di massa.[15]

Non stupisce pertanto scoprire che della specifica educazione all'ascolto di Sapienza è parte un repertorio di celebri canzoni che, rimodellato attraverso l'azione performativa della memoria, a sprazzi emerge in alcuni episodi della sua giovinezza: Goliarda ricorre alla danza e al canto per drammatizzare i tanti pomeriggi trascorsi 'fuori di casa', nei cortili di San Berillo in compagnia delle amiche/'personagge' (Nica, Anna, Teresa, Grazia, Nunziata, Sara, la ricciolona); ne sono parte l'invito di Nica a ballare insieme il tango («.. arricordati ca ancora u tangu m'hai a 'nsignari», JG, p. 47) e l'intonazione dei celebri *refrain* tratti da canzoni di successo che suggellano la recita del finto matrimonio («*sola più sola, in questa solitudine, col pianto in gola*», LA, pp. 94-95) e del gioco/funerale in compagnia dell'amica/sorella («*Ramona, tu brilli come il sole d'oro, Ramona tu sei la luce del mio cuor. Sei tanto bella che tutto è bello intorno a te. Ramona ti voglio per me*», LA, p. 120).[16] Sono tutte prove di quell'«apprendistato performativo»[17] attraverso cui Sapienza si riappropria del proprio vissuto nel dare senso al suo *temps perdu*. Sullo sfondo di un *background* della Civita/San Berillo tutt'altro che silente, denso com'era di suoni e di rumori, «dell'urlare dei rivenditori, delle radio a tutto volume, delle sirene del porto»; è il «quartiere insonne» dalle insegne colorate, «i lampioni smaglianti, il brusio vitale di voci, gesti, sguardi» (JG, pp. 115-116).

3. Tra colto e popolare

Se è pur vero che la *Bildung* di Goliarda Sapienza si costruisce nella casa e nei vicoli di San Berillo, altrettanto importante appare l'esperienza messa a frutto nel frequentare con assiduità i luoghi deputati alla produzione e al consumo culturale che la città offriva nel vasto spazio urbano della Civita. Un'altra buona parte del paesaggio sonoro che fa da sfondo alla sua narrazione autobiografica si lascia delineare attraverso una mappa di esperienze sinteticamente racchiuse in una pagina di *Lettera aperta*:

> Mi portavano sempre a teatro, al cinema ed anche all'opera, *loro*. Mio *padre* all'opera dei pupi. Mi portavano *sempre*, tanto che non mi ricordo quando fu la prima volta (LA, p. 25).

Netta appare la diversità delle scelte in capo alla famiglia che si polarizzano intorno alla diade colto/popolare: teatro cinema e opera (ossia melodramma) sono appannaggio della madre e dei fratelli, l'opera dei pupi del padre. Nel segno dell'educazione paterna Goliarda impara a esperire il mestiere del puparo nella bottega di Peppino Insanguine, per poi raccontare e recitare le storie per dare senso alla realtà che la circonda; nella cornice degli insegnamenti materni, invece, cresce aperta ai linguaggi artistici della modernità, imparando a valutare di essi le potenziali implicazioni sociali nell'apertura a un pubblico quanto più allargato possibile («il cinema col tempo diventerà un mezzo formidabile per diffondere cultura e progresso, Goliarda […]» – le avrebbe detto la madre - «cultura e progresso non ai soliti, pochi privilegiati, ma a masse intere di popolo», JG, p. 8).

In questa altalenante dialettica fra tradizione e innovazione, tra consumi colti e po-

polari, si forgia il carattere performante della scrittrice. Goliarda Sapienza frequenta il teatro sin da bambina, recita copioni di altri, impara a fare tutte le parti come il puparo: interpreta indifferentemente la scena finale di *Malia*, i dialoghi di *Cavalleria rusticana*, le battute di Jean Gabin nel *Porto delle nebbie*; su palcoscenici ristretti (come quello del commendator Insanguine), su altri più allargati, ma ideali giacché modellati dal ricordo di teatri, arene e sale cinematografiche allestiti a suo tempo nella Civita per «dare gioia e cultura» ai catanesi (JG, p. 83).[18]



Una cartolina del centenario belliniano © Museo Bellini di Catania

Nel gioco di finzioni non estranea appare la musica, a volte evocata come *cliché* da sottofondo, altre volte improntata a «drammaturgie sonore»[19] che quasi sempre prendono corpo all'Opera (con la maiuscola!), ossia nelle atmosfere avvolgenti del massimo teatro della città che in una vasta area giustapposta al quartiere di San Berillo troneggiava nella Civita.

Il Teatro Massimo Bellini, conquista tarda della 'grande Catania', avamposto architettonico della massiccia urbanizzazione dello spettacolo che negli anni catanesi di Goliarda avrebbe vestito la città etnea come la 'Milano del Sud': inaugurato nel 1890 con la rappresentazione di *Norma* di Bellini, sarebbe stato affiancato dal 1900 in poi dal Teatro Sangiorgi, uno spazio multifunzionale nel quale si allestivano generi di spettacoli (dal melodramma, all'operetta, al varietà) e dall'Anfiteatro Gangi, un'arena capiente 5000 posti inaugurata il 27 maggio 1922.[20] È pertanto verosimile presupporre recite operistiche e forme di spettacolo più leggero, come riviste e varietà, nella mappa dei consumi culturali familiari. Lo confermano gli squarci memoriali di Goliarda: un immaginario contrappunto è articolato intorno ai ricordi di celebri melodrammi, dal coro del *Nabucco* legato alle qualità vocali di uno dei tanti fratelli («nei cori Ivanoe era imbattibile con la sua voce di basso profondo, sembrava di essere all'Opera quando lento e solenne dal fondo del palcoscenico parte "Va' pensiero"…» JG, p. 46), a *Norma* di Bellini che «conosce da sempre» (FM, p. 123). Nel composito immaginario 'operistico' che riaffiora, s'intreccia altresì la relazione di *transfert* dell'io narrante della scrittrice con l'eroina belliniana dalla statura esemplare, il personaggio 'enciclopedico' (donna madre-amante-sacerdotessa-guerriera) che la sollecita a compiere sulla scena di memoria i diversi ruoli per «diventare una donna» (LA, p. 30).


Gina Cigna in una foto di scena nei panni di Norma © Museo Bellini di Catania

{*Norma*, d'altronde, è titolo d'eccellenza a Catania, ricorre in tutte le più celebri stagioni del Teatro Massimo Bellini: da quella inaugurale (1890) a quella appositamente dedicata ai festeggiamenti del primo centenario dell'opera (1931) a quello della nascita di Bellini (1935), che il regime fascista volle commemorare in modo altisonante il 17 gennaio 1835 con l'allestimento di *Norma* interpretata da Gina Cigna:[21]

> chissà quanta gente ci sarebbe stata la sera all'opera. Tutti i palchi pieni: e la *Norma*, la *Norma* di Bellini, la conoscevo ormai così bene che Arminio aveva detto che ero ancora in braccio alla donna di servizio e già battevo il tempo della sinfonia, quando lui la suonava (LA, p. 80).

Con le sue eroine altere e disperate, sconfitte e vittoriose, il melodramma avrebbe continuato a nutrire di certo il fervido immaginario della Goliarda attrice di cinema e di teatro, ma anche le sue scritture teatrali, se è probabile che a riemergere in una delle sue *pièces* sia proprio il Cherubino mozartiano, ambiguo e palpitante nelle sue acerbe carni per l'affanno causato da due signore.[22]

E nel sedimentare dei ricordi rievocati dall'immenso sforzo del «dovere tornare indietro per andare avanti» (FM, p. 15), il suono di ogni applauso avrebbe infine fatto riaffiorare in lei l'immagine del grande teatro della Civita avvolto nella luce sfavillante di luci e stucchi, ma condito dall'amara consapevolezza di appartenere a un tempo ormai inesorabilmente perduto:

> Sempre l'applauso evoca in me stucchi, ori, lampadari sfavillanti, velluti rossi. L'Opera! il teatro.
> Quanto tempo è che non ci vado (JG, 59).

* Questo articolo nasce come primo contributo al progetto di ricerca finanziato dall'Università di Catania dal titolo *OPHeLiA - Organizing Photo Heritage (in) Literature and Arts*, che si è concentrato sull'analisi di uno specifico caso studio dedicato alle stratificazioni visive, performative, musicali e letterarie dell'antico quartiere San Berillo di Catania. L'articolo offre alcune riflessioni preliminari sulla particolare qualità delle informazioni relative al *soundscape* del quartiere tratteggiate dalle narrazioni di Goliarda Sapienza. Desidero ringraziare le amiche, nonché colleghe e componenti del gruppo OPHeLiA, Stefania Rimini e Maria Rizzarelli per l'incoraggiamento e i tanti suggerimenti nella messa a punto definitiva del testo.

[1] M. SCHAFFER, *Il paesaggio sonoro* [1977], trad. it. di N. Ala, Milano, Ricordi-Unicopli, 1985.

[2] Sulle diverse sfaccettature del concetto di *soundscape* a partire dalla disamina di Schaffer, cfr. A. Y. KELMAN, 'Rethinking the Soundscape. A critical Genealogy of a Key Term', *Sound Studies, Senses and Society*, 5/2, 2010, pp. 212-234.

[3] *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno* sono stati pubblicati da Garzanti rispettivamente nel 1967 e nel 1969*; Io, Jean Gabin,* sebbene uscito postumo, va ricondotto agli anni di scrittura dell'*Arte della gioia* completato da Goliarda Sapienza nel 1976. Nel corso dell'articolo si farà riferimento alle seguenti edizioni: *Lettera aperta*, (d'ora in poi LA), Palermo, Sellerio, 1997; *Il filo di mezzogiorno* (d'ora in poi FM), Milano, Baldini&Castoldi, 2015; *Io, Jean Gabin* (d'ora in poi JG), Torino, Einaudi, 2018.

[4] Cfr. G. Zito, *Storia delle Chiese di Sicilia*, Roma, Libreria editrice vaticana, 2009, p. 357.

[5] Cfr. G. Dato, *La città di Catania. Forma e struttura (1693-1833)*, Roma, Officina, 1983, p. 57. Nel racconto delle sue gite col padre, anche Goliarda ricorda che zone non urbanizzate non distavano dalla Civita: «Poi con lui andavamo in campagna. Oh, non credere ch'andavamo lontano, non c'era tempo per andare lontano e poi allora bastava uscire dalla Civita, attraversare la città di marmo e mattoni che subito si trovavano i campi di grano, le colture verdi» (Jg, p. 52).

[6] Cfr. M. Palermo, *Alla ricerca dell'identità perduta*, in *Urban cultur maps. Condividere, partecipare, trasformare l'urbano*, a cura di A. D'Urso, G. Reinam, B. Reutz-Hornsteiner, F. Ruiz Peyré, Catania, CUECM, 2013, pp. 95-108.

[7] Per la ri-scrittura dell'infanzia e dell'adolescenza di Goliarda Sapienza rinvio agli studi più recenti: M. Andrigo, 'L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza: stile e contenuti', in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere» nell'opera di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Roma, Aracne, 2012, pp. 117-130; Ead., 'Goliarda Sapienza Permanent Autobiography', in A. Bazzoni, E. Bond, K. Wheling-Giorgi (eds. by), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, pp. 181-197; M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carrocci, 2018.

[8] Cfr. A. Pellegrino, 'Postfazione alla prima edizione', in G. Sapienza, *Le certezze del dubbio*, a cura di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2013, p. 167.

[9] Per la lettura dello spazio della Civita nell'opera di Goliarda, cfr. A. Carta, 'Finestre, porte, luoghi reali e spazi immaginari nell'opera di Goliarda Sapienza', in *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza*, a cura di G. Providenti, Roma, Aracne, 2012, pp. 261-276.

[10] M. Farnetti, 'Introduzione', in G. Sapienza, *Lettera aperta*, Torino, Einaudi, 2017, p. IX.

[11] Cfr. F. Mazzocchi, 'Goliarda Sapienza e La rivolta dei fratelli', in S. Rimini, M. Rizzarelli (a cura di), *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza tra teatro e cinem*a, Lentini (Siracusa), Duetredue (I quaderni di Arabeschi), 2018, p. 54.

[12] Il conservatorio di Palermo è rievocato dalla scrittrice anche nell'episodio di addio alla cameriera Tina, costretta ad allontanarsi dalla famiglia per tornare in campagna; le lacrime di Tina suscitano in Goliarda il ricordo dell'immagine di Santa Cecilia racchiusa nella tela «appesa all'ingresso del conservatorio di Palermo» (Jg, p. 79).

[13] Riprendo il termine 'oggettivizzare' dalle suggestioni di un passo del *Ritratto di Goliarda Sapienza* di Angelo Pellegrino: «Anche la sua narrativa è in parte un atto politico, in fondo riflette sempre i movimenti sociali e psichici della società storica» (si legge in calce a *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2017, p. 161).

[14] Un cospicuo fondo musicale costituito da canzoni, ballabili, liriche da camera degli anni trenta e quaranta del '900, proveniente da lasciti e donazioni, si trova oggi custodito nell'Archivio del Museo civico belliniano.

[15] Cfr. M.R. De Luca, 'D'un teatro e dei suoi maestri, di Bellini e del salotto musicale catanese', in G. Giarrizzo (a cura di), *Catania. La città moderna, la città contemporanea*, Catania, DSE, 2012, pp. 104-105.

[16] Nel caso di *Ramona* si tratta della celebre canzone tratta dalla colonna sonora di una delle tante riprese, quella del 1936, dell'omonimo film diretto da Edwin Carewe (nome d'arte del regista e attore cinematografico Jay Fox) che nella versione muta del 1928 aveva avuto quale interprete principale la famosa attrice Dolores del Rio.

[17] Cfr. su questo particolare aspetto, M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, pp. 56-57.

[18] Esula da questo articolo l'analisi delle implicazioni teatrali e cinematografiche delle scritture di Goliarda per cui rinvio ai riferimenti bibliografici contenuti negli studi specifici rubricati nel già citato volume *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*.

[19] Per un approfondimento del concetto di «drammaturgie sonore» si rimanda a V. Valentini, *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012.

[20] Una sintesi della storia del teatro musicale catanese si legge in M.R. De Luca, *D'un teatro e dei suoi maestri, di Bellini e del salotto musicale catanese*, pp. 97-99. Giova ricordare il ruolo di primo piano svolto a Catania dalla programmazione del Teatro Sangiorgi che negli anni trenta e quaranta del '900 avrebbe ospitato attori come Giovanni Grasso, Angelo Musco, Raffele Viviani, Ettore Petrolini, Salvo Randone, artisti di varietà come Totò, Renato Rascel, Nino Taranto, Wanda Osiris, Josephine Baker.

[21] V. Ricca, *Il centenario della Norma. Bellini. Impressioni e ricordi* [...], Catania, Giannotta, 1932, pp. 14-15. Cfr. il fascicolo dedicato alla *Stagione lirica centenario belliniano 1835-1935*, Catania, s.e., 1935: dell'eccezionale programmazione del 1935 furono parte anche gli allestimenti delle opere *Beatrice di Tenda* (1 gennaio), *I Capuleti e i Mon*tecchi (5 gennaio), *I Puritani* (25 gennaio).

[22] Mi riferisco qui a un'ipotesi, da sviluppare, relativa al personaggio di Cherubino della pièce di Sapienza *Due signore e un cherubino*: mi pare possibile rintracciare in questa dramatis persona i tratti dell'omonimo personaggio mozartiano presente nelle *Nozze di Figaro*, nel quale confluisce l'immagine di una delle tante sfaccettature dell'amore che il compositore salisburghese dispiega nella sua opera, ovvero quella dell'amore adolescenziale, palpitante, sessualmente indefinito ma per questo motivo quanto mai attraente: cfr. L. Bentivoglio-L. Bramani, *E Susanna non vien. Amore e sesso in Mozart*, Milano, Feltrinelli, 2014.

Issn: 2282-0876

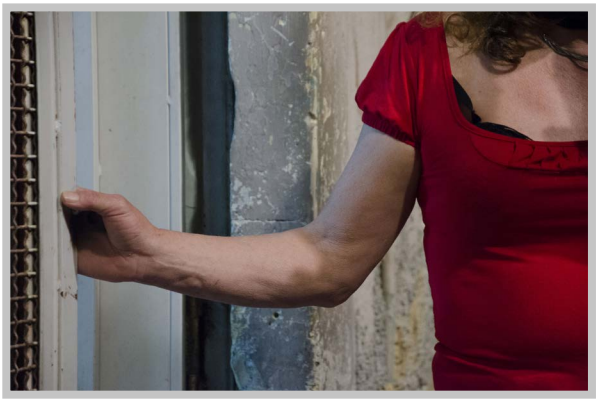
n. 13, gennaio-luglio 2019

Mariagiovanna Italia

Quando la memoria prende 'corpo' nello spazio Francesco Grasso oltre Franchina

Through two literary works that intertwine autobiography with the collective memory, the gender identity's construction of the writer 'prostitute' Francesco Grasso is closely traced back to the neighborhood's identity, starting from the boundaries that separate and exclude so much one physical space as an identity space. In this reconstruction we want to demonstrate how the written word acquires a 'subversive' value because it allows the writer to reveal himself precisely in the aesthetic act in which the body is invisible, unlike the other audiovisual works (cinema, web series, theater), where the visuality to which the body is exposed leads to a revelation that ends up being a double veil.

Che un corpo attraverso la sua identità sessuale costruisca una relazione significativa con lo spazio è ormai un dato assodato e indagato. Basti pensare sia ai più recenti studi dei geografi umani postmoderni che ridefiniscono lo spazio non solo come luogo in cui accadono fisicamente gli eventi, ma soprattutto come rete di relazioni intersoggettive; sia più specificatamente agli studi sull'orientamento sessuale che riguardano il concetto stesso dell'abitare gli spazi e la condivisione di questi con le persone verso cui si orienta il desiderio sessuale.[1] Che il rapporto con questo spazio, allargato fino a identificarsi con un quartiere intero, diventi il nucleo narrativo manifesto di un'opera autobiografica e di memoria di uno scrittore che ha intrecciato la sua identità di omosessuale, travestito e 'prostituto' al luogo abitato, è cosa rara nello scenario letterario contemporaneo. E appare dunque di estremo interesse proporre una lettura di questa duplice e inscindibile costruzione dell'identità della figura che scrive e dell'identità dello spazio, da analizzare su un piano che si allarga fino a plasmare lo scrittore/personaggio/attore.



Federica Castiglione, *Specula speculorum*, foto di scena, 2017

1. Le altre e il quartiere per parlare di sé

Francesco Grasso – che utilizza il nome Franchina non soltanto nella sua vita da travestito ma anche quando diventa personaggio di un film, di uno spettacolo teatrale, di una web serie, di un'intervista televisiva, di una canzone – comincia a scrivere nel 2000, in seguito alla grande retata che chiude le case del quartiere San Berillo nella città di Catania dove si prostituisce, dando così vita alla sua prima opera *Davanti alla porta. Testimonianze di vita quotidiana nel quartiere catanese di San Berillo*, pubblicato nel 2010 (con una seconda edizione nel 2012) dal Museo Civico Etno-Antropologico e Archivio Storico "Mario De Martino", a cui farà seguito *Ho sposato San Berillo*, pubblicato nel 2018 da Trame di quartiere.

Le due opere si presentano entrambe come un insieme di piccoli quadri che hanno la duplice veste di scrittura autobiografica, centrata anzitutto sulla ricostruzione dell'identità di genere e di orientamento sessuale dell'autore, e di restituzione della dimensione spaziale in cui tale identità e tale orientamento hanno avuto modo di essere esplicitati, tracciati, costruiti, vissuti. A seconda di come vengano di volta in volta intrecciati e gerarchizzati questi due propositi, al lettore potrà apparire ora più forte il 'patto autobiografico' ora più incalzante il carattere 'topo-cronachistico' che mette in luce strutture temporali più complesse dell'immediata visione retrospettiva della scrittura autobiografica.[2] In tutt'e due le opere c'è di certo la volontà di raccontare qualcosa che si è vissuto: in *Davanti alla porta* i tratti autobiografici sono da rintracciare come pennellate leggere che impregnano l'intero sfondo dei 15 brevi racconti di «esperienze, sensazioni ed emozioni, fatti drammatici, comici, paradossali [vissuti] insieme alle altre»;[3] in *Ho sposato San Berillo*, invece, il racconto di sé diventa dipinto materico ordinato secondo un percorso cronologico e rintracciabile già, oltre che nell'imperante prima persona del titolo, da altri due elementi paratestuali: i titoli dei capitoli e l'uso del corsivo. Scorrendo l'indice di *Davanti alla porta* ci si rende subito conto di come non ci sia traccia dell'autore, quasi a dar l'impressione che l'opera abbia una sorta di carattere antropologico (*Il quartiere*, *La legge Merlin*, *I clienti*, *Persone ed episodi*, *La discriminazione*, *L'igiene*, *La femminilità*, etc.). In *Ho sposato San Berillo*, per contro, troviamo alcuni titoli dei capitoli eloquentemente riferiti all'autore/personaggio (*Non lavarti con troppa frequenza*, *La strada ha scelto me*, *Una Franchina e un Michele*, *Se ho amato qualcuno, io non lo ricordo*). All'interno poi dei capitoli in cui l'autore narra di sé si trova una distinzione tra una prima parte e una seconda, quest'ultima caratterizzata dall'uso del corsivo, al fine di rendere esplicito al lettore che dalla narrazione cronachistica di eventi autobiografici si passa alla riflessione e alle considerazioni dell'autore.

Di una più consapevole scrittura di carattere autobiografico in questa seconda opera è forse segno anche la scelta delle fotografie che corredano il testo: se in *Davanti alla porta* troviamo scatti che ritraggono l'autore, seduto o in cammino, soltanto di spalle, in *Ho sposato San Berillo* è possibile guardarne il volto, in alcuni casi con gli occhi dritti a fissare l'obiettivo.



Svadas, *Franchina*, immagine contenuta in *Ho sposato San Berillo*, p. 88

Per ultimo, rimanendo sempre sul livello paratestuale, l'acerbo e ampio profilo di Grasso scritto in prima persona nella prima opera (con l'emblematico titolo *Due parole sull'autore*) lascia il posto paradossalmente nella seconda ad un asciutto profilo biografico, corredato da una sua citazione, quasi a dimostrare la presenza di un'acquisita dignità letteraria conferita all'autore di un'autobiografia. Di certo *Ho sposato San Berillo* è complessivamente opera più compiuta rispetto alla prima dal punto di vista narrativo oltre che sin da subito dalla delineazione del proponimento:

> Forse non riuscirò in pieno nel mio intento descrittivo/narrativo e forse talvolta mi lascerò prendere la mano dalla narrazione, perdendomi in digressioni strane, ma in fondo anche l'assenza di linee logiche nel racconto non fa altro che riflettere un po' la vita di questo quartiere che sfugge alle regole comuni.[4]

n. 13, gennaio-luglio 2019

La volontà di Grasso rimane dunque sempre duplice: parlare di sé per parlare di un luogo e di chi lo abita, ma in fondo parlare di quel luogo anche per poter parlare di sé. Di sé e degli altri 'attori' rilevanti nella sua vicenda biografica, i cui tratti costellano le due opere, a volte prendendo perfino la forma di piccoli e autonomi racconti-ritratti. Questa dimensione può considerarsi solo abbozzata nella prima opera, dove a un generico capitolo intitolato *Persone ed episodi* ne segue un altro più strutturato, *Figure da ricordare*, in cui vengono descritte sei figure che lo scrittore ritiene significative per illustrare la vita del quartiere e della prostituzione (*La fascista*, *Gabriella Ferri*, *Maria*, *Matilde*, *Lalla e Lele*), ma si tratta di racconti molto brevi in cui i profili sono appena accennati, a volte perfino pretestuosi. In *Ho sposato San Berillo* invece i ritratti acquistano una centralità differente, sono più strutturati, diventano davvero inserti autonomi, anche in questo caso con un'evidenza più marcata già a partire dai titoli: *Antonina detta Susy*, *La terra trema sotto i piedi di Gregorio*, *Il profilo greco di Ramona*, *Il rimpianto di Pinuccia*, *Una vita senza limiti*, *Insuperabile Franco*. Un rilievo diverso guadagna la figura di Michele, che l'autore presenta già nel capitolo *Una Franchina e un Michele*, che anticipa il suo cambio di status all'interno della narrazione. Tra i racconti-ritratti presenti in entrambe le opere, Michele è l'unico cliente che assume forma e nome e, soprattutto, con un estremo atto eterobiografico di cui diremo in seguito, è il solo a prendere la parola in un capitolo autonomo (*Il contributo di Michele*), anche se poi il suo discorso non riguarda soltanto il rapporto con l'autore ma la complessa vicenda che unisce un'identità ad un quartiere.

2. Il confine e l'attesa

In più occasioni, oltre alle parole presenti nelle opere,[5] lo scrittore racconta l'origine e l'urgenza del suo scrivere mettendo sempre in risalto come spartiacque fondamentale la data del 14 dicembre del 2000, quando vengono murate le case e cacciate moltissime prostitute e prostituti dal quartiere (non a caso il giorno prima del vertice Onu sulla tratta degli esseri umani che si sarebbe tenuto a qualche centinaio di metri dal quartiere). Grasso poi riconosce espressamente, nell'ottava puntata di *San Berillo Web Serie Doc 1* del 2016, il sentimento della malinconia come scaturigine della sua scrittura:

> Quella malinconia così dello stesso quartiere, dello stesso posto che per anni io avevo visto pieno di entusiasmo, di gioia... era diventato un cimitero. E questo mi ha reso malinconica, non soltanto a me ma anche alle altre. E sentivo questa malinconia e così per non morire anch'io dentro questa malinconia mi sono messa a scrivere, a raccontare ciò che era stato per me il quartiere, con tutte le sue avventure, disavventure, incursioni della polizia, le ragazze che avevo conosciuto, tutte le esperienze belle e brutte che si possono avere.[6]

In interviste precedenti, a seguito della pubblicazione del primo libro, Grasso aveva avuto modo di dichiarare ai suoi lettori come il fine della sua scrittura fosse legato alla volontà di ricordare il quartiere così come lo aveva vissuto nei vent'anni precedenti e destinato a lasciare una testimonianza della sua vita e del quartiere 'a luci rosse' per le generazioni future.

Se lo stato emotivo vissuto in prima persona dà ragione dunque della genesi di una scrittura autobiografica – pur se organizzata in maniera acerba sul piano narrativo, in particolare nella prima opera –, il senso di responsabilità verso il lettore declinato nell'ot-

tica della testimonianza pone al centro la questione della scrittura intesa come atto di memoria che da individuale vorrebbe farsi collettiva, nella misura in cui tende a delineare l'identità di un gruppo sociale e non soltanto di chi scrive, elemento visibile sin dalla genesi stessa della scrittura: «e questo mi ha reso malinconica, non soltanto a me ma anche alle altre». Il palcoscenico su cui Francesco Grasso fa muovere le parole con cui compone le sue due opere letterarie è costituito dunque dalle coordinate di quello spazio fisico che da sfondo diventa occasione, materia narrativa, personaggio, e del tempo che si rivela nella funzione volistica della memoria che tende ad elevarsi verso una dimensione collettiva. Oltre ad osservare da vicino la costruzione di tale palcoscenico, ciò che qui si vuole indagare è come questa struttura diegetica costruisca e riveli l'identità performata dello scrittore – del travestito, del prostituto – e del quartiere, come si faccia corpo e diventi 'palcoscenico incarnato' (si rivesta di carne e si riempia di sangue, direbbe Bachtin, il quale ha scientemente perlustrato le implicazioni semantiche del cronotopo, senza spingersi però fino a indagare quanto queste possano determinare anche la costruzione di un'identità di genere nella sua performatività);[7] e in quanto tale, essendo frutto di un'attività intellettuale, come questa struttura narrativa risponda al nome di Francesco Grasso e non di Franchina, come accade invece nell'altro palcoscenico, quello della strada, ma anche in quello del film, del teatro, della canzone, in cui le cose accadono o vengono fatte accadere da un fotografo o un musicista o un regista. Solo in un'altra occasione è possibile trovare il nome di Francesco, anziché quello di Franchina, ed è a firma dei cicli di discussione da lui tenuti intorno al tema del vangelo cristiano (*Il Vangelo ritrovato*), e non è un caso che in ognuno di questi incontri la discussione venga aperta da Francesco con la lettura di un testo da lui scritto che occupa circa la metà dell'incontro, e dunque anche qui all'interno di un'operazione letteraria.[8]

L'operazione letteraria compiuta da Grasso è già un atto che valica i limiti dell'autobiografia per farsi biografia collettiva tendendo a colmare il divario tra la vita vissuta dall'individuo e la vita vissuta dalla collettività e innestando un rapporto dialettico tra personale e collettivo. Ciò è già visibile nella prima opera e non soltanto nella sezione dedicata alle *Figure da ricordare*, dove, come si è accennato, prendono corpo dei brevi ritratti di persone con cui l'autore ha condiviso la vita nel quartiere; l'intero testo è infatti attraversato da una tensione plurale e così i singoli episodi servono a mo' di esempio per far respirare al lettore la vita del quartiere con i suoi attori e attrici protagonisti, le loro interazioni, la loro quotidianità.

Il tentativo di ampliare il racconto della propria vita per contenere quella degli altri ritenuti simili, perché accomunati da uno spazio e da un tempo, arriva fino all'annessione di un capitolo scritto da un'altra mano in *Ho sposato San Berillo.* Il capitolo in questione è opera di Michele – uno pseudonimo inventato dall'autore a coprire il vero nome di un cliente di Franchina –, lettore del suo primo libro, suo instancabile collocutore «prima, durante e dopo ogni rapporto sessuale», ma anche impulso per ritornare a scrivere e quindi motore della seconda opera. Grazie a lui Grasso decide di continuare a «soffermar*s*i sulla *su*a condizione di uomo, di donna, di travestito e di puttana».[9] Questa modalità di scrittura che comprende all'interno uno scritto appartenente ad un altro autore (completamente autentico? rivisitato o riscritto dall'autore il cui nome campeggia unico sulla copertina?) minaccia in qualche modo l'unitarietà dell'io che racconta, ovvero il carattere principe del genere autobiografico, come una trasgressione che rende inevitabilmente plurimo il testo, mediato dalle soggettività di più individui e quindi intersoggettivo.

Anche le parole di Michele ci appaiono intrappolate dentro le coordinate dello spazio e

del tempo, perché ciò su cui più indugia, al netto delle sue riflessioni e dei suoi giudizi sui sentimenti e sulla sessualità, è il paesaggio sonoro e visivo del quartiere e delle sue strade accostato agli interni delle stanze in cui si consumano i rapporti mercenari del sesso e soprattutto l'enunciazione della cifra a suo dire più indicativa del tempo vissuto in quel luogo, differente dal resto della città, «la prima regola temporale attorno alla quale ruota questo microcosmo del sesso»:[10] l'attesa, da leggere non soltanto sull'asse orizzontale dello scorrere del giorno (l'attesa del prossimo cliente), bensì anche sull'asse verticale dello scorrere dell'esistenza (l'attesa di un amore, di una famiglia, di un sentimento autentico). In qualche modo parlando dell'attesa Michele enuncia un dato cronologico presente in tutte le pagine di Grasso, come una specie di non-tempo che fa da corrispettivo a un non-luogo sul piano spaziale, ovvero il confine. Ritroviamo quasi come in un manifesto poetico i due elementi cronotopici connessi tra loro in un altro capitolo della stessa opera in cui lo scrittore scrive:

> Ho scoperto che c'è un piccolo spazio nei nostri 'bassi' che è il confine tra la casa e la strada e che in dialetto è detto *pisolu*. […] questo spazio che non è ancora casa né più strada è tuttavia nello stesso tempo casa e strada, è lo spazio del nulla e del tutto, vi si sta a riposo e in allerta, se giro le spalle alla strada c'è l'immobilità del mio letto, delle sedie e di tutto quanto intorno, se do le spalle alla casa c'è il movimento dei passanti, il suono delle voci, il dinamismo della strada.
> Questo foulard di pietra appena rialzato che per tutti è solo un punto di passaggio è per me il luogo dello stare, delle lunghe attese fatte di ore, giorni e anni.[11]

L'attesa sta al tempo come il confine sta allo spazio: così come il confine (lo spazio 'davanti alla porta', la 'soglia', il '*pisolu*') è quel non-luogo che sta tra due luoghi tangibili, allo stesso modo l'attesa è lo spazio temporale che sta tra due tempi riconoscibili, tra il tempo che è già avvenuto e quello che dovrà ancora avvenire ed è quindi di fatto un non-tempo. Di attese e di confini parlano i ricordi e le testimonianze contenuti nelle due opere e la ragione di ciò ci sembra rinvenibile nella volontà dell'autore di dover restituire l'immagine di un luogo, di un quartiere, che è sospeso temporalmente e fisicamente all'interno della città, in quanto spazio sessualizzato dove le identità di sesso, genere, desiderio, orientamento sessuale che ivi si manifestano vengono lette e riconosciute esse stesse dal mondo esterno come sospese.

A dimostrazione di ciò ci vengono in soccorso non soltanto gli studi sulla sessualizzazione dello spazio e la spazializzazione del sesso, ma anche contributi di autori che a partire dalla propria esperienza di vita (e di genere) hanno raccontato e testimoniato la loro condizione esistenziale. Si pensi in particolare, ma solo per fare un esempio, alle opere di Porpora Marcasciano, la quale spesso indugia sulle conseguenze che discendono dai perimetri tracciati intorno allo spazio del privato rispetto a quello pubblico in cui è possibile mostrare la fluidità identitaria, soprattutto transgender, senza correre il rischio di essere 'scartati', allontanati, rimossi, e di come spesso lo spazio della prostituzione diventi il solo campo riconoscibile: «la prostituzione era lavoro, vocazione, spettacolo e dramma, mezzo e fine, rito, regola, segno. Era marchio di riconoscimento. Era luogo e tempo, nonostante restasse un non luogo inserito in tempi non riconosciuti», e ancora: «il travestimento era di per sé oltraggio e provocazione – chiaramente quando questo era in luogo pubblico –, ma stabilire quale sia o debba essere lo spazio pubblico resta comunque discrezione di chi ne ha tracciato il perimetro e la distanza dal privato».[12] Ciò che nelle opere del travestito catanese riesce però a trascendere il confine tra spazio pubblico e spazio privato è l'allar-

garsi del perimetro del privato verso l'intero quartiere, di cui viene registrata e restituita la peculiare identità socio-culturale. Le foto che completano le opere di Grasso – soprattutto la prima – ritraggono Franchina che percorre le strade di San Berillo perché la sua identità è strettamente correlata ai margini del sobborgo. Questo significa giungere a spostare il confine della negazione e dell'invisibilità dalla casa a un quartiere; all'identità singola relegata al di qua della propria porta dello spazio privato viene concesso di oltrepassare la porta e percorrere le strade pubbliche solo perché è l'intero quartiere ad essere negato, relegato, invisibile, chiuso semanticamente al resto della città per i significati che porta, perché margine della diversità e della prostituzione.

Seguendo il ragionamento di Antosa, non si tratta di aver creato condizioni per permettere di vivere liberamente la propria identità di genere e la propria sessualità, ma soltanto di aver creato un nuovo *closet*, per dirla con Sedgwick:

> Coloro che escono allo scoperto ed esperiscono liberamente la propria sessualità sia negli spazi privati che in quelli pubblici destabilizzano l'apparente normalità/naturalità dello spazio eterosessuale e – contestualmente – producono un nuovo spazio di rappresentazione e di visibilità [...]. Detto altrimenti, essi mostrano pubblicamente la natura artificiale e performativa degli spazi etero-sessualizzati nonché l'inefficacia della dicotomia pubblico/privato. Adattando la celebre espressione di Butler, in cui lei parla di «atti corporei sovversivi», David Bell e Gill Valentine parlano di «atti spaziali sovversivi», che hanno il fine di connettere la performatività delle identità di genere con la costruzione dello spazio, svelandone la natura sessualizzata e fortemente connotata sul piano di genere.[13]

Chi vive, ama e lavora a San Berillo non ha dunque, secondo questa lettura, compiuto un «atto spaziale sovversivo», neppure Franchina. Al contrario però Francesco Grasso, con la sua scrittura e forse inconsapevolmente, ha dato le mosse perché l'atto sovversivo potesse quantomeno avere inizio e non perché attraverso la diffusione del libro e le presentazioni in giro per l'Italia abbia contribuito a far conoscere il quartiere attirandone i visitatori (che anzi questo potrebbe essere a discapito della vita stessa del quartiere all'interno di un inevitabile processo di *gentrification* dovuto ad altri fenomeni sociali di 'spossessamento', da leggere all'interno della relazione tra il sistema capitalistico e l'organizzazione dello spazio urbano),[14] ma piuttosto perché raccontando ha rimosso il filtro che la memoria collettiva introduce per eliminare ciò che non è culturalmente accettato, «una memoria culturale che tende a scartare, dimenticare quindi rimuovere quanto non è elaborabile; [che] non va oltre, si ferma incorporando solo immagini di modelli accettati e condivisi».[15] Il lavoro della memoria compiuto da Grasso ha la funzione di porre quei corpi, la cui identità e gestione della sessualità viene rifiutata perché non classificabile, in rapporto con la storia. Il vissuto personale diventa fonte di conoscenza e di riconoscimento. Il movimento autobiografico da metodo per conoscere e comprendere se stessi assurge alla funzione collettiva secondo cui una città può e deve prendersi cura di sé, annettendo una parte dell'umanità che ha sempre tenuto ai margini, senza doverla trasformare, anche perché, come Franchina ribadisce più volte in varie interviste, «la diversità dona risalto a una città», chiarendo meglio nell'epilogo di *Davanti alla porta*:

> Ho descritto in queste pagine la storia di un quartiere diverso dagli altri. Ho raccontato la mia vita e quella di tanti altri. Ho accennato alle nostre abitudini e di come si vive andando controcorrente. Non rimpiango nulla di quello che ho fatto e rifarei esattamente la stessa vita [...]. Mi dispiacerebbe davvero se un giorno S. Berillo cambiasse e si omologasse agli altri quartieri.[16]

n. 13, gennaio-luglio 2019

3. La parola rende queer

Più di Franchina che si identifica e viene identificata (causa? conseguenza?) da quanti la ritraggono col quartiere San Berillo, ci sembra dunque interessante riconoscere la funzione di racconto del quartiere che Francesco propone attraverso un visibile percorso di maturazione narrativa che intercorre tra la prima e la seconda opera, perché paradossalmente Francesco, a differenza di Franchina, non deve mantenere una posa prestabilita. Nei progetti fotografici a lei dedicati e nei reportages giornalistici Franchina, sempre nei suoi abiti femminili di travestito, appare quasi sempre impoverita della fluidità che appartiene alla sua identità di omosessuale, di transgender, di prostituta. E le vie che la incorniciano diventano scenari di pietre immobili che fissano dei confini inamovibili del suo personaggio e del quartiere.

https://www.youtube.com/watch?v=kKlgBzWn2TI

Anche nel testo della canzone *Franchina* del cantautore Cesare Basile, nonostante esso abbia il merito di essere una condanna al perbenismo e un'ammissione di ciò che in genere viene ritenuto licenzioso, l'endiadi Franchina-San Berillo appare immodificabile, fissata in una forma definita, appunto. Francesco che attraverso la scrittura narra di sé in quanto uomo e in quanto donna, in quanto travestito e in quanto puttana, è un soggetto realmente *queer* e in quanto tale può mostrare a se stesso e agli altri la fluidità del suo genere e del suo desiderio, riconoscere quella degli altri e delle altre con cui condivide la vita e il lavoro nel quartiere e, così facendo, rimuovere quel filtro che mantiene San Berillo confinato e sospeso dentro la città.



F. Castiglione, Francesco Grasso durante la presentazione del suo secondo libro, 2018

Solo in un'altra occasione tra le apparizioni di Franchina ci sembra che questa fluidità del soggetto si riveli ed è all'interno del film documentario *Gesù è morto per i peccati degli altri* della regista Maria Arena, dove Franchina si alterna nella storia a Francesco. Emblematica è la scena della festa di compleanno a sorpresa organizzata dai nipoti: quando lo scrittore/attore suona alla porta, alla domanda 'chi è?' risponde col nome Francesco, mentre al soffio della candela si sente un coro di auguri rivolti contestualmente a Franchina e ad un ancor più inincasellabile Franchino. In un contesto di performatività audiovisiva è l'unica occasione in cui Francesco-Franchina viene offerto allo sguardo come un soggetto fluido, senza essere solo l'uno o solo l'altra, per quanto sia difficile in tutto il resto del film recuperare i passaggi intermedi e non classificabili secondo il binario dell'eteronormatività, che soltanto la costruzione narrativa di Francesco riesce a mostrare nelle due opere, sia nelle riflessioni che nei racconti.

È probabile che a permettere questo sia da una parte l'autorialità di Francesco che gli consente di tradursi in parola senza la mediazione di un'altra figura, ma è ancor più probabile che c'entri la possibilità di sottrarre la propria performance da un contesto visivo, dove è più facile rispondere a un pubblico dentro un ruolo conformato, lo stesso pubblico che mentre pensa di andare oltre gli schemi della comune morale varcando la soglia di San Berillo e guardando e ascoltando Franchina, in realtà si sta accontentando – e mettendo l'animo in pace rispetto a una vaga volontà di ammissione morale e culturale – di interagire con una forma data una volta per tutte e di mettere dunque ancora un filtro

confortevole tra sé e il quartiere. Non è un caso che è lo stesso pubblico che quando entra in contatto con Franchina e con tutte le altre 'Franchine' del quartiere allontana lo sguardo temendo la prostituta che inscena una rissa mentre si sta realizzando uno spettacolo teatrale, oppure rimane sgomento dinanzi alla figlia trans che si prostituisce insieme alla madre mentre quest'ultima si ostina a chiamare la prima 'figlio' o ancora si interroga turbato sul perché una transgender rivendichi l'orgasmo ottenuto dal suo membro virile. In fondo è lo stesso pubblico che dentro il quartiere, dove fluida è non soltanto la sessualità ma la modalità e la necessità di stare al mondo, sa interagire con la comunità migrante lì insediatasi con le proprie famiglie, ristoranti abbozzati, attività economiche, e allontana lo sguardo dai giovani stranieri costretti ad occupare casa arrampicandosi per i cavi della luce, ad accendere il fuoco per strada per riscaldarsi d'inverno, a sopravvivere attraverso tutti gli espedienti possibili, ad annegare il loro sconforto in paradisi che scaldano come le fiamme dell'inferno, a inscenare monologhi deliranti e tentativi di dialogo che trasbordano dalle performances organizzate per le strade del quartiere.

A valore emblematico di tutto ciò si prenda il caso di *Specula speculorum* [2017], uno spettacolo teatrale itinerante per le strade di San Berillo, atto finale di un percorso triennale di Teatro sociale e Drammaturgia di comunità nel quartiere condotto da Officina SocialMeccanica. Partendo dal presupposto che anche le comunità hanno bisogno di narrazione, altrimenti rimangono prive di storia e dunque di identità, si è lavorato attraverso dei laboratori sui temi cari a San Berillo quali le soggettività, relazioni di genere e la rigenerazione urbana, tentando di costruire una storia collettiva, che tenesse conto da una parte dei documenti d'archivio e dall'altra della voce viva di quanti vivono il quartiere, rispondendo all'esigenza delle persone di raccontare l'esistenza reale, in qualsiasi situazione o condizione esse si trovino, e lavorando con l'immaginario e i desideri di una comunità che vanno conosciuti, fatti maieuticamente emergere e anche sviluppati nella loro possibilità e nel loro diritto di esistenza. Dopo aver 'cartografato' tutto il materiale drammaturgico così ricavato, è stato prodotto – attraverso la costruzione di personaggi e azioni, vivificando situazioni e condizioni, collocando nello spazio finzionale le verità del quartiere – un testo drammaturgico frutto dell'immaginazione, dell'ascolto di sé e del mondo esterno, della produzione di situazioni visibili e condivisibili, che ha consentito a desideri, bisogni, paure, conflitti di organizzarsi ed esprimersi. Tra le persone coinvolte in questo lavoro sin dall'inizio c'è Francesco Grasso, che dà il suo contributo attraverso interviste teatrali e racconti. Mentre il composito canovaccio sta prendendo forma, viene proposto allo scrittore di inserire dei brani tratti dal suo primo libro e dall'allora manoscritto del secondo; lo scrittore accetta, sceglie i brani e si offre di leggerli durante lo spettacolo a condizione di essere una voce senza corpo, nascosta cioè al pubblico, e soprattutto dà indicazioni ai performer e alla regia su come devono svolgersi le azioni contestuali alla sua lettura (un sipario rosso e un letto in strada, una donna che si trucca, delle parrucche che vengono indossate). Qualche giorno prima dello spettacolo, lo scrittore propone di aggiungere una seconda scena a quella prevista ovvero lui che esce dalla porta in cui no visto ha letto al microfono e in abiti femminili abbatte la quarta parete, si rivolge al pubblico, gli chiede di fermarsi prima di raggiungere la tappa successiva e recita un brano a quel tempo ancora inedito che ha la peculiarità di essere scritto in seconda persona rivolgendosi direttamen-



Constantino Ruiz, *Specula speculorum*, Biennale di Teatro Sociale, 2017

n. 13, gennaio-luglio 2019

te al lettore (in questo caso spettatore) e raffigura la condizione emotiva di una prostituta.



Federica Castiglione, *Specula speculorum*, foto di scena, 2017

È ovvio che durante lo spettacolo è stata Franchina a uscire da quella porta e a rivolgersi al pubblico e non lo scrittore, ed è altrettanto ovvio che il pubblico cercasse lei. In tutte le repliche, nonostante le regole date all'inizio al pubblico di seguire un Caronte che li accompagnava lungo le tappe dello spettacolo, nella tappa in cui appariva Franchina, a chiusura del suo monologo, tutti si fermavano, applaudivano a lungo, qualcuno si avvicinava pure a interloquire, dimentichi della consegna iniziale e senza tener conto dell'invito a proseguire verso il successivo atto performativo.[17] Il pubblico aveva varcato i confini di San Berillo perché voleva trovarsi faccia a faccia con lo scarto dalla norma, ma purché questo rientrasse in confini chiari e definiti, purché fosse uno scarto possibile. Il pubblico voleva Franchina e Franchina voleva il suo pubblico, in un gioco circolare e di modelli accettati. Nelle sue opere Francesco invece si pone il dilemma del suo rapporto con i suoi spettatori/lettori:

> è la semplice ammirazione per colui che affronta un argomento caldo verso cui [...] hanno sensibilità? Faccio moda e tendenza oppure sono apprezzato per quello che faccio e come lo faccio? Se [lo] stesso libro l'avesse scritto un qualunque eterosessuale avrebbe avuto la stessa importanza o sarebbe scaduto nella banalità?[18]

Qui Francesco però non riesce a spingersi oltre, non procede fino ad arrivare all'incaglio asfittico di un'eteronormatività soggiacente nella lettura delle differenze. Nell'ottica dell'interazionismo simbolico di Mead – la cui analisi meriterebbe di essere applicata in forma puntuale nello studio delle soggettività sessualmente fluide – è come se l'io risultante dalla negoziazione tra la forza del 'sé', intesa come immagine riflessa che gli altri ci rimandano, e la forza del 'me', ovvero ciò che ciascuno pensa di essere nel proprio intimo, vacillasse intorno all'incapacità e alla fatica di contenere insieme nello stesso soggetto Francesco e Franchina, liberati dalle forme più insidiose dell'eteronormatività – che sono quelle contenute all'interno del soggetto che si definisce differente – per diventare un soggetto pienamente antinormativo.

Ci sembra allora che lo scrittore solo attraverso la parola letteraria e la costruzione dei singoli racconti autobiografici e non, di sé e degli altri, riesca a tratteggiare portandola a compimento l'identità fluida di Francesco, di quel Francesco che per esempio ben presto sceglie di non assumere più estrogeni: «perché volevo essere me stesso, Francesco, travestito sì, ma con la mia anima»;[19] e anche del quartiere, che appare così uno spazio sessualizzato in grado di contenere una dimensione fluida e antinormativa che può disegnare e spostare di volta in volta i confini della chiusura spaziale e culturale, permettendo la coesistenza di identità plurime. È come se abbattendo la connessione tra la funzione indessicale della parola non scritta e i gesti che la collocano in uno spazio-tempo preciso – come accade nella performance teatrale e cinematografica – la parola scritta riesca a restituire la complessità identitaria dello scrittore e del quartiere. Di questo abbattimento dei confini identitari nelle due opere è spia linguistica la categoria flessiva di genere nella costruzione dei nomi e degli aggettivi che vede l'alternarsi del femminile e del maschile quando l'autore parla di se stesso/a ed è estremamente interessante rilevare come quasi sempre il femminile appaia nella forma plurale, ovvero quando egli parla

di sé accomunandosi ad altre, siano esse donne, trans o travestiti, quando si sente cioè parte di una comunità più ampia a cui appartengono altre figure significative e fluide, collocate dentro il quartiere.

Attraverso la narrazione diventano così riconosciute e ammesse le identità delle donne, delle trans o dei transgender che nel quartiere si prostituiscono, oltre che le identità fluide dei clienti «di ogni ceto sociale, cultura, tradizione, religione», i quali vengono tratteggiati in piccoli quadri che lasciano trapelare con commozione il sorriso benevolo di chi li ha incontrati, accolti, accettati: sono schizzi veloci che in entrambe le opere mettono in luce fantasie sessuali o l'incapacità di gestire la scoperta di un desiderio considerato fuori dalla norma o ancora la necessità di trovare un appagamento fuori dalla relazione eterosessuale. Anche la disarmante e riservata semplicità delle metafore usate da Michele permettono di mettere in luce la fluidità dell'identità di un ipotetico cliente, seppur addomesticata dentro una cornice tranquillizzante:

> Avete mai cambiato improvvisamente le vostre abitudini alimentari? Avete per un certo lasso di tempo tralasciato un cibo che vi piaceva per dedicarvi ad un altro? I vostri gusti sono talvolta cambiati per poi tornare dopo un certo tempo alle antiche passioni? Oppure avete mai aggiunto alla vostra normale alimentazione un cibo mai preso in considerazione prima? Io credo che ciò sia capitato a molti di voi e sono altrettanto sicuro che nessuno ha mai pensato di biasimarvi se alla carne avete sostituito le verdure, o se durante la colazione del mattino siete passati dal te al caffellatte e viceversa.
> Ebbene allo stesso modo, e con lo stesso meccanismo psicologico, credo si possano sperimentare nuovi gusti sessuali senza necessariamente abbandonare i vecchi, quasi una globalizzazione del sesso.
> Potrebbe trattarsi d'una sorta d'ampliamento delle conoscenze e delle esperienze sessuali che porta ad una maggiore consapevolezza su argomenti assai delicati che sprofondano spesso nelle illazioni di chi non sa.[20]

Anche se – ed è un dato che non si può tralasciare – attraverso questa modalità da uomo 'semplice' (sappiamo che è anche cliente 'semplice', secondo la definizione condivisa dalle prostitute per definire un cliente «facile da gestire, collaborativo e non pretenzioso») Michele non riuscirà però ad esimersi dal dichiarare anche le proprie crude verità contenute ancora dentro un sistema di riferimento eteronormato, come quando prova a rispondere alla domanda

> che Franchina stessa, per sua curiosità, mi ha posto: può un uomo come Michele innamorarsi di una delle tante Franchina? riferendosi non alle puttane in genere, ma essenzialmente ai trans o travestiti come lei. È ovvio che la mia risposta non potrà essere assoluta per tutti [...] ma per quello che mi riguarda [...] il cliente etero si avvicina a questo genere di rapporto più per curiosità e certezza dell'appagamento, che per vera o latente tendenza omosessuale. Per tali circostanze escluderei quasi totalmente qualsiasi coinvolgimento di cuore, mentre riaffermo il legame basato sulla soddisfazione corporale.[21]

Il dialogo sotteso al testo che si instaura tra lo scrittore e Michele, pur nella sua manifesta eteroglossia, permette tuttavia di mettere in mostra e potenziare le tensioni rappresentate e così facendo ancora una volta di operare, almeno nella scrittura, la rimozione del filtro che scherma chiunque voglia entrare in relazione con il quartiere e le sue molteplici identità ponendo e rafforzando i limiti fissati dalla sua storia e dalla sua peculiare geografia.

n. 13, gennaio-luglio 2019

Da un punto di vista narratologico, il contributo di Michele all'opera di Francesco Grasso se da una parte denuncia l'incapacità della scrittura di organizzarsi intorno a delle strutture narrative compiute, dall'altra dimostra la maturazione rispetto alla prima opera per cui l'accostamento di sequenze narrative in forma di ricordo viene superato da un tentativo di costruzione di personaggi e punti di vista, per quanto ancora lontano da un vero e proprio intreccio narrativo. Se il rivolgersi ai lettori da parte del narratore può denunciare ancora più che una scelta stilistica un'acerba confidenza con lo strumento letterario – quasi si trattasse della trasposizione di un atto performativo di Franchina – è vero anche che sono sintomo di un'evoluzione narrativa i due capitoli posti ad apertura e chiusura di un'ipotetica prima parte dell'opera (prima cioè della comparsa di Michele),[22] nei quali la narrazione si sviluppa in seconda persona, ammettendo così all'interno la presenza di un 'tu' che chiaramente non è rivolto al lettore empirico, bensì a un personaggio interno all'opera facilmente identificabile con il cliente. Ci sembra questa più che una scelta stilistica la risposta ad un'urgenza narrativa che non sa compiersi altrimenti e che – seguendo la nostra ipotesi di lettura – è corrispettivo di quel tentativo non del tutto compiuto che lo scrittore tenta di fare nella direzione di una rimozione totale del filtro che rende immobile lo spazio e il tempo del quartiere sospendendolo all'interno dello spazio pubblico e percorribile dell'intera città. È a questo cliente ipotetico che lo scrittore si rivolge in apertura descrivendo il suo letto e la sua vita come «un grande palcoscenico»[23] e invitandolo a guardare oltre la 'scena' per scoprire la verità che è nascosta dietro l'atto performante. In chiusura, dopo aver rivelato un'altra confessione («Quante offese mi hanno gettato addosso per tenermi a distanza dalla vita degli altri, quella cosiddetta 'normale'. E quanta violenza ho subito in questo quartiere squallido e angusto, e tuttavia raro luogo di testimonianza di vera umanità»),[24] torna a rivolgersi al cliente ipotetico per garantirgli, e garantirsi, la sua completa fedeltà a un luogo che è parte intrinseco della sua identità: «Quando tu lo vorrai, allora, se è di me che avrai bisogno ancora, mi troverai qui anche domani, qui, ancora, ad aspettarti malinconica, sul gradino consumato di questa soglia».[25]

Il cerchio si chiude su un confine temporale e spaziale e sullo sfondo di quello stesso sentimento che ha partorito l'urgenza della scrittura. Qui sembra condensarsi il senso ultimo dell'atto metonimico che dà il titolo alla seconda opera. Qui lo scrittore svela come la complessità della sua identità possa 'sposare' l'identità di uno spazio complesso. Seguendo il pensiero della Muraro, ci sembra che proprio nel titolo *Ho sposato San Berillo* possa finalmente, seppur in maniera ancora non del tutto completa, prendere corpo una rivoluzione simbolica, perché la parola permette a Francesco Grasso di 'mettere al mondo il mondo'[26] attraverso l'astrazione del linguaggio metaforico che non vuole opporre le parole alle cose ma per converso restituire il nesso materiale che tra queste si instaura, la 'prossimità' spaziale e temporale di ciò che viene simbolizzato. Questo può dare davvero inizio alla creazione di un 'atto spaziale sovversivo', per il bene di Francesco-Franchina e di San Berillo.

[1] Si vedano in particolare: D. Bell, G. Valentine, *Mapping desire: Geographies of sexualities,* Londra, Routledge, 1995; G. Ingram, A. Boutilhette, Y. Retter, *Queers in space*, Washington, Bay Press, 1997; S. Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke, Duke University Press, 2006, S. Antosa, *Queer crossings. Theories, bodies, texts*, Milano-Udine, Mimesis, 2012; S. Antosa, *Gender and sexuality. Rights, language and performativity*, Roma, Aracne 2012.

[2] Cfr. P. Lejeune, *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 11-14.

[3] F. Grasso, *Davanti alla porta*, Scordia, Edizioni del Museo, 2012, p. 12.

[4] F. Grasso, *Ho sposato San Berillo*, Catania, Trame di quartiere, 2018, p. 13.

[5] «Con l'attesa dei clienti unita al silenzio e ai ricordi passati, è maturato dentro di me il desiderio, tanto forte quanto la mia angoscia, di riportare su carta quelle esperienze [...] Il mio intento è quello di suscitare emozioni nel lettore e di lasciare una testimonianza per le generazioni future» (*Davanti alla porta*, p. 12); «Scrivere di me e del mio mondo, a detta di molti squallido, è diventato non solo un piacere narcisistico, ma anche una terapia per la mia anima. Tutti i miei amici e conoscenti, in questi ultimi 5 anni, mi hanno suggerito sempre di continuare a scrivere, forse perché si ritrovavano in ciò che scrivevo, o forse perché volevano scoprire sino in fondo quanto del mio essere puttana c'era di nascosto in loro» (*Ho sposato San Berillo*, p. 12).

[6] La puntata è consultabile a questo link: https://www.youtube.com/watch?v=dTn1q7XBEvU

[7] M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura* [1975], Torino, Einaudi, 1979, p. 397.

[8] È possibile che tali materiali si trasformino presto in volume, a riprova della vocazione autoriale di Grasso, della necessità della scrittura come pratica di costruzione del sé.

[9] F. Grasso, *Ho sposato San Berillo*, p. 13.

[10] Ivi, p. 81.

[11] Ivi, p. 19.

[12] P. Marcasciano, *L'aurora delle trans cattive. Storie, sguardi e vissuti della mia generazione transgender*, Roma, Edizioni alegre, 2018, pp. 101 e 49.

[13] S. Antosa, *Identità queer e spazi della comunità tra teoria e fiction: i casi di Jeanette Winterson e Sarah Waters*, in F. Anello, S. Antosa, L.A. Callari, R. Lagalla, G. Lavanco, *Educare la comunità*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 151-161.

[14] Si vedano in particolare gli studi di Lefebvre e Harvey, utili a dare una lettura sulla gentrification, fenomeno che va preso in considerazione anche per il quartiere San Berillo. Per una lettura agile seppur non esaustiva del tema si ritiene interessante il recente articolo di C. Caciagli, 'Le città nell'epoca neo-liberista', *Jacobin Italia* (13 gennaio 2019), https://jacobinitalia.it/le-citta-nellepoca-neo-liberista/?fbclid=IwAR0ExHQ6M2zc033QKbAjgTTL5dp9UtpvCE_6dCGq4ZFB2mrjdXzYVJrZXKs [accessed gennaio 2019].

[15] P. Marcasciano, *L'aurora delle trans cattive*, p. 45.

[16] F. Grasso, *Davanti alla porta*, p. 77.

[17] Durante le repliche dello spettacolo sono accaduti due eventi significativi che qui si riportano a titolo di esempio per supportare il nostro discorso: una prostituta, abitante del quartiere, durante il finto funerale inscenato interviene in lacrime insorgendo contro gli speculatori e i violentatori del quartiere e dichiarando che quello era il funerale di San Berillo, mentre un ragazzo straniero ha interrotto gli attori sostituendosi a loro al centro della scena e rivolgendosi al pubblico per convincerlo che Dio e Allah sono la stessa cosa. Gli organizzatori, gli attori, i registi si sono resi subito conto sia durante che a chiusura degli spettacoli di come gli spettatori fossero rimasti turbati e spaventati di queste interruzioni, le quali però erano parte di quella stessa realtà che si stava raccontando nello spettacolo ma che fuori dalla cornice prevista risultava straniante agli occhi degli spettatori.

[18] F. Grasso, *Ho sposato San Berillo*, p. 27.

[19] F. Grasso, *Davanti alla porta*, pp. 39-40.

[20] F. Grasso, *Ho sposato San Berillo*, p. 80.

[21] Ivi, pp. 85-86.

[22] Si fa riferimento ai capitoli *Si apre il sipario* e *Sulla soglia*, mentre si esclude qui volutamente un terzo brano (*Una vita senza limiti*) dove il cambio repentino dalla narrazione in terza persona alla seconda è dovuta all'inserimento nel testo di una lettera scritta in occasione del funerale della persona di cui si parla.

[23] Ivi, p. 11.

[24] Ivi, p. 73.

[25] *Ibidem*.

[26] Il riferimento è al celebre titolo di una pubblicazione del 1990 della comunità filosofica femminile Diotima: *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*.

Issn: 2282-0876
n. 13, gennaio-luglio 2019

Stefania Rimini

Tra ingorghi di desideri
Corpi in transito nel sistema audiovisivo di San Berillo

The *San Berillo web serie doc* is the product of an audio-visual laboratory led by Maria Arena, a visual artist, in the San Berillo neighbourhood in Catania – practically a no man's land mostly inhabited by migrants and sex workers. By promoting relational dynamics on the basis of shared experiences, this format successfully portrays the existential trajectories of a community trying to rehabilitate its way of life through fertile practices of urban renewal. The series' two seasons combine the fluidity and simplicity of the web with the in-depth gaze of a documentary, thus offering an innovative map of bodies and stories. This presentation aims to rewire the queer poetics which inspired the architecture of the project, intended as a strategy to embody an "alterity" which runs through the streets, the walls and the faces of this suburb's inhabitants, always fighting for a fuller self- affirmation.

San Berillo Web Serie Doc è l'esito di un laboratorio di video-documentazione votato al recupero – attraverso una pratica di comunità – del 'senso del luogo' dello storico quartiere catanese San Berillo.[1] L'attività ha coinvolto nel corso di tre anni un gruppo composito di ragazzi che hanno condiviso un'esperienza formativa per certi aspetti inedita, perché caratterizzata da un approccio multidisciplinare e da una reale interazione con lo spazio[2].



Un momento del laboratorio di videodocumentazione condotto da Maria Arena © Federica Castiglione

Il progetto si inserisce nel piano di rigenerazione urbana guidato e sostenuto dalla Associazione Trame di quartiere,[3] protagonista di un'infaticabile attività di studio e sensibilizzazione nel cuore di Catania. Grazie all'intuito di Maria Arena, visual artist già autrice del docu-film *Gesù è morto per i peccati degli altri* (2015) selezionato alla 55ª edizione del Festival dei popoli di Firenze, i vicoli, i muri, i corpi e le storie che pulsano a San Berillo hanno trovato una via di ri-composizione formale che conferisce alle micronarrazioni lo statuto di «immagini della memoria»[4] e assegna loro la consistenza di «database interattivo».[5]



Un momento del laboratorio di videodocumentazione condotto da Maria Arena © Federica Castiglione

Le due stagioni della serie, disponibili su un canale youtube dedicato[6], coniugano la *liveness* e l'interattività del web[7] con la profondità di sguardo del documentario e puntano sull'attivazione di dinamiche relazionali basate sulla condivisione di esperienze e di 'estratti di vita'. I tanti attori sociali coinvolti (abitanti, immigrati, docenti, attivisti, sex workers) offrono testimonianze emblematiche della condizione di marginalità in cui versa il quartiere e, allo stesso tempo, rilanciano la necessità di una risemantizzazione di spazi, abitudini e memorie.

https://www.youtube.com/watch?v=cWZQjQl1xLc

Se la prima stagione si affida all'immediatezza della forma-intervista e tende a sottolineare la processualità aperta del laboratorio, con sequenze spesso sporche e un sentimento del tempo mai pienamente risolto, la seconda esibisce una più studiata messa in scena e intreccia discorsi più consapevolmente orientati verso strategie di resistenza culturale.

https://www.youtube.com/watch?v=FN4ovMBqAEE

Nonostante la differenza stilistica fra le due stagioni, sulla quale qui non possiamo indugiare, il progetto mostra un *concept* coerente declinato secondo un'articolazione volutamente instabile, che riproduce il modello 'granulare' di certa drammaturgia contemporanea e soprattutto ricalca la frammentarietà dello storytelling creativo attivando un vero e proprio «laboratorio di immaginazione intermediale».[8]

1. Tracce, appunti, sopralluoghi

Del resto, fin dall'elaborazione dei primi appunti visivi,[9] emerge la volontà di cartografare la «geografia delle sensazioni»[10] del luogo attraverso una forma-palinsesto che agglutina scritture e visioni a partire da due personaggi-matrice – Goliarda Sapienza e Francesco Grasso (*alias* Franchina) – ai quali si deve la natura metamorfica degli episodi. Maria Arena si addentra infatti per la prima volta nella «casbah di lava»[11] di San Berillo per mettersi sulle tracce di Sapienza, che proprio in via Pistone aveva abitato da bambina:

> Sono entrata per la prima volta nel quartiere alla ricerca della casa di Goliarda Sapienza, e subito sono stata investita da una pluralità di storie, sensazioni ed esperienze e ho quasi pensato che si trattasse di una consegna da parte dell'attrice e scrittrice catanese. È nato così quel legame artistico e affettivo che mi spinge a tornare continuamente a San Berillo.[12]

Il legame fra il corpo di parole di Goliarda e la mappa del quartiere si salda nel ricordo del primo sopralluogo in casa Sapienza, avvenuto quasi per caso e diventato poi – nel tempo – una specie di rito di passaggio, di inaugurale cerimonia di ingresso in quel dedalo di vicoli e memorie:

> La casa di Goliarda a Catania. Piove davanti al portone in via Pistone n° 20, premo tutti i pulsanti del citofono, qualcuno mi getta le chiavi dal secondo piano. Un corridoio con il soffitto a volta immette nel cortile disastrato di un palazzo dell' '800, tubature di plastica arancione e verande in alluminio color bronzo. Qui, sotto l'altarino, Goliarda, Nica e le altre bambine, giocavano a sposarsi tra loro e si scambiavano l'anello. Adesso il vetro è rotto e la madonna non c'è più. Qui Goliarda è rimasta seduta ad aspettare Anna la sediaia, partita dopo l'omicidio. La scala è ampia e ristrutturata, salgo confusa al punto giusto da essere disponibile ai fantasmi che mi vengono incontro. […] Sono al secondo piano davanti a un sessantenne in tuta con i capelli lunghi raccolti, voce maschile e modi gentili. Incuriosito ci fa accomodare fra cornici dorate, angioletti, madonne, divani anni venti e vasi cinesi nell'apoteosi del kitsch di un ampio salone. Racconto brevemente della scrittrice che abitò nel palazzo, lui non ha mai sentito questo strano nome, descrivo dettagli della casa. "Una bussola di legno? L'ho tolta io quando sono venuto in questa casa dieci anni fa, era vecchia e malandata". Così siamo in casa di Goliarda![13]

Recuperare le atmosfere viscerali evocate dalla scrittura autobiografica di Sapeinza significa per Maria Arena scivolare felicemente nel raggio di azione di Franchina e degli altri travestiti e trans del quartiere, cominciare a filmare l'alterità di corpi e spazi rimasti per lo più invisibili eppure carichi di una vitalità straordinaria. Il fantasma di Goliarda comincia presto a incarnarsi nelle silhouette artefatte di Franchina, Meri, Alessia, Marcella, Wonder, Salvo e Totino, epigoni della tensione libertaria che si respira nelle pagine dei suoi romanzi, e lascia via via il campo a un fervido intreccio di storie.



La locandina del film *Gesù è morto per i peccati degli altri*

Gesù è morto per i peccati degli altri è il primo, intenso capitolo del lungo viaggio al termine di San Berillo, che procede per scarti, visioni, letture e appunti giungendo infine a trovare – grazie alla collaborazione vigile di Josella Porto –[14] una drammaturgia[15] efficacemente in bilico tra effetti di realtà e strategie di *reenactment*.[16] Accanto all'indispensabile lavoro di documentazione dal vero, che si fonda sulla motivata alternanza fra improvvisazioni e scene ricostruite, il film deve la sua impronta al serrato dialogo con Francesco Grasso che offre, attraverso il suo *Davanti alla porta*,[17] l'occasione di un vero e proprio «sopralluogo emotivo».[18]

> Nel periodo in cui giravo con la telecamera, studiavo. Leggo tantissimo, non scrivo ma leggo tanto. Ci sono molti testi: anche rappresentazioni teatrali, Turi Zinna, ecc. e poi c'è questa luce che viene dal libro di Franchina perché scritto da qualcuno [...] che vive all'interno.[19]

La trasmigrazione di archetipi dal codice letterario (Sapienza e Grasso, in modi e gradi evidentemente diversi, ma anche altri autori)[20] al regime di verità della strada sostanzia il racconto e nutre l'immaginario, moltiplicando le piste diegetiche e le traiettorie dello sguardo. Il carattere ibrido della tessitura audiovisiva conferisce ai destini dei protagonisti un'aura poetica che non esclude la rappresentazione della nuda materialità di un'esistenza ai margini («Noi non siamo niente. [...] Siamo carne da macello»), ma che rinnova altresì il desiderio di «salvare il cuore».[21] Tra le pieghe di un montaggio che riesce a dosare stilemi diversi (la rarefazione di riprese d'ambiente, la concitazione di sequenze da reportage, il marchio rock di alcuni inserti musicali) e a scandire forti «accenti emotivi»,[22] scorrono le vite in transito di queste sette figure, segnate da conflitti e attese, solitudini e affetti, tentativi di cambiar vita e soprattutto pelle, come se il trucco potesse cancellare le tracce di un passato di affanni e privazioni. A traghettare il racconto verso un orizzonte di speranza, se non addirittura di possibile redenzione, è la cornice esterna che incastona la narrazione in tre episodi, ancorati a precisi momenti liturgici (la festa della Madonna del Carmelo, la festa di Sant'Agata, la Santa Pasqua), necessari a individuare le coordinate spazio-temporali dentro cui si muove «una comunità solidale di femmine di corpo e di spirito, vestali custodi».[23]

2. Soglie, abiti, desideri

Nel passaggio dal docu-film al format della web serie avviene una sorta di inarcamento, di 'trasloco' di storie, gesti e domande, a cui si aggiunge la necessaria amplificazione di temi e di sguardi.



Un momento del laboratorio di videodocumentazione condotto da Maria Arena © Federica Castiglione

L'attento lavoro di documentazione sul campo produce una fitta congerie di materiali – interviste, testimonianze, articoli, mappe, fotografie – che si sedimentano in forma di archivio vivente e si innestano nella orizzontalità degli episodi.

Rimandando ad un'altra occasione l'analisi sistematica dei livelli della diegesi audiovisiva e della complessità intermediale del prodotto webseriale, cercherò qui di esplorare il «groviglio»[24] di affetti che attraversa il dedalo di strade di San Berillo, abitato da un incrocio di figure – sex workers, occupanti, immigrati – ontologicamente votate ad esprimere diverse geometrie di desideri. È nel segno di Girard, del suo *Geometrie del desiderio* appunto, che provo a mappare questo territorio antropologicamente connotato, nel tentativo di far emergere come San Berillo diventi per i corpi che transitano nel suo spazio «quella regione di confine fra la solitudine e la comunità»[25] che Kafka descrive nei suoi *Diari* e Girard richiama a proposito della scrittura romanzesca di Robbe-Grillet. In questo primo affondo, al quale spero seguiranno altre tappe, concentrerò la mia attenzione sulle logiche di desiderio espresse da Franchina (che metonimicamente rappresenta il gruppo delle prostitute e dei travestiti del quartiere) ma è bene precisare che dentro l'architettura mobile della serie entrano in gioco anche le aspirazioni e le rivendicazioni degli immigrati e degli occupanti. In breve mi limito qui a sottolineare, sulla scorta di Girard, che immigrati e occupanti manifestano soprattutto un 'desiderio esclusivo', quasi tragico, che coincide per gli uni con la volontà di vivere o sopravvivere, per gli altri con quella di abitare. Si tratta in entrambi i casi di opzioni che solo raramente trovano piena attuazione dentro le maglie del quartiere, a causa del consistente tasso di degrado urbanistico, ma che determinano una forte coloritura identitaria per la presenza di una radicata colonia di senegalesi, di una frangia di ragazzini gambiani, per lo più dediti allo spaccio, e di nuclei sparsi di abitanti abusivi, disperatamente ancorati alle pareti di palazzi pericolanti (si vedano in proposito il quinto episodio della prima stagione, *Un'altra Africa*, e il sesto episodio della seconda stagione *Qui non arrivano gli angeli*).

Rispetto alla cifra di questi gruppi, il desiderio incarnato da Franchina è invece di natura «mimetica»,[26] modellato addirittura sulle insegne cristologiche e in parte assimilato – per analogia e contatto – agli uomini di Chiesa. In uno dei passaggi più vibranti del suo libro *Ho sposato San Berillo* è lo stesso Francesco Grasso a introdurre e motivare il paragone fra le prostitute e i preti, giungendo a considerazioni di grande profondità («Noi accettiamo di avere rapporti con chiunque senza chiedere i documenti, così come loro confessano e assolvono senza chiedere i titoli»)[27], che si riverberano nelle trame visive della web serie. Sulla disposizione religiosa di Franchina tornerò nel finale, adesso proverò a indagare i risvolti della sua postura desiderante.

Nell'ottava puntata della seconda stagione, epigrammaticamente intitolata *Sogno o re-*

altà, Franchina è protagonista di un'intensa conversazione con Federica, che tocca i nodi di ogni relazione:

> Federica: secondo te che cos'è il desiderio?
> Franchina: Io posso avere il desiderio di stare in compagnia di qualcuno, o avere desiderio di viaggiare… I desideri sono dei sogni, no? Si possono realizzare come no. Sta a noi. Il mio desiderio su San Berillo è [qui la voce di Federica si sovrappone] vedere questa famiglia che riesce a vivere insieme, rispettandosi vicendevolmente.[28]

La dialettica fra 'desiderio' e 'bisogno' disegna le traiettorie fragili della carne di Franchina e ne incorpora i 'discorsi', da intendere secondo l'accezione barthesiana come «passi», «intrighi». Riprendendo le suggestioni proemiali dei *Frammenti di un discorso amoroso* possiamo allora assegnare alla persona/personaggia[29] di Franchina lo statuto di «figura»,[30] colta in un doppio movimento: quello della statua, fissa in un ruolo, e quello dell'atleta, con i suoi gesti in divenire.

Tra le molte voci del lessico amoroso di Barthes quella che più si adatta alla postura di Franchina è abito[31] perché la pratica del 'travestimento' determina l'accesso all'identità desiderata. La femminilizzazione del corpo attraverso il trucco innesca il principio della seduzione e assegna la personaggia a un regime ludico che almeno apparentemente potrebbe somigliare a quello descritto da Baudrillard nel suo *Della seduzione*. Si tratta però, nel nostro caso, di un gioco rovesciato, in cui non sembra esserci spazio per «un'invocazione esaltata, ma ironica»[32] quanto piuttosto per una disforia solo a tratti compensata dal guadagno.[33] Se è vero – come sostiene Mardjurie Garber – che «il travestito è lo spazio del desiderio»[34] bisogna tener conto che quello della prostituzione è un regno senza onore, in cui la transitorietà delle pratiche e degli scambi non produce ebbrezza ma consegna a chi la esercita un nido di esperienze dolorose e spesso mortificanti.

Nonostante l'evidenza di un mestiere che non prevede 'esercizi di gioia', Francesco Grasso non si arrende alla condanna della solitudine e sublima la sua situazione tramite la scrittura e la preghiera, a cui si aggiungono una sorta di strenua militanza (più volte lo vediamo muoversi nell'arco della prima e della seconda stagione per rivendicare diritti e diverse condizioni di esistenza materiale)[35] e una forte empatia con gli altri travestiti del quartiere. Oltre a essere il personaggio-matrice dell'intero progetto drammaturgico, anche grazie alla forza dei suoi libri che spesso sostanziano i dialoghi di alcuni episodi e diventano – tra le sue mani – veri e propri oggetti feticcio, Francesco/Franchina è anche una specie di personaggio-cerniera, figura in transito fra un episodio e un altro, capace di portare dentro le trame delle puntate la spontaneità del suo sorriso, la crudezza delle sue parole, la grazia di una camminata in bilico fra estasi e abisso. Per un calcolato paradosso, la traiettoria del suo personaggio (ma sarebbe più appropriato dire della sua persona) si distende fra due poli opposti: la fissità del *pisolu*, «lo spazio del nulla e del tutto» in cui può misurare da una parte «l'immobilità del letto, delle sedie e di tutto quanto intorno», dall'altra «il movimento dei passanti, il suono delle voci, il dinamismo della strada»[36]; la fluidità della sua identità di genere, liberamente *queer*, divisa fra mascolinità e femminilizzazione, orientata verso una pertinace alterità («Io smisi presto di assumere quella roba perché volevo essere me stesso, Francesco, travestito sì, ma con la mia anima»).[37] Quella di Francesco/Franchina è dunque un'esistenza liminale, avvitata sulla soglia fra dentro e fuori, stasi e ribellione, nella quale il tempo si scioglie e si consuma davanti alla porta, in un «foulard di pietra» che «non è ancora casa né più strada».[38] Il suo attraversa-

re la linea diegetica degli episodi della serie contrasta con la fissità del quotidiano, ovvero con la sospensione dell'attesa dei clienti, con il pulsare indecente dei desideri: il suo corpo diviene così figura dell'ossimoro, luogo in cui co-abitano pulsioni contrapposte («Ho vestito i panni squallidi della prostituta dalle calze a rete lacere e gli abiti della gran signora. Ho gridato parole sguaiate e taciuto nei silenzi pieni di vergogna del sesso»).[39]

A marcare ancor di più l'ambiguità di Francesco/Franchina è la sua fede, la sincera vocazione verso Dio che si traduce in autentica testimonianza di sé, e ancora in una furente via della croce perché il peccato, le ferite della carne avvicinano il suo destino all'immagine di Cristo, o perlomeno al suo sembiante. Per cogliere questa intima dimensione religiosa occorre posare lo sguardo sulla superficie dei suoi scritti, da cui emerge un senso vivo della liturgia della preghiera:

> La preghiera non può essere una ripetizione di formule magiche a cui si attribuisce un potere che va al di là della parola stessa, ma deve essere mezzo per dialogare con Dio come se fosse un amico o, meglio ancora, un padre.[40]

La conferma della predisposizione martirologica di Franchina giunge dalla ballata con cui nel docu-film *Gesù è morto per i peccati degli altri* si cristallizza la sua cifra espressiva, ovvero l'essere personaggio-emblema di un intero quartiere.

Questo quartiere è tutto pietre,
è puttane e puttanieri.
È una chiesa,
un crocefisso,
quattro sedie di pensieri.

Di queste pietre io conosco,
ogni graffio e ogni buco
perché questo cuore, davanti alla porta,
è cresciuto generoso.

Vi pagate la confessione,
un battesimo ogni settimana, io
vi do l'assoluzione
con i peccati di una buttana.

Siete furbi e sposati,
tutti maschi,
altro che froci,
nascondete pure questa paura
tra questi seni e in queste orecchie.

Con Gesù sola mi corico,
e Gesù mi ha consigliato
di dare a tutti il mio conforto
Ché di te non mi sono dimenticato.[41]

Nel videoclip della canzone, realizzato da Maria Arena secondo il principio del 'riciclo'[42] di schegge audiovisive, Franchina marca il perimetro dello spazio con il suo passo, solca le vie con la gravità di una dea e la leggerezza di una bambola, accennando un sorriso che diviene profferta d'amore. Il suo «passeggiare recidivo»[43] inaugura così un nuovo

modello, nel quale convivono compassione e oltraggio, desiderio e ascesi.

* Questo articolo nasce come primo contributo al progetto di ricerca finanziato dall'Università di Ca-

---

[1] La controversa vicenda dello sventramento del quartiere San Berillo, che nel 1956 ha ridotto l'antica area abitativa a soli 240.000 m^2 destinandola a un progressivo degrado, è al centro di un fitto dibattito storiografico, urbanistico e antropologico, che ha prodotto negli ultimi anni ricerche pionieristiche e significativi processi di testimonianza: per una prima ricostruzione delle vicende si rimanda a: P. Busacca, F. Gravagno, *'L'occhio di Arlecchino. Schizzi per il quartiere di San Berillo a Catania'*, Catania, Gangemi Editore, 2004; G. Arcidiacono, 'San Berillo di Catania: da centro a periferia', *Architettura & Città*, 2, 2007, pp- 87-92; A. D'Urso, G. Reina, B. Reutz, F. Peirè, '*Urban cultural maps. Condividere, partecipare, trasformare l'urbano'*, C.U.E.C.M, 2013. Su un piano diverso, a metà strada fra invenzione letteraria e fedeltà documentaria si veda invece R. Di Salvo, C. Marchese, '*San Berillo. Un santo a luci rosse. Storia del quartiere San Berillo di Catania e di un giullare di Dio*', Roma, Edizioni Croce, 2015

[2] Intervistata sulla qualità e sulla composizione del gruppo di lavoro, Maria Arena sottolinea l'apertura della squadra e le specificità della azione sul territorio: «I partecipanti al laboratorio sono 21 giovani tra i venti e i trent'anni che vivono a Catania. Molti di loro non erano mai entrati a San Berillo e ciò ha una sostanziale importanza in quanto il loro personale processo di conoscenza del quartiere, al di là delle etichette, determina anche il modo in cui i contenuti vengono trasmessi. Loro sono i portatori di un messaggio e di domande che nascono dalla personale esperienza di frequentazione, ricerca e studio del quartiere. Le domande stimolano il pensiero. È questo il punto di partenza di *San Berillo Web Serie Doc* (M. Arena, 'Periferie partecipate: *San Berillo Web Serie Doc* – A Catania, una periferia al centro, intervista a cura di J. Mastellari, *Pilastro2016*, 3 ottobre 2016).

[3] «Il progetto Trame di quartiere si fonda sulla necessità di avviare un processo di conoscenza del territorio del quartiere San Berillo, dove linguaggi artistici del teatro e del video si combinano con strumenti più analitici capaci di dialogare e di intrecciare vari punti di vista. L'idea della trama riguarda la complessità del contesto urbano, e quindi l'esigenza di approcci capaci di leggere il tessuto, ricercare le forme e scrutare le pieghe per scomporre le parti e riannodare i fili (Lazzarini, 2011). Le microinterazioni quotidiane consentono di individuare il rapporto che esiste tra pratiche convenzionali, aspetti formali e i momenti più intimi, gli atteggiamenti, privati e individuali. Le relazioni nello spazio e tra le diversità che compongono il tessuto sociale di San Berillo, favorite dal teatro e dalla videodocumentazione, costruiscono una risorsa su cui investire per risolvere le problematiche di degrado e abbandono da cui nasce l'esigenza di prospettive di azione o l'emergere di conflitti» (Trame di Quartiere, 'Costruire trame, intrecciare percorsi: pratiche artistiche di rigenerazione urbana per tutte/i', *Roots&Routes*, 2, 25, maggio-agosto 2017, pp.).

[4] Il capitolo dei cosiddetti *Memory studies* vanta ormai un consistente nucleo di studi e contributi: per una prima mappatura dei più significativi punti di ancoraggio ai linguaggi della visione si rimanda a A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentario*, Mimesis, Milano, 2013 e F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

[5] G. Santaera, 'San Berillo web serie doc', in Ead., *Maria Arena nell'ecosistema visuale della cultura contemporanea. Nuove pratiche intermediali fra teatro, cinema, videoarte, arti performative e media digitali*, Tesi di Laurea Magistrale in Comunicaizone della cultura e dello spettacolo, a.a. 2017-2018, tutor: Prof.ssa Stefania Rimini, p. 183. Per un approfondimento sugli archivi 'deterritorializzati' cfr. P. Nogueira, 'Partecipative Interactive Documentary as a fragmented and 'deterritorialized' archive, *Cinergie*, 10, novembre 2016, pp. 156-164.

[6] Come sottolinea Santaera «l'uso di Facebook, di Youtube e del sito legato alla serie all'interno del progetto si inserisce nelle pratiche dei *connective media* che generano contenuti ibridi tra *user generetad content* e *professional generated content* (produser) per attingere a nuove forme di condivisone e rivalorizzazione del capitale

umano e delle risorse materiali e immateriali, lavorando anche sulla dimensione affettiva dell'*audience*» (G. Santaera, 'San Berillo web serie doc', p. 182).

[7] La vertiginosa espansione della webserialità nell'attuale *medialandscape* ha generato articolate riflessioni su diversi fronti (autorialità, format, strategie produttive, audience) che rendono il panorama critico particolarmente denso: in Italia la discussione e l'analisi su contenuti e forme delle serie on line è risultata estremamente viva, grazie anche al posizionamento di scuole e gruppi di ricerca. Per un primo orientamento nella intricata rete bibliografica sull'argomento cfr. M. Lino, '*Webseries*, *Original series* e *Digital Series*: le forme delle narrazioni seriali nel web', *Between*, VI, 11, Maggio 2016; M. Lino, 'L'*interactive storytelling* delle web serie: sperimentazioni e rimediazioni', *Mediascapes journal*, 7, 2016; S. Arcagni, 'Le web serie sono morte, viva le webserie!', in J. De Nardis, M. Di Donato, A. Minuz , 'Dossier: le web-serie e i nuovi mercati dei media', *Imago. Studi di cinema e media*, 13, gennaio 2017; A. Santangelo, 'Il linguaggio delle webserie. Modelli semiotici e pratiche comunicative a confronto', *Emerging Series Journal*, 2, 2015, pp. 54-74.

[8] P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. XVI.

[9] In più occasioni Arena ribadisce la centralità del suo modo di utilizzare la mdp, da cui ricava sempre profondità di sguardo e materiale per continue rimediazioni: «Prendere appunti con la telecamera per me non è registrare ma osservare. So benissimo, già, che magari non li userò. A volte prendo la telecamera e la accendo all'improvviso. Non curo neanche l'aspetto fotografico. È uno strumento di osservazione. Questa è una cosa che voglio trasmettere. Io insegno e lo dico sempre ai miei studenti: il mezzo di registrazione della realtà serve ovviamente a registrare, ma la prima cosa che bisogna avere in mente è l'osservazione. Non devono pensare di prendere la realtà, ma stare attenti. È lo stesso procedimento quando guardiamo. Quindi l'educazione nel fare delle riprese, prendere degli appunti o osservare, in realtà, non è un'educazione fotografica. È un'educazione dello sguardo, che è una cosa un po' diversa» (M. Arena, Masterclass di regia, 29º Festival Mix di Milano, 8 luglio 2015, https://www.youtube.com/watch?v=t8z3PhBm7UI).

[10] Prendo in prestito questa espressione da Enrico Pitozzi, che la declina a proposito del rapporto delle coreografie di Roberto Zappalà con l'*environment* siciliano: cfr. E. Pitozzi, 'Il corpo: geografia delle sensazioni', in R. Zappalà, *Omnia corpora*, Catania, Malcor D', 2016, p. 27.

[11] G. Sapienza, *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, p.

[12] M. Arena, 'Con Trame di quartiere do voce alle sensazioni di San Berillo', intervista a cura di M.E. Giannetto, *SicilyMag*, 23 dicembre 2016.

[13] M. Arena, 'Andare indietro per andare avanti. Quasi un diario', *Arabeschi*, III, 9, gennaio-giugno 2017, <http://www.arabeschi.it/andare-indietro-per-andare-avanti-quasi-un-diario/> [accessed 31/12/208].

[14] L'intenso lavoro di scambio fra Arena e Porto viene restituito nella video intervista pubblicata sul numero di Arabeschi, che resta uno dei contributi più interessanti per esplorare il metodo di lavoro e le traiettorie del film: cfr. 'Videopresentazione di Gesù è morto per i peccati degli altri', a cura di M. Italia, *Arabeschi*, III, 6, luglio-dicembre 2015.

[15] Riprendo il termine 'drammaturgia' nell'accezione declinata da Handel nel suo studio sulle relazioni tra racconto e dinamiche produttive: cfr. L. Handel, *Drammaturgia del cinema documentario. Strutture narrative ed esperienze produttive per raccontare il reale*, Roma, Dino Audino editore, 2014. Per un approfondito sguardo alla tessitura di Gesù è morto per i peccati degli altri rimando a G. Santaera, 'La struttura drammaturgica del film', in Ead., *Maria Arena nell'ecosistema visuale della cultura contemporanea*, pp. 121-134.

[16] Vale per il delicato meccanismo diegetico del film quanto Dottorini scrive a proposito del cinema di Jean Rouch: « Lo sguardo coglie il fluttuare delle identità, la forza affabulatoria di chi costruisce la propria idea del mondo e di sé stesso, di muoversi e di esistere all'interno e all'esterno delle proprie finzioni» (D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la passione del mondo*, Milano-Udine, MImesis, 2018, p. 21).

[17] F. Grasso, *Davanti alla porta. Testimonianze di vita quotidiana nel quartiere catanese di San Berillo*, Scordia, Museo civico Etno-Antropologico ed Archivio Storico "Mario De Mauro", 2012. Per una lettura critica del testo si rinvia al saggio di Mariagiovanna Italia presente in questo stesso numero: cfr. M. Italia, 'Sposare un quartiere, ovvero quando la memoria prende 'corpo' nello spazio. Francesco Grasso oltre Franchina', *Arabeschi*, VII, 13, gennaio-giugno 2019.

[18] J. Porto, *Videopresentazione di* Gesù è morto per i peccati degli altri, http://www.arabeschi.it/videopresentazione-di-ges--morto-per-i-peccati-degli-altri/ .

[19] M. Arena, Masterclass di regia, 29º Festival Mix di Milano, 8 luglio 2015, https://www.youtube.com/watch?v=t8z3PhBm7UI).

[20] In un'altra occasione, Arena aggiunge alla sua peculiare cartografia su San Berillo altri riferimenti, che confermano la natura polimaterica del suo stile: «Mi sono costruita un bagaglio in cui ci sono i libri

di Goliarda, i libri di Trischitta, il libro di Turi Zinna, il libro di Franchina, ci sono le tesi che poi sono diventate delle mappe di San Berillo, ci sono le mie interviste agli artigiani e alle prostitute...» (M. Arena, *Videopresentazione di* Gesù è morto per i peccati degli altri, http://www.arabeschi.it/videopresentazione-di-ges--morto-per-i-peccati-degli-altri/ .

[21] Si tratta di due battute del film.

[22] G. Santaera, 'Una partitura di tracce narrative del reale', in Ead., *Maria Arena nell'ecosistema visuale della cultura contemporanea*, p. 153.

[23] A introdurre il film è la *voice off* del drammaturgo e performer Turi Zinna, autore di una serie di opere dedicate alla memoria e alla storia del quartiere tra cui spicca *Ballata per San Berillo* presentato come novità assoluta al Festival Europeo di Drammaturgia contemporanea Outis nel 2004. Zinna comparirà nel film nelle vesti dell'infermiere responsabile del corso di formazione per badanti (episodio ricostruito ma carico di grande espressività) e porterà voce e presenza anche in alcuni episodi della web serie, trasformandosi in una sorta di giullare postmoderno.

[24] Uso questo termine in accezione deleuziana: cfr. G. Deleuze, 'Che cos'è un dispositivo?', in Id., *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995* [2003], a cura di D. Borca, Torino, Einaudi, 2010, pp. 279-287.

[25] R. Girard, *Geometrie del desiderio* [2011], trad. it. di L. Trevisan, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 136.

[26] Per Girard è «sempre la parola di qualcuno che accende il desiderio» (R. Girard, 'Un desiderio mimetico. Paolo e Francesca', in ivi, p. 35.

[27] F. Grasso, *Ho sposato San Berillo*, Catania, Trame di Quartiere, 2018, p. 47.

[28] San Berillo web serie doc, *Sogno o realtà*, trascrizione mia. La famiglia a cui si fa riferimento è quella appena formatasi fra Humberto ed Edoardo, la cui unione civile viene filmata e incorporata dentro l'episodio, a ulteriore conferma della fluidità dei desideri che transitano nel quartiere.

[29] Declino qui il termine «personaggia» secondo l'accezione elaborata in seno alla critica femminista: cfr. N. Setti, 'Personaggia, personagge', *Altre modernità*, 12, 2014, pp. 204-213; M.V. Tessitore, 'L'invenzione della personaggia»', ivi, pp. 214-219.

[30] R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* [1977], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, p. 5.

[31] Cfr. Ivi, pp. 15-17.

[32] J. Baudrillard, *Della seduzione* [], trad. it. di P. Lalli, Milano, ES,1997, p. 21.

[33] In questo senso appare tanto più stringente l'analogia col discorso barthesiano: «è come se, alla fine di ogni toilette, vi fosse sempre compreso, nell'eccitazione che essa suscita, il corpo ucciso, imbalsamato, laccato, imbellito alla maniera della vittima. Vestendomi, io faccio bello ciò che sta per essere guastato dal desiderio» (R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, p. 15).

[34] M. Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale* [1992], a cura di M. Nadotti, Milano, Raffaello Cortina, 1994, p. 35.

[35] Si vedano a tal il terzo e il quarto della prima stagione: Luci rosse e Transessualità, prostituzione e diritti.

[36] F. Grasso, *Ho sposato San Berillo*, p. 19.

[37] F. Grasso, *Davanti alla porta*, pp. 39-40)

[38] F. Grasso, *Ho sposato San Berillo*, p. 19.

[39] Ivi, p. 73.

[40] Ivi, p. 47.

[41] *Franchina*, testo di Cesare Basile e Dina Basso, traduzione in italiano di Cesare Basile. Questa la versione originale: «Stu quarteri è tuttu petri / è buttani e buttaneri / è na chiesa, 'n crucifissu / quattru seggi di pinseri // Di sti basuli canusciu / tutti i nzinghi, ogni purtusu / ca stu cori avanti a porta /c'ha crisciutu ginirusu / Vi pavati a cunfissioni / un vattiu ogni simana / ju va rugnu a 'ssoluzioni / cche piccati i na buttana / Siti sperti e maritati / tutti masculi, quali puppi / ammucciatilu ssu scantu / nta sti minni e nta st'aricchi // Cu Gesù sula mi curcu / e Gesù ma cunsigghiatu / di spartirlu u ma cunortu / ca di tia nun m'aju scurdatu».

[42] Si veda in proposito M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo,* Venezia, Marsilio, 2018.

[43] F. de André, *Princesa*, Sony/ATV Music Publishing LLC, 1996.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Giovanna Santaera

Io ho fatto tutto questo, *spettacolo intermediale dedicato a Goliarda Sapienza. Trame performative della memoria tra letteratura, video e scena*

This essay, through the intermedial show *Io ho fatto tutto questo* (Catania, 2009-2010) by the director Maria Arena about the autobiographical writings *Lettera aperta* ('67) and *Il filo di Mezzogiorno* ('69), looks at the artistic heritage in the new millennium of the writer and actress Goliarda Sapienza.

> *Il soggetto individuale è sempre un evento sociale, e ogni singolo è come una cavità teatrale che riecheggia i diversi motivi e linguaggi della società.*
>
> Giacomo Marramao, *Passaggio a Occidente*

Questo pensiero di Giacomo Marramao racchiude in sé il carattere di fondo della scelta di Maria Arena di portare in scena, nel 2009 a Catania, con lo spettacolo intermediale *Io ho fatto tutto questo*, la complessa formazione della scrittrice/attrice Goliarda Sapienza, partendo dal lavoro sugli scritti autobiografici *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*.[1] Al di là dell'impellente necessità testimoniale, negli anni della sua riscoperta in Italia, per la regista era necessario andare oltre l'istantaneità del ricordo per intercettare la memoria di una trasformazione vitale emblematica per la sua «stra-ordinarietà», l'esemplarità di «un percorso a ostacoli, una ricerca di autenticità».[2] Per questo Maria Arena sceglie di mettere in scena non solo il racconto ma anche l'esperienza di una condizione di crisi esistenziale partendo da un un momento preciso della sua biografia legato alla profonda crisi vissuta intorno ai quarant'anni che la portò a due tentati suicidi. Il primo dopo il crollo depressivo seguito alla morte della madre, per cui fu sottoposta a degli elettroshock che ne causarono uno stato di paurosa instabilità e la perdita della memoria. Il secondo fu dato dal fallimento del recupero della riappropriazione di sé attraverso i propri ricordi dopo l'abbandono della professione del suo terapista. Il recupero narrativo attraverso la scrittura si rivelò però il miglior strumento terapeutico per recuperare la molteplicità delle immagini della propria identità. La regista ripercorre quindi il viaggio a ritroso percorso dalla scrittrice nei due testi autobiografici del '67 e del '69 *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*, in cui racconta la riscoperta e la rinascita come scrittrice attraverso un itinerario interiore: dalla vivacità formativa della propria infanzia, vissuta tra le strade del quartiere popolare San Berillo di Catania, sino alla deludente esperienza d'attrice teatrale e cinematografica a Roma.



Locandina di *Io ho fatto tutto questo*, *spettacolo dedicato a Goliarda Sapienza*, Zo Centro Contemporaneo, Catania, 2009/2010

Io ho fatto tutto questo è stato messo in scena a Catania nel 2009 e nel 2010. Il lavoro della regista è nato, dopo la lettura del suo capolavoro *L'arte della gioia*, dall'approfondimento e dallo studio del percorso biografico-produttivo dell'attrice, cineasta e scrittrice.

Nonostante il successo internazionale e la pubblicazione del romanzo da parte di Einaudi in Italia nel 2009 la figura di Goliarda Sapienza era ancora poco conosciuta, soprattutto nella sua città natale. L'ideazione dell'opera parte dall'urgenza della sua riscoperta ma soprattutto dal desiderio di dare spazio all'attualità dell'eredità delle sue visioni, troppo inattuali secondo Maria Arena per essere riconosciute mentre era in vita. Al di là della conoscenza della vita e delle opere dell'autrice, lo spettacolo è il frutto di un'ulteriore ricerca, parallela all'inizio della scrittura del lavoro scenico, per la realizzazione di un documentario. Abbandonato il progetto, il materiale girato è diventato parte integrante del prodotto teatrale. La partitura multimediale è stata prodotta grazie al sostegno dell'organismo multidisciplinare catanese Zō Centro Culture Contemporaneo in collaborazione, per la seconda messa in scena nel 2010, con il Teatro Stabile di Catania. La regista, che ha curato i testi e la drammaturgia, è stata affiancata nel lavoro dalla partecipazione di un insieme di figure avvicinatesi in quegli anni agli scritti dell'autrice. Hanno preso parte e contribuito alla realizzazione la *performer* Daniela Orlando, nelle vesti di Goliarda Sapienza, la poetessa Rosaria Lo Russo ed Emanuela Villagrossi per i *reading* in scena e le *voci off*. La dimensione sonora è stata curata da Stefano Ghittoni e arricchita dalla musica in scena dell'arpa della dodicenne figlia di Daniela Orlando, Lucia Scalia nei panni anche di Goliarda-bambina, e dalle musiche originali di Carmen Consoli. Tra i video, curati dalla regista, compaiono le video-testimonianze del regista Citto Maselli, compagno di Goliarda per diciannove anni, e i manoscritti della stessa scrittrice messi a disposizione dal marito Angelo Pellegrino.

L'analisi del lavoro, che si concentra sulla seconda versione del 2010, è tratta dallo studio svolto sul percorso produttivo intermediale tra teatro e audiovisivo della regista Maria Arena per l'elaborato finale della tesi magistrale. L'approccio metodologico scelto per l'approfondimento delle relazioni tra la peculiare dimensione visuale degli scritti di Goliarda e la rielaborazione drammaturgica di *Io ho fatto tutto questo* è il frutto del riadattamento di un procedimento proposto da Fabio Raffo.

1. Crisi formali vitalistiche

Nelle due opere da cui è stato tratto lo spettacolo, pubblicate nel '67 e nel '69, Goliarda Sapienza iniziò a raccogliere i frammenti sparsi di quella che definiva complessivamente come un'*Autobiografia delle contraddizioni:* un anomalo scavo interiore tra elementi biografici, ricostruzioni immaginarie e riflessioni contestuali. In questi testi rievocava la propria (quasi) morte come attrice e la rinascita attraverso la scrittura come forma di «automedicamento»[3] dopo la depressione, i due tentativi di suicidio, la perdita della memoria per gli elettroshock subiti e l'abbandono della professione del proprio psicoanalista. Condensava così il faticoso riemergere, discontinuo e caotico, della propria soggettività attraverso la stratificata proiezione di un viaggio a ritroso.

Per dar conto di questo magmatico tappeto di ricordi e inserti diegetici Maria Arena sceglie una forma ibrida, che trova nell'intermedialità la soluzione drammaturgica più azzeccata. La partitura scenica a più voci tra *reading*, *performance*, installazione e video riflette specularmente un senso vicino alla complessità espressa dalla scrittrice. Come ricorda Paolo Ruffini del resto:

> [...] nel concetto di *live arts* si raggruma il nuovo impegno a parlare di morte, di crisi [...] attraverso la lente d'ingrandimento della precarietà di un parlato dell'*adesso,* vicino, prossimale allo spettatore.[4]

Nello spettacolo, quindi, prima di tutto bisognava farsi carico della contemporaneità della sua Storia. Goliarda rimase, dopo quella prima rinascita, una voce inascoltata: troppo inattuale grazie alla conquistata maturità riflessiva della necessità di 'tornare indietro per andare avanti', lasciarsi alle spalle la novecentesca esposizione soggettiva, la fine ideologica delle grandi narrazioni e aprirsi alle possibilità dialettiche reali di una rappresentazione fondata sulla propria (in)fallibilità lirica, poetica.

L'intreccio progettuale tra opera, generi, pratiche artistiche, discorsi storici e culturali non restituisce quindi soltanto un'affinità *aisthetica* rispetto al trasversale *re-enactment* performativo della parola e del corpo, come veicoli memoriali degli scritti di Goliarda, ma anche la capacità di Maria Arena di rendere visibile in scena la sua precoce riflessione sulla profondità delle trame dei suoi testi.[5]

2. Narrare la scena

Il continuo scavo sui testi di Sapienza si è tradotto in selezioni, prelievi e innesti dentro un copione crossmediale, in cui le parole sono accompagnate parallelamente, in una suddivisione verticale, dalle indicazioni sulle azioni performative, sulla musica, i video e le luci. Ma l'impianto va oltre la semplice interpretazione e presentazione palinsestica di citazioni per estrapolare una riflessione formale e discorsiva intorno ai processi e ai motivi narrativi inscritti nell'opera. Scrive a tal proposito la regista:

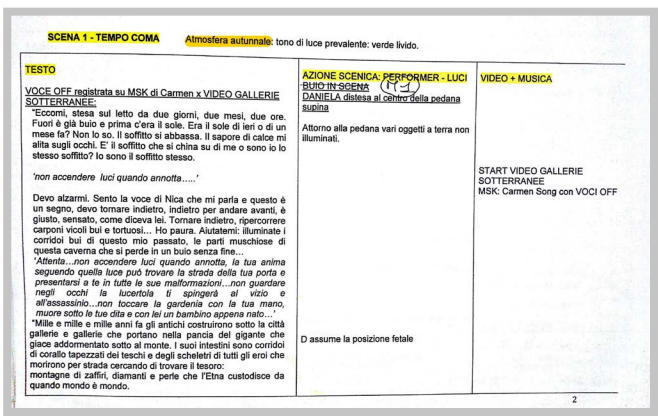
> Quanto intendo mettere in scena non è il racconto della crisi depressiva di Goliarda intorno ai quarant'anni, ma la crisi stessa. Non è mia intenzione rappresentare i fatti che sono accaduti, ma partire dai testi dove non si raccontano solo episodi ma emergono emozioni contraddittorie. L'obiettivo non è descrivere un'emozione ma suscitarla nel pubblico, tentare di innescare sulla scena gli stessi conflitti, tentare di "non separare il pragma dall'enigma" (Pasolini).[6]

Arena sceglie di partire da una domanda («quale visione comunicano i libri di Goliarda?»)[7] per portare in scena, attraverso una drammaturgia visuale, l'esperienza estetica sottesa al «nucleo scoperto»[8] dei testi di Sapienza.

> Scelto il fulcro tutto vi ruota attorno come cerchi concentrici dopo il lancio di un sasso. Le parole lette in scena nascono da un lungo lavoro di selezione di brani estratti dal testo originale intorno a un nucleo significante.[9]

Per individuare i livelli e gli incroci intermediali di questa partitura è utile considerare il metodo che Fabio Raffo[10] elabora a partire da alcune revisioni recenti degli studi tra teatro postdrammatico e narratologia post-classica. Tale impianto consente di evidenziare, in spettacoli con una strutturazione eminentemente visiva come *Io ho fatto tutto questo,* un 'fondo narrativo' attraverso la rimediazione di processi di narratività letterari e visivi, già inscritti a volte, come in questo caso, nei testi di partenza.

Procederemo attraversando quattro modalità che rievocano il testo dal senso letterale di superficie fino al livello più profondo. Il primo riguarda la sintassi formale della struttura


SCENA 1 - TEMPO COMA Atmosfera autunnale: tono di luce prevalente: verde livido.

TESTO	AZIONE SCENICA: PERFORMER - LUCI BUIO IN SCENA DANIELA distesa al centro della pedana supina	VIDEO + MUSICA
VOCE OFF registrata su MSK di Carmen x VIDEO GALLERIE SOTTERRANEE: "Eccomi, stesa sul letto da due giorni, due mesi, due ore. Fuori è già buio e prima c'era il sole. Era il sole di ieri o di un mese fa? Non lo so. Il soffitto si abbassa. Il sapore di calce mi alita sugli occhi. E' il soffitto che si china su di me o sono io lo stesso soffitto? Io sono il soffitto stesso. *'non accendere luci quando annotta…..'* Devo alzarmi. Sento la voce di Nica che mi parla e questo è un segno, devo tornare indietro, indietro per andare avanti, è giusto, sensato, come diceva lei. Tornare indietro, ripercorrere carponi vicoli bui e tortuosi… Ho paura. Aiutatemi: illuminate i corridoi bui di questo mio passato, le parti muschiose di questa caverna che si perde in un buio senza fine… *'Attenta…non accendere luci quando annotta, la tua anima seguendo quella luce può trovare la strada della tua porta e presentarsi a te in tutte le sue malformazioni…non guardare negli occhi la lucertola li spingerà al vizio e all'assassinio…non toccare la gardenia con la tua mano, muore sotto le tue dita e con lei un bambino appena nato…'* "Mille e mille e mille anni fa gli antichi costruirono sotto la città gallerie e gallerie che portano nella pancia del gigante che giace addormentato sotto al monte. I suoi intestini sono corridoi di corallo tapezzati dei teschi e degli scheletri di tutti gli eroi che morirono per strada cercando di trovare il tesoro: montagne di zaffiri, diamanti e perle che l'Etna custodisce da quando mondo è mondo.	Attorno alla pedana vari oggetti a terra non illuminati. D assume la posizione fetale	START VIDEO GALLERIE SOTTERRANEE MSK: Carmen Song con VOCI OFF

Copione de *Io ho fatto tutto questo*, spettacolo dedicato a Goliarda Sapienza, ©Maria Arena

della partitura, ovvero l'organizzazione di unità narrative minime sotto forma di sequenze che traducono stilisticamente atmosfere e ritmi emotivi. Nel secondo livello le tracce narrative, attraverso la costruzione drammaturgica, si traducono in una gamma di segni, figure che lo spettatore può attivare attraverso la propria visione. Al terzo livello si pone il filo di raccordi analogici tra le sequenze che sono separate: un movimento non verbale di immagini narrative che sintetizzano visualmente il tema dell'itinerario memoriale, accompagnando la percezione dello spettatore-lettore lungo la stratificazione temporale e l'attraversamento di spazi diversi da un frammento di vita all'altro. L'ultimo livello, infine, è quello in cui lo spettatore viene posto fenomenologicamente davanti al proprio riflesso attraverso un *re-enactment* memoriale che investe la dimensione discorsiva socioculturale di corpo, parola, spazi e forme di rappresentazione. L'esplicitazione dei livelli serve a tracciare una mappa che, pur risultando necessariamente approssimativa, restituisce il piano dell'intreccio e consente di cogliere i nessi di reciprocità fra i diversi piani di intelaiatura diegetica. Il carattere ellittico e performativamente circolare dei testi di Sapienza si riflette, infatti, specularmente nella struttura dello spettacolo. Per ogni elemento si può però tentare di cogliere la sua collocazione, i rimandi al metodo compositivo che per la sua intermedialità ha una natura concettuale e il carattere pragmatico delle rievocazioni nell'interazione finale. A partire dal testo e dalle relazioni con gli spettatori-lettori gli elementi narrativi si traducono, come suggerisce Fabio Raffo, in un insieme di *topoi* visivi che riguardano la ricezione della struttura drammaturgica, i *leitmotiv* plastici (oggetti, corpi, ecc.) o l'insieme delle immagini e figure attivate in scena. Questa «archiscrittura»[11] dello spettacolo, come direbbe Fabio Tommasini, permette di riflettere anche il carattere macrotestuale[12] evidenziato a proposito dei testi di Goliarda Sapienza.

La partitura del testo spettacolare è definita dal montaggio di quattro scene (*Coma, Preghiera alla luna, Essere uomo essere donna* e *Ricordare*), che recano nelle indicazioni registiche diverse atmosfere. Ognuna di esse modella sinesteticamente le stagioni che si susseguono nei testi di Goliarda. Questi ambienti sensibili proiettano il pubblico, un po' come accadeva a quell'ideale «lettore-spettatore»[13] di Goliarda, dentro le diverse immagini di un corpo immerso in un paesaggio interiore. La trama narrativa dello spettacolo scaturisce, così, per lo più dal movimento dinamico tra stati d'animo espressi esteticamente dalle suggestioni visive, dalle linee di colore scelte e dalle componenti sonore con la loro carica simbolica.

3. Coma

In un'atmosfera quasi completamente buia il prologo autunnale del *Coma* anticipa, come negli scritti di Goliarda che rompono del tutto ogni patto di linearità autobiografica, il momento della crisi, legato al trauma della rielaborazione del lutto della madre. A cui seguiva il successivo stato di afasia depressiva fino agli elettroshock.

Con *voice off* e il proprio corpo fisso a terra al centro della scena, Daniela Orlando incarna spazialmente lo stato di blocco e regressione fisica di Goliarda, descritto nelle sue opere come una caverna senza confini, dalle pareti mobili, nel susseguirsi del buio e della luce. Resta, così, al centro di un piano rettangolare bianco, leggermente inclinato verso gli spettatori, quasi a rappresentare il carattere speculare e sensibilmente cocreativo dei racconti di Goliarda per il suo pubblico. Tale specchio-base, nel corso dello spettacolo, diventa come un enorme tappeto dentro una stanza, vero e proprio deposito memoriale

per le *performance*, cornice per le installazioni *live* o vetrata schermica per alcune videoproiezioni. L'idea del potere fenomenologico di questo primo dispositivo visuale nella drammaturgia dello spettacolo emerge, forse, in *nuce* in una descrizione de *Il filo di mezzogiorno* della stessa regista Maria Arena:

> Durante il percorso analitico Goliarda ritrova e rilegge il suo passato: i *volti, i profumi, i colori rivivono* nel volto stesso dello psicoanalista come su uno *schermo bianco* su cui si materializzano le emozioni. L'operazione analitica consiste nel ritrovarle, riviverle, interpretarle, e lasciarsele alle spalle per volgersi in avanti. La sua memoria si ricompone e *diviene organica coinvolgendo tutti i sensi*, come a ripercorrere un incontro col mondo tipico dell'infanzia.[14]

Per mettere in scena la ripresa del filo memoriale la scenografia viene ideata come uno spazio d'immagini mentali fatto di oggetti fuorimisura. Lo sguardo dello spettatore può così ricostruire lo spazio rappresentato: come un'invisibile «stanza-cassapanca»,[15] per usare uno dei dispositivi cari a Goliarda; un cassetto pieno dei sogni con cui da bambina si immaginava il proprio destino tra le storie della casa a Catania e la soglia del cortile del palazzo; o ancora «stanza della memoria»,[16] come nel periodo trascorso nella casa romana o nella clinica, nel tempo presente della scrittura rievocata dal *reading* in scena.

> Non sarebbe necessario a rigore chiamare in causa Bachelard con la sua poetica dello spazio per affermare che cassetti e cassapanche sono «*immagini del segreto* [...] veri e propri organi della vita psicologica segreta». Al contatto con il tempo reale e col divenire delle stagioni, dai cassetti – scrigni dell'indimenticabile all'interno dei quali il tempo era fermo – si dischiude anche la *memoria*.[17]

L'attraversamento della stratificazione visuale di questi spazi quindi, come approfondiremo, lega con il loro movimento ritmico il susseguirsi dei frammenti temporali in un andamento non lineare ma disordinato, capace di restituire però quegli stessi processi della memoria delle contraddittorie autobiografie di Goliarda:

> Rappresentazione mimetica del suo distorto e sofferente sguardo sul mondo, una realtà solo vissuta e non oggettiva. Spostando costantemente l'azione nella sua interiorità la scrittrice scappa dal tempo e dallo spazio reale condiviso, chiudendosi nello spazio dell'anima, del delirio, che è un non-luogo dove la materia si sfalda e i confini sono mutevoli.[18]

Il rimando simbolico e pragmatico più evidente alla sovrimpressione spaziale e temporale delle immagini memoriali è forse rappresentato da uno schermo bianco, nella parte frontale della scena, assemblato come un insieme di pagine giganti, poste in modo sparpagliato l'una sull'altra. Ognuna di queste, sovrapponendosi, sfrangia leggermente le immagini delle proiezioni (tra visioni oniriche, *flashback*, ricostruzioni, inserti documentaristici e immagini delle parole tratte dai testi), oppure, viene illuminata con un'intensità diversa, ricomponendole singolarmente come pagine. Su questo sono proiettati alcuni frammenti tratti dalle videointerviste al regista Citto Maselli, compagno per diciotto anni della scrittrice e *angelus*-testimone in scena della crisi vissuta da Goliarda, realizzate da Maria Arena durante la fase di ricerca visuale. Tali frammenti sono inseriti a intervalli bruschi, in bianco e nero, smarginati da quelle 'pagine bianche' illuminate in modo sfalsato, tra un intertitolo didascalico e l'altro, con passaggi marcati sonoramente. Lo schermo

composto da più pagine, al di là del richiamo al ricorrente motivo delle pagine sparse presente negli scritti di Goliarda, rievoca con forza lo scarto percettivo costitutivo nei suoi testi che stimola nello spettacolo l'attivazione di un'«immaginazione intermediale»[19] di carattere riflessivo sulle funzioni mediali degli elementi coinvolti.

A sinistra della pedana viene costruita una seconda stanza cilindrica dal soffitto altissimo, senza pareti, realizzata in *cellophane*. Da un lato, rimanda a quella stanza dal soffitto deformato con cui si identificava Goliarda nel flusso di coscienza dei suoi pensieri riportati all'inizio dello spettacolo, e, dall'altro, a «quel pozzo di quegli anni senza memoria»[20] di cui invece parla nei suoi testi (un *topos visivo* in realtà molto diffuso letterariamente a partire da Pirandello per esempio). Si trasforma, poi, in una lampada multicolore contribuendo a definire le varie atmosfere sceniche o in un supporto per alcune videoproiezioni. Davanti a questa 'lampada' viene posto il leggio per la lettrice-spettatrice che nella prima versione era la poetessa Rosaria Lo Russo. Nella seconda del 2010, invece, l'attrice Emanuela Villagrossi che rispetto alla prima interagiva con la scena, amplificando lo sfasamento legato alla *voice off* prestata nell'anno precedente.

Il nero dominante nel prologo dello spettacolo viene interrotto dall'accensione nel video dello schermo frontale di una torcia che illumina un dedalo di gallerie. Nelle immagini Daniela Orlando procede con un *foulard* e un cappotto come in una delle foto che ritraggono iconicamente Goliarda adulta – materiale visuale da cui la *performer* era partita durante la fase di studio – lasciando il posto, nel racconto a ritroso, alla Goliarda bambina. Questo elemento scenico è stato realizzato da Maria Arena nei sotterranei romani di Catania per richiamare lo scavo memoriale dell'infanzia tra i labirintici spazi urbani, descritti in questo modo da Goliarda, riferendosi soprattutto alle strade e ai vicoli di San Berillo. Ma per ricordare anche i racconti dell'infanzia, attraverso la *voice off,* delle gallerie sotto la città che portano tra i tesori e i teschi degli eroi morti per recuperarli, alla pancia del gigante Tifeo, rannicchiato e imprigionato sotto l'Etna, come il corpo di Daniela Orlando in scena. Lo sguardo retrospettivo apre quindi lo spazio scenico fino al racconto mitico, scandito dalla cadenza da cantastorie della voce fuori campo della *performer*. È bene ricordare che dopo il percorso di psicoanalisi, interrotto per l'abbandono della professione di Ignazio Majore, Goliarda, che aveva già affrontato il difficile recupero della memoria, tentò per la seconda volta il suicidio, prima di rinascere attraverso le ricostruzioni narrative affidate ai propri lettori. Per questo le stratificazioni spaziali e temporali tra scena e video vengono 'illuminate' dal pubblico, interpellato dalla *voice off* come nell'invocazione rivolta da Goliarda nei suoi testi. Gli spettatori infatti transitano osmoticamente con lo sguardo tra interno ed esterno, spazi e temi diversi, realtà e finzione immergendosi con lei verso le immagini del fondo narrativo. Le voci fuori campo di Emanuela Villagrossi e Carmen Consoli rievocano l'invito dei fantasmi del passato (ricordi figurativamente traslati dei tanti divieti-richiami nei racconti dell'infanzia) a non accendere la luce quando si fa notte; a non coprire lo specchio al tramonto con lo scialle nero; a non andare – in un'immagine di Goliarda vicina ai *topoi* visivi montaliani – tra gli sterpi secchi. Dopo la corsa tra i cunicoli l'ombra fantasmatica di Nica-Arianna, amica d'infanzia ma anche amante e poi sorellastra, bambina come lei nel video, le ricorda da musa e «guida infera»[21] di stare attenta, per non perdere il filo della memoria.

Mentre si spegne anche l'ultimo fiammifero nel video, la *voice off* di Goliarda sente di essere tirata sul fondo buio: sette terribili '*curaro shock ad annichilimento*', sette scariche di luci blu musicalmente elettriche, illuminano lo spazio scenico, numerate dalle voci fuori campo dei medici. Così erano definiti in una cartella gli elettroshock a cui fu sottoposta, come racconta Citto Maselli nel primo intermezzo documentario che compare

immediatamente dopo. Attraverso la sua testimonianza si viene a sapere che Goliarda Sapienza non riusciva più neanche a riconoscersi nell'immagine della sua carta d'identità e il regista-compagno dovette portarla via a forza dalla clinica mentre era ancora in stato completamente confusionale.

Dopo questo lungo prologo, lo spettacolo continua ad intrecciare le visioni della protagonista nel tempo perduto di una sua possibile ricostruzione memoriale.

4. Preghiera alla luna

La lettrice-spettatrice-attrice apre questo itinerario intersoggettivo, nella seconda sequenza, attraverso il più immediato dispositivo di enunciazione performativa – il *reading* – con la rievocazione dai suoi scritti della 'contraddizione' insita in quell'«Io» e nel suo *nomen omen,* ereditato dopo la morte del fratello Goliardo.

Le metafore cronotopiche, a cui abbiamo fatto già cenno a proposito degli spazi-contenitore della memoria, legano analogicamente il passaggio del filo sequenziale da *Coma* a *Preghiera alla luna*. Qui si condensa anche, come accade nei testi di Goliarda, un insieme di oggetti che vengono disposti da Daniela Orlando, in vestaglia, nel corso di un'azione performativa di tipo installativo sul tappeto bianco della 'stanza'. Tali oggetti feticcio della «rievocazione caleidoscopica del suo mondo passato»[22] vengono geometricamente disposti e riattivati nella cornice bianca del dispositivo narrativo. Daniela Orlando, immersa in una luce lunare, cerca di muoversi performativamente tra un cumulo di cose secondo un piano di equilibrio instabile, al pari di Goliarda in quella «stanza della memoria che racchiude carte, oggetti, fotografie, tutti dispositivi anamnestici che l'io deve imparare a maneggiare per non restare schiacciato dal loro peso».[23]

> Il cassetto è aperto, la cassapanca è aperta, la porta è aperta. Dentro al cassetto ci stanno le vecchie foto e le lettere; in fondo alla cassapanca lo scialle di Maria Giudice; fuori dalla porta ci sta la città, la "Civita", Catania, labirintica metafora del disordine creativo. Mondo pre-nominale, pre-cognitivo, il mondo del prima – là dove si originano gli eventi, le parole e la loro mistificazione – dove ricercare, provare a rintracciare un ordine più genuino e naturale.[24]

Il cantabile di *Casta diva,* tratto dalla *Norma* di Bellini, una delle opere più amate da Goliarda durante l'infanzia, riattiva in scena la preghiera alla luna della sacerdotessa, rievocata in *Lettera aperta*.

Sullo schermo, nel frattempo, scorrono i frammenti testuali dei ricordi delle proprie corse dalla casa fino alle vie di San Berillo (tra le prostitute, quelle donne mezze affacciate tra la porta e la strada e gli sguardi sospettosi d'allora, fino al cinema Mirone) o quelli della difficile eredità dei modelli familiari. Tra l'integrità tutta d'un pezzo della madre Maria Giudice che vedeva leggere 'sgranando' i suoi scialli, intelligente più d'un uomo, e il padre Giuseppe Sapienza, avvocato antifascista come la madre, prima sindacalista donna. Della loro attività da socialisti nei primi anni del fascismo restavano, murati nel corridoio di casa, i numeri del loro giornale per i lavoratori (*L'Unione*), ricordi preziosi che la performer *apticamente* riattiva toccando ogni volta il punto di quell'interstizio della memoria. Gli schermi, gli oggetti ma anche tutta la scena quindi si trasforma in soglia della proiezione del percorso memoriale di Goliarda. La parola 'recitata' torna a richiamare le visioni del suo passato, i momenti della sua formazione ed episodi reali filtrati dalla finzione.

Portando alle estreme conseguenze la dialettica fra aperture e chiusure propria della scrittura di Goliarda, lo spettacolo non fa che costruire soglie e varchi, nel tentativo di visualizzare le intermittenze della scrittura. Fra le tante soluzioni interessanti è giusto ricordare il 'modo' con cui in scena si rievocano le storie narrate dalla madre sul vetro della finestra del cortile, qui sostituito da una lampada-schermo in *cellophane* su cui sono proiettate le figure di Goliarda e della madre. O ancora la stratificazione temporale e lo sdoppiamento fra la Goliarda adulta, incarnata dai movimenti coreografici di Daniela Orlando, e la Goliarda bambina, che appare in video e sul palco grazie alla presenza della piccola Lucia Scalia.



Estratti da *Io ho fatto tutto questo,* spettacolo dedicato a Goliarda Sapienza, ©Maria Arena

È nel segno della ripetizione che si incastrano e si susseguono i frammenti dello spettacolo, dando vita a un montaggio di segmenti ora astratti e poetici ora invece realistici e dissacranti. La ripetizione che più di tutte fa emergere il senso della differenza non poteva che essere naturalmente, come rievoca la lettrice mentre Daniela Orlando manovra un pupo, quell'arte della recitazione appresa sperimentando tutte le parti, secondo gli insegnamenti del puparo Insanguine al Teatro Garibaldi.

Così Daniela Orlando rompe il suo silenzio performativo per la prima volta rivolgendosi direttamente al pubblico, al quale indirizza alcuni brani di repertorio, recitati con voce impostata e rigida. Scusandosi con gli spettatori per quella *performance* così 'accademica', Orlando varia poi significativamente l'uso del proprio registro vocale, modulandolo dal parlato piano fino alla sublimazione del dolore con un recitar cantando di impostazione lirica nei momenti più traumatici di retrospezione del passato.

In questa sezione di *Io ho fatto tutto questo* si assiste al susseguirsi frenetico e concitato di diverse azioni sceniche, che tentano di mimare gli anni della vorticosa formazione di Sapienza. Daniela Orlando non si risparmia, portando in scena la consapevolezza della sua fibra corporea, la qualità di gesti solo apparentemente improvvisati, il rapporto con gli oggetti (tra cui spiccano dei gomitoli arrotolati e srotolati con insistenza), che restituiscono il confronto vivo con i simboli e i modelli dell'apprendistato artistico di Goliarda.

Alcune video-testimonianze di Citto Maselli sull'attività dei Sapienza rievocano circolarmente le parole tratte dagli scritti di Goliarda, lette o proiettate fino a quel momento, dedicate indirettamente ai temi del femminismo, della storia e della politica negli anni del socialismo e dei primi anni del fascismo. Ogni immagine che tenta di far ordine nella memoria, come quello a cui sembra dar vita la proiezione di queste video-testimonianze, si rivela in realtà, come nei testi di Goliarda, un percorso pieno di scarti, ripensamenti e di accettazioni difficili. Per questo i video si interrompono bruscamente e l'atmosfera lunare della seconda scena viene rapidamente sterzata verso tonalità di ghiaccio per rievocare un inverno interiore. Daniela Orlando sgombera in modo violento l'intero tappeto bianco degli oggetti della memoria perché, come ricordavano le parole in scena della scrittrice, per fare ordine bisogna prima tirare fuori tutto, toccare il fondo del disordine.

5. Essere uomo essere donna

L'origine del disequilibrio di Goliarda era legata, prima di tutto, al contrasto tra la sperimentazione libera della visione della propria soggettività e le convenzioni, i rifiuti del mondo degli adulti, soprattutto della madre. Questa esperienza si traduceva in una rielaborazione negli scritti autobiografici della percezione fenomenologica della non coincidenza delle immagini del proprio sé, come soglia immersa in un contesto plurale. Qualcosa di analogo avviene anche nella terza sequenza dello spettacolo, *Essere uomo essere donna*, nella quale ritorna il segno della mutevolezza e dell'inafferrabilità espresso dalla scrittrice.

> Possiamo pensare ai testi di Sapienza, e ai suoi sé testuali, come a delle eterotopie, definite da Michel Foucault come luoghi aperti su altri luoghi, che si aprono virtualmente al di là della superficie del "reale", dove il "vero" viene invertito e contestato. Le eterotopie sono come degli *specchi* che mettono a fianco temporalità e luoghi lontani, e versioni molteplici di noi; esse sconvolgono le concezioni normative del sé coerente e del tempo cronologico.[25]



Estratto da *Io ho fatto tutto questo*, spettacolo dedicato a Goliarda Sapienza, ©Maria Arena

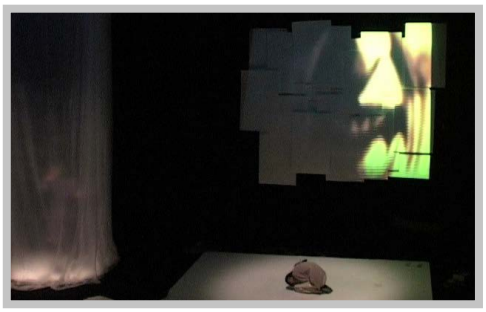
Qui è l'intero spazio della rappresentazione a farsi soglia visibile e mediale autoriflessiva dello specchio, tramite il corpo a corpo tra le molteplici immagini, figure e cornici attivate riflessivamente dallo spettatore. Attraverso lo schermo bianco di base (con una videoproiezione) si vede Goliarda, vestita da uomo, in camicia e cravatta ma con il seno nudo, emergere da un fondo buio urtando contro la vetrata, restando immobile e fissa nella sua immagine bloccata per qualche secondo prima di ripetere lo schianto. Nello schermo frontale, invece, un uomo travestito con gli abiti feticcio della sua immagine, più volte usati nello spettacolo durante l'installazione, cantava *Ne me quitte pas*, ma nella versione del 1965 dell'attivista nera per i diritti civili Nina Simone. Daniela Orlando nel frattempo, richiamando quel passaggio del racconto di Goliarda in cui indossava spesso i vestiti da box del fratello Carlo, al buio quasi come una *silhouette* in contrasto rispetto alla 'lampada' illuminata dietro di lei, fa a pugni con i guantoni contro le sue stesse immagini proiettate sugli schermi.

6. Ricordare

Il precedente ricordo dell'incontro/scontro con la visione della madre riemerge, nel passaggio all'ultima sequenza intitolata significativamente *Ricordare,* dentro la cornice del ricordo del suo stesso racconto all'infermiera Giovanna. Questa è uno dei primi visi spettatoriali 'dischiusi ad ascoltare', incarnata significativamente in scena dalla lettrice-spettatrice, che la invitava a riprendere il ricordo-racconto dal trasferimento a Roma. In una videotestimonianza Citto Maselli ricorda le difficoltà della sua vita tra le ristrettezze e il freddo, la difficile ammissione all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'amico, dopo la ripetizione infinita d'esercizi per togliere l'accento siciliano (riferimento anticipa-

to poco prima da un video proiettato sulla lampada con la locuzione in *loop* di tre bocche stilizzate), e i primi saggi quando prese tutti in contropiede con il suo stile 'sussurrato'.

Al di là di un possibile rimando pirandelliano, questo processo di rielaborazione memoriale fa in realtà di Goliarda un'attrice-performer *ante litteram,* anche qui corpo forse troppo inattuale per lo *star system* di quel tempo. Questa doppia performatività memoriale, ripresa e amplificata nello spettacolo, si traduce in un *continuum* graduale d'*embodied knowledge* tra letteratura, scena (multimediale) e pratiche quotidiane all'incrocio tra corpo, spazio, parola ed esperienze. Tenendo conto di questi processi è possibile forse comprendere meglio gli effetti catartici della rievocazione del trauma, del ricordo e della testimonianza della crisi condivisa.



Estratto da *Io ho fatto tutto questo*, spettacolo dedicato a Goliarda Sapienza, ©Maria Arena

Per questo simbolicamente Daniela Orlando, in una stratificazione tra la vita di Goliarda e le sue rappresentazioni, entra dentro quel 'pozzo dello stomaco', rappresentato in scena dalla struttura in *cellophane*, in cui si sedimenta la memoria attoriale di un sapere quotidiano da rievocare e incarnare nelle immagini del proprio corpo. In un denso intrico di segni performativi, la *voice off*, i gesti della performer Orlando, gli inserti video, si recuperano alcuni episodi della carriera teatrale di Sapienza nel tentativo di accordare la messa in abisso della crisi psichica con la profondità della sua ricerca artistica. Accade allora che Daniela Orlando, immersa dentro questa stanza nel ricordo-racconto dei momenti di quasi follia, continui a ondeggiare in modo sempre più visibile sbattendo le braccia contro le pareti mentre sullo schermo frontale viene proiettato un video realizzato con Emanuela Villagrossi, nel quale il dettaglio di una bocca emette con un registro vocale deformato alcuni brani del primo saggio di Accademia di Goliarda Sapienza, tratto da *La Pesca* di O'Neill. Tra intertesto, contenuto e forma lo spettacolo mette in scena Sapienza alle soglie di un punto di non ritorno (rappresentato poi dal secondo tentativo di suicidio) in questo viaggio a ritroso fra la perdita della memoria, il blocco legato alle ristrettezze della vita romana e la paura della perdita di sé. La scelta di far recitare Daniela Orlando dentro quel claustrofobico 'pozzo della memoria' attoriale, presente alla fine di *Lettera aperta,* rivelava quindi l'incompleta liberazione nei primi testi autobiografici, descritta acutamente da Maria Rizzarelli:

> La compenetrazione fra spazio e corpo, che come si è visto attraversa tutte le tappe del *memoir* di Sapienza, agisce anche nel riferimento all'*acting training* a diversi livelli, soprattutto nelle brevi notazioni dell'ultimo capitolo, che introducono però immagini topologiche tutt'altro che liberatorie, a dimostrazione che la funzione catartica affidata alla scrittura ha solo parzialmente adempiuto al suo compito.[26]

In un altro segmento dello spettacolo, di poco successivo alla sequenza appena descritta, c'è spazio per la rimemorazione del devastante rapporto con la madre, che Sapienza si trova a dover accudire in un drammatico ribaltamento di ruolo. Per dar modo a chi guarda di cogliere il riverbero di tale condizione di madre della propria madre sulla stanza della memoria in *cellophane* viene proiettato un video in *silhouette* con la figura di una donna che pettina i capelli a una bambina. Al di là del rimando al transfert, qui emerge soprattutto il recupero del passato in forma di immagini fantasmatiche da rielaborare nel *hinc et nunc* del presente scenico. Come accade tra le pagine dei suoi scritti, solo riandando alla radice del rapporto fra vivi e morti è possibile comprendere una forma di 'rina-

scita' che viene 'recitata' nello spettacolo attraverso questo fondo memoriale d'immagini ancestrali:

> Le figure [...] quasi del tutto estranee l'una all'altra nella narrazione, sono vincolate dalla morte in un rapporto figurale in cui riaffiorano continuamente l'una nell'immagine dell'altra. I legami tra i morti rivelano l'esistenza di una dimensione ancestrale in cui è possibile l'annullamento delle leggi gerarchiche della causalità in nome della coincidenza degli enti.[27]

Si spiega così l'immagine concentrica della spirale, 'mortale' e salvifica al tempo stesso, sottesa ai suoi testi e scelta come immagine-guida dell'opera teatrale. Questa metafora è, già a partire guarda caso dalla raccolta di poesie intitolata *Ancestrale,* «cronotopo del tormento memoriale»,[28] che Maria Arena prima dell'ultima emblematica scena finale estende a tutto lo spettacolo:



Estratti da *Io ho fatto tutto questo*, spettacolo dedicato a Goliarda Sapienza, ©Maria Arena

> Avevo steso sulla scena una spirale di segni intorno alla sua morte e rinascita attraverso la scrittura lasciando che emergesse dalle parole scritte da Goliarda il lavorio silenzioso legato alla discesa nell'abisso di sé che la scrittrice compie in solitudine.[29]

Dopo la rievocazione del secondo suicidio, Daniela Orlando cade nel sonno del coma al centro di questa spirale, avvolta in scena dalla Goliarda-bambina, che srotola simbolicamente il 'filo' di quel gomitolo già usato e più volte richiamato letteralmente e metaforicamente. Si torna così al momento che aveva aperto lo spettacolo. Vengono proiettate di nuovo altre immagini della caverna iniziale, quel paesaggio immerso nel buio della memoria, per rappresentare nel tempo presente della scrittura (scenica) condivisa il ciclico riavvolgersi della memoria:

> Con Nica accanto ripercorre la trama di tutte le ferite aperte dall'analisi, per fermare un'emorragia che rischia di lasciare il suo corpo secco come uno sterpo privo di vita. Il romanzo si avvolge in spire attorno ad esse e l'ultima ferita, infertale dall'inspiegabile interruzione dell'analisi, le riassume tutte. La voce dello psicoanalista torna dal passato e diviene il luogo in cui risuonano le voci di altri passati.[30]

Ecco perché Goliarda-bambina, dopo aver riavvolto il gomitolo di lana, avvicinandosi al corpo di Daniela Orlando inizia a recitare per la prima volta una sua poesia fino a risvegliarle il ricordo della sperimentazione catartica della scrittura, della rinascita dell'io come forma di rappresentazione culturale collettiva: «Io sono poesia», «Io ho fatto tutto questo».

Un videoclip di Carmen Consoli accompagna il finale dello spettacolo. Vestita di nero canta canzone *Ognunu havi n' sigretu*, canzone scritta per lo spettacolo ispirandosi alle ultime pagine de *Il filo di mezzogiorno* che la regista le aveva fornito all'inizio della loro collaborazione. Lo spettacolo si chiude lasciando un segno forte che richiama la carica espressiva dei libri di Sapienza: tutto l'ambiente viene invaso da pagine sparse fisicamente in scena e virtualmente sullo schermo delle retroproiezioni, dove compaiono le immagini di alcuni manoscritti de *L'arte della gioia*, mostrati a Maria Arena dal secondo

marito Angelo Pellegrino nella fase di ricerca visuale. La traccia delle parole è il seme di un ritorno in vita.[31]

7. Epica intermediale

Gli inserti documentaristici con le video-testimonianze di Citto Maselli sono forse la cifra stilistica peculiare della regia di Maria Arena. Con la loro capacità di farsi percepire riflessivamente come scarti e soglie condensano, infatti, tutto il lavoro processuale, performativo e pragmatico sulla memoria in senso antropologico attivato attraverso immagini, forme e figure presenti nei testi e nello spettacolo. Del resto il progetto di Arena reca in sé un chiaro riferimento a Brecht che determina un effetto di straniamento performativo sia dei materiali che della partitura gestuale di Daniela Orlando. *Io ho fatto tutto questo* sembra muoversi, allora, nel solco di un'«epica intermediale»,[32] capace di sintetizzare la singolare incarnazione performativa del sapere attoriale di Goliarda Sapienza nella sua scrittura e il lavoro di *reenactment* condotto da Daniela Orlando su e attorno al corpo della stessa Goliarda.



Estratto da *Io ho fatto tutto questo*, spettacolo dedicato a Goliarda Sapienza, ©Maria Arena

> Dall'idea che il soggetto attoriale costituisca il *fuoco*, la *manifestazione figurativa* di un'energia centripeta che investe gli elementi sparsi della cultura costringendoli a rinegoziare il proprio statuto sul palcoscenico, si sviluppa la riflessione sull'efficacia politica e didattica del teatro epico.[33]

Il montaggio fenomenologicamente dialettico, in senso benjaminiano, alla base di tutta la costruzione dello spettacolo esplicita le innumerevoli possibilità di configurazione visiva di sé, dell'altro e del mondo. L'intreccio di relazioni, aporie, paradossi e collisioni delle immagini documentarie si mostra allora capace

> [...] non tanto di fissare oggetti e contenuti del ricordo, quanto al contrario di registrare queste fughe, questi ritorni alla realtà vissuta, queste aderenze con la vera organicità del sangue e dei rilievi delle cicatrici, questi vuoti che risucchiano o lasciano cadere nel silenzio e nella cecità il sostrato più profondo della memoria dei secoli e degli uomini. Nel pieno rispetto della memoria dell'Altro.[34]

[1] Cfr. G. Sapienza, *Lettera aperta*, Torino, Einaudi, 2017; G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno,* Milano, La Tartaruga, 2003.
[2] M. Arena, 'Andare indietro per andare avanti. Quasi un diario', *Arabeschi*, 9, gennaio-giugno 2017, p. 12.
[3] M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia,* Roma, Carocci editore, 2018, p. 63.
[4] P. Ruffini, 'Ultimo novecento e ultra', *Culture teatrali*, 24, 2015, p. 16 [dossier *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di S. Mei].
[5] Cfr. Sui rapporti tra nuova teatrologia e *performance studies* si veda M. De Marinis, R. Ferraresi (a cura di), 'Pensare il teatro. Nuova teatrologia e performance studies', *Culture teatrali*, n. 26, 2017; sullo spettacolo *Io ho fatto tutto questo* e i testi di Goliarda come esempi di 'reti performative' tra opere, pratiche e discorsi si veda C. M. Laudando (a cura di), 'Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media', *Intersezioni/Intersections*, 14, 2015.
[6] M. Arena, 'Andare indietro per andare avanti', p. 15.
[7] Ivi, p. 13.
[8] M. Arena, 'Andare indietro per andare avanti', p. 13.
[9] *Ibidem.*
[10] F. Raffo, '*Topoi* visivi, modalità narrative e residui testuali nel teatro contemporaneo: alcuni casi spettacolari' in M. De Marinis, R. Ferraresi (a cura di), *Pensare il teatro,* pp. 249-265.
[11] Questo concetto elaborato da Derrida può forse permettere di gettare un 'ponte' polidimensionale tra il progetto testuale e i processi performativi in esso inscritti della scrittura scenica, come suggerisce un caso di studio di Fabio Tommasini a proposito di alcuni libretti di ballo. Cfr. V. Di Bernardi, 'Le funzioni dello spettacolo' in M. De Marinis, R. Ferraresi (a cura di), *Pensare il teatro*, p. 164.
[12] Riprendiamo qui il concetto di 'macrotesto' proposto da Maria Rizzarelli proprio a partire dai rapporti tra i due testi autobiografici alla base dello spettacolo che motivano il senso più ampio della loro scelta da parte di Maria Arena e le ricadute sulla strutturazione dello spettacolo. «Definiscono le coordinate spazio-temporali, le tematiche e il personalissimo stile di Sapienza, tanto da poter essere riconsiderati, pur nella peculiarità delle scelte formali, di ciascuna opera, il capitolo seminale di un *macrotesto* che si è strutturato in un arco di tempo più ampio rispetto alla cronologia di composizione delle singole opere, per lo più, dunque, in una dimensione postuma, confermando pertanto l'anomalia e forse l'anacronismo di una parola e di una voce sempre fuori dal coro, controcorrente rispetto al contesto in cui è vissuta» Cfr. M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza,* p. 21.
[13] A. Langiano, '*Lettera aperta*: il 'dovere di tornare'', in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'*essere*» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Roma, Aracne Editrice, p. 134.
[14] M. Arena, '*Il filo di* mezzogiorno. Morte e rinascita attraverso la scrittura', in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'*essere*» di Goliarda Sapienza,* corsivo mio, p. 150.
[15] M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*., p. 44.
[16] *Ibidem.*
[17] A. Carta, 'Finestre, porte, luoghi reali e spazi immaginari nell'opera di Goliarda sapienza', in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'*essere*» di Goliarda Sapienza*, p. 266, corsivo mio.
[18] M. Arena, '*Il filo di* mezzogiorno, p. 150.
[19] Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale*.
[20] G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, Palermo, Sellerio, 2007, pp. 77-78.
[21] A. Langiano, '*Lettera aperta'*, p. 139.
[22] M. Andrigo, 'L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza', p. 118.
[23] M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, p. 44.
[24] A. Carta, 'Finestre, porte, luoghi reali e spazi immaginari nell'opera di Goliarda sapienza', p. 261.
[25] C. Ross, 'Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer', in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'*essere*» di Goliarda Sapienza*, p. 226, corsivo mio.
[26] M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*., p. 52.
[27] A. Langiano, '*Lettera aperta,* p. 138.
[28] M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza,* p. 23.
[29] M. Arena, '*Il filo di* mezzogiorno, p. 155.
[30] *Ivi*, p. 153.
[31] Nella prima versione del 2009 – poco prima del videoclip finale di Carmen Consoli - Daniela Orlando e Goliarda-bambina si reimmergevano nel pozzo della memoria, disvelato ora al pubblico. In un'atmo-

sfera e scenografia ancestrale la prima, nei panni della madre, a volto scoperto, indossava lentamente una maschera bianca. L'apertura al pubblico di quel fondo rappresentava così la liberazione simbolica di Goliarda dalla figura della madre, nella presa di coscienza fluida e libera del proprio corpo dietro la maschera vitale pirandelliana della rappresentazione della nostra vita.

[32] Cfr. F. Zucconi, 'Epica intermediale. L'attore brechtiano e lo straniamento dei materiali' in *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 151-156.

[33] *Ivi,* p. 153.

[34] A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentario*, p. 28.

Letture, visioni, ascolti

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Alessandra Forte

Lucia Battaglia Ricci, Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2019*

La pratica di trasporre in immagini la *Commedia* prende avvio molto presto e corre parallela a quella del secolare commento, frutto della medesima esigenza – percepita sin da subito – di corredare il testo dantesco di note integrative e appunti interpretativi utili a un lettore sprovvisto di strumenti atti a comprendere a pieno la complessità del poema ed evidentemente disorientato dalla portata straordinariamente innovativa dell'opera di Dante. Se, ai suoi esordi, l'illustrazione della *Commedia* svolge una precisa funzione di orientamento alla lettura e i primi prodotti manoscritti sono in grado di restituirci il peculiare approccio critico dei più antichi lettori dell'opera (essenzialmente impegnati a inquadrare il poema dantesco entro il sistema dei generi letterari), la storia della trasposizione visiva della *Commedia* si evolve nei secoli in plurime direzioni, riflettendo di volta in volta gusti, ideali, nuove urgenze di artisti e lettori.



copertina *Dante per immagini*

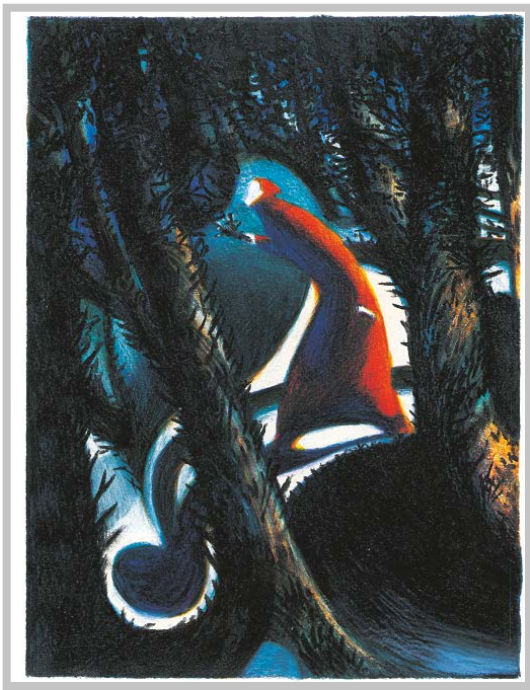
La ricostruzione di una parabola evolutiva tanto affascinante e complessa è oggi offerta dal *Dante per immagini* di Lucia Battaglia Ricci, che indaga – non senza una rigorosa classificazione terminologica, atta a distinguere le diverse tipologie della traduzione in immagine dell'opera letteraria, e alcune importanti riflessioni di metodo – la lunga storia della ricezione del poema in ambito figurativo. Il lettore può così seguire, guidato dal nutrito apparato di tavole che arricchisce il volume, l'evolversi nel tempo dell'interesse di artisti e committenti per il poema di Dante e ripercorrere le tappe di un lungo percorso di trasposizione in figura del viaggio oltremondano narrato nella *Commedia*, dagli anni Trenta circa del Trecento, a sole poche lune dalla scomparsa del poeta, sino ai nostri giorni, con prevedibili proiezioni oltre i confini del volume stesso, lungo le linee di una storia di lettura e visualizzazione del poema molto probabilmente destinata a non interrompersi mai.

Di particolare interesse e novità – nell'impossibilità di proporre qui una casistica completa dei più vari approcci al poema esperiti dagli artisti di volta in volta implicati – risultano i capitoli conclusivi del volume, dedicati all'ultima e più recente attività di traduzione visiva del testo dantesco (*Da Reynolds a Rodin* e *Dal primo Novecento a oggi*). Come pone ben in evidenza l'autrice, a partire dal tardo Settecento e lungo tutto il secolo romantico, mutano anzitutto le finalità sottese alla scelta di trasporre in figura la *Commedia*: emerge con particolare forza che, rispetto a quanto praticato nei secoli precedenti, gli

artisti non illustrano più per fornire un'interpretazione complessiva dell'opera e spesso non risultano interessati a preservare l'unità strutturale del poema che stanno trasponendo in immagine, ma si rivelano principalmente attratti da singoli episodi, con particolare predilezione per quelli di maggiore carica drammatica ed emozionale. Nel fermento culturale dell'Inghilterra dell'ultimo trentennio del Settecento, con le splendide tavole di Reynolds, Füssli, Blake, si inaugura così la tendenza (poi fortunatissima) a estrarre un solo episodio dal tessuto dantesco e a focalizzare tutta l'attenzione sulle pulsioni tragiche insite e scaturenti dal frammento narrativo stesso, allontanandosi dunque non poco dalle implicazioni morali proprie della costruzione dantesca, in qualche misura dimentichi del giudizio incontrovertibile che Dante aveva riservato a quelle anime, collocandole con cristallina precisione nel sistema penale del suo aldilà. I personaggi più rappresentati e rivisitati in questo frangente risultano, con poca sorpresa, quelli particolarmente tragici di Ugolino e i figli imprigionati nella Torre della Fame (*If.,* XXXII-XXXIII), al centro di un vero e proprio dibattito sulle arti, e dei celebri amanti Paolo e Francesca (*If.*, V), protagonisti di una messe rigogliosissima di visualizzazioni, in gran parte incentrate sul momento del fiorire della passione amorosa e del nodo che questa stringe con la letteratura stessa.

Dopo oltre un secolo di attenzione intimamente rivolta alla visualizzazione delle passioni umane ed eterne, ispirata dai principali drammi danteschi, gli artisti del XX secolo e quelli a noi contemporanei – sia nei casi di corredi figurativi concepiti in maniera unitaria, sia per quelli di figurazione di episodi scelti, liberamente attinti dal variegato campionario dantesco – danno invece avvio a un processo di sempre crescente appropriazione del testo, di attualizzazione delle tematiche e delle vicende ivi narrate, mettendo dunque in figura le proprie personali ideologie e potenziando gli aspetti che maggiormente sollecitano le più intime corde della loro sensibilità di artisti e lettori.

La gran parte degli artisti del secondo dopoguerra darà difatti vita a opere altamente simboliche e del tutto soggettive, attualizzanti e individuali, e per questo di non sempre immediata decodificabilità, in molti casi chiaramente ancorate all'esigenza di originalità più che a quella di fedeltà al testo cui si ispirano: per limitarci a pochi esempi tra i moltissimi accuratamente descritti da Lucia Battaglia Ricci, andranno menzionate le opere sorprendenti di Salvador Dalì, che si appropria totalmente del testo dantesco e lo rivisita a suo piacimento, discostandosi volutamente – e non senza un intento provocatorio – dalla tradizione iconografica plurisecolare; a loro volta, Renato Guttuso (*Dante di Guttuso*) e Robert Rauschenberg (*Transfer drawings*) – seppur con modalità esecutive del tutto dissimili – operano una profondissima attualizzazione del testo di Dante, cogliendo negli spunti del poema esigenze, difficoltà e bersagli politici del proprio tempo; Lorenzo Mattotti (*La Divina Commedia. L'Inferno*) vi riversa i propri incubi e potenzia l'innata attrazione per l'immaginario mostruoso e degradato proprio in particolare dell'*Inferno*; tra gli ultimi e recentissimi, Mimmo Paladino (*Divina Commedia* e *Variazioni su tema dantesco*) si concentra sull'intima esigenza di fornire una nuova lettura del poema, di creare soluzioni che sorprendano il suo osservatore, che in qualche misura reinventino e innovino significativamente la nutrita tradizione precedente, e ancora possano offrire nuove prospettive interpretative ai fruitori odierni.



Lorenzo Mattotti, *Dante nella selva*, © Mattotti

n. 13, gennaio-luglio 2019

Parallela dunque a una forte coscienza dell'esistenza di una tradizione plurisecolare imponente, e in alcuni casi, persino ingombrante, e sempre più lontani da esigenze di classificazione e di orientamento complessivo della lettura dell'opera di Dante, propria delle prime generazioni di lettori, si impone con forza sempre maggiore il bisogno di stupire e innovare, di offrire all'osservatore non la traduzione visiva di un testo ben identificato ma, ora più che mai, nient'altro che il proprio, personalissimo *Dante* figurato.

L'affascinante percorso evolutivo ricostruito da Lucia Battaglia Ricci, raccontando dunque al lettore moderno del mutare nei secoli delle ispirazioni, delle più svariate tecniche illustrative impiegate e dei diversi approcci critici esperiti dagli artisti, pone di fatto l'accento sul persistere della pratica – mai realmente interrotta – di trasporre in immagini il viaggio di Dante e il variegato universo di storie e intime pulsioni che abitano la *Commedia*. Una sfida, questa, visibilmente complessa ma di forte carica attrattiva, con cui si sono misurati gli artisti di tutti i tempi e alla quale, tra recupero della tradizione e personale innovazione, non si sottrarranno i lettori odierni e quanti verranno.

Issn: 2282-0876
n. 13, gennaio-luglio 2019

Alice Billò

Monica Cristini, Nicola Pasqualicchio (a cura di), La scena del perturbante. L'inquietudine fantastica nelle arti dello spettacolo



Lo spettacolo come essenza del fantastico e il perturbante come massimo grado del fantastico. Come scrive Italo Calvino, «l'elemento "spettacolo" è essenziale alla narrazione fantastica» (p. 8), proprio in quanto attraversato da quella plurima dimensione del visivo, del sonoro e del corporeo che, più della parola, rende possibile «la diretta manifestazione di qualcosa che la ragione non ammette sia offerto alla vista» (p. 8). 'Fantastico' che, inoltre, sembra assumere un valore ancora più efficace quando oltrepassa i propri confini, ossia la mera evasione dalla realtà, e si contamina con la narrazione del quotidiano e del familiare, mostrando il volto oscuro in esso celato, e suscitando nello spettatore quel sentimento del 'perturbante' che, come analizzato da Freud un secolo fa, trova un profondo radicamento nel rapporto che l'essere umano ha con la vita.

Ecco il fulcro degli undici saggi che compongono *La scena del Perturbante. L'inquietudine fantastica nelle arti dello spettacolo* (SCRIPTA EDIZIONI, 2018), frutto editoriale del seminario svolto dal gruppo di ricerca sul teatro fantastico attivo all'interno dell'Università di Verona. Secondo i diversi autori che si avvicendano lungo il volume curato da Monica Cristini e Nicola Pasqualicchio, infatti, meriterebbero una maggiore attenzione quelle esperienze artistiche che, nel campo del teatro di prosa e di ricerca, in quello della danza, dell'opera lirica e del cinema hanno sperimentato a livello estetico e tematico, dall'Ottocento a oggi, la relazione profonda che coinvolge il genere fantastico e la categoria del 'perturbante'.

Un primo contributo a questo campo di ricerca, ancora giovane e da considerarsi *in fieri*, viene dato dal saggio di Enrico Camparotto, il quale sviluppa, in un'ottica diacronica, un'affascinante indagine sul sentimento del perturbante suscitato da differenti tipi di 'mostruosità' corporea: a partire dai *freaks* che spaventavano per la loro deformità appartenente ancora alla dimensione umana, e per questo motivo subivano una rassicurante disumanizzazione nei *freaks shows*, fino all'utilizzo, nel teatro della Socìetas Raffaello Sanzio, di corpi nudi sia scheletrici che obesi, esperienza in cui il 'mostro' del quotidiano, privato ora di ogni forma di spettacolarizzazione, viene «ricondotto al dato essenziale di una materialità alterata» (p. 28).

Proprio sul teatro italiano post-drammatico e, in particolare, su due lavori, *Voilà* e *Sonno*, della compagnia Opera si concentra il saggio successivo, firmato da Monica Cristini. La

studiosa ravvisa, attraverso un'attenta analisi delle scelte estetiche e poetiche del gruppo, un chiaro esempio di 'teatro fantastico-perturbante' *tout court.* Lo scritto di Cinzia Toscano si focalizza, invece, sulla recente interazione tra il teatro e la robotica, sperimentata all'interno del progetto giapponese *Robot-Human Theatre*. Il punto di partenza è dato dalle teorie, molto vicine a quelle di Freud, elaborate da Masahiro Mori negli anni '70 rispetto alla concezione di *uncunny valley*, secondo la quale, appunto, la quasi perfetta somiglianza del robot con l'essere umano porterebbe quest'ultimo, nel momento in cui vi si relaziona, a un brusco passaggio dall'empatia all'eccessiva sensazione perturbante.

I due saggi successivi, di Bianca De Mario e Nicola Pasqualicchio, indagano la dimensione del perturbante nel celeberrimo *Il giro di vite* di Henry James. De Mario, comparando l'omonima rielaborazione operistica di Benjamin Britten e quella cinematografica di Jack Clayton, *The Innocents*, riconduce il perturbante a precisi elementi della dimensione sonora, come l'alterazione di specifici suoni e la voce di determinati personaggi. Pasqualicchio, sempre attraverso una comparazione che in questo caso mette in relazione tre differenti messinscene dell'opera di Britten, rinviene aspetti specifici della rappresentazione del perturbante nella recitazione dei cantanti-attori e nella raffigurazione dei fantasmi e del loro rapporto con i bambini.

Proseguendo il discorso intorno alla capacità che ha il genere 'fantastico' di mantenere le proprie inquietanti attrattive nel passaggio all'intermedialità, Paola Palma ci parla del celebre racconto *Figure di cera* di André De Lorde e della persistente inquietudine che i simulacri di cera continuano ad emanare nella trasposizione teatrale, cinematografica e nella registrazione sonora su disco.

Sempre incentrato sulla relazione tra *medium* cinematografico e 'fantastico' è il saggio di Dimitri Vezyroglou, il quale, raffrontando due rielaborazioni cinematografiche del romanzo *Il carretto fantasma*, una muta e l'altra sonora, mette in luce la diversa connotazione che il soprannaturale assume attraverso i silenzi del cinema muto o grazie alle risorse che l'acustico contiene.

Non poteva mancare, in un seminario dedicato al 'fantastico', l'attenzione verso la figura del vampiro. S'incentrano su questo gli interventi di Diego Saglia e Matteo De Beni, che studiano la presenza del vampiro nella drammaturgia inglese e spagnola, cogliendone i legami con il contesto sociologico e culturale.

Infine, l'ultima coppia di saggi, di Elena Vitali ed Elena Randi, si dedica all'esperienza del 'fantastico' nell'ambito del balletto. Il primo scritto indaga il metamorfismo di cui è costituita la figura diabolica nel balletto italiano dell'Ottocento. L'altro, invece, s'incentra unicamente sul *Petruška* di Stravinskij, Benois e Fokine. Nell'analisi di quest'opera, la studiosa individua, rispetto al sentimento del perturbante, l'intersecarsi di due piani: uno della dimensione terrena, in cui si avvertirebbe quell'ambiguità tra animato e meccanico della marionetta, e l'altro della dimensione 'universale', che vede «una lotta cosmica tra un universo primigenio, ordinato e armonico, e l'irruzione distruttiva di un elemento caotico che lo corrompe e lo minaccia» (p. 13).

La pluralità delle linee tematiche e degli approcci metodologici proposti rendono questo volume una tappa necessaria e importante per chiunque sia interessato ad avere uno sguardo maggiormente critico e attento sul modo in cui l'arte, attraverso il suo legame con la narrazione 'fantastica', rielabora il rapporto con il sentire, nella direzione dell'accadere del 'perturbante'. Una categoria della percezione umana, quest'ultima, che, grazie alla sua capacità di rendere conto della natura profondamente ambigua, disturbante, disorientante e inafferrabile del sentire contemporaneo, ha assunto negli ultimi decenni un ruolo talmente centrale da porsi come una delle strade e delle possibilità più ricche e fruttuose nelle pratiche artistiche di ogni genere e, specialmente, in quella teatrale.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Claudia Cao

Marina Guglielmi, Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia tra parola e immagine

Come già suggerisce la metafora del sottotitolo, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia tra parola e immagine* di Marina Guglielmi esamina la potenza sovversiva e la complessità della rete di discorsi messi in atto da Franco Basaglia, attivo tra Gorizia e Trieste negli anni Sessanta e Settanta, per trasformare il modo di guardare al manicomio e alla malattia mentale. L'autrice ne indaga non solo gli effetti sull'approvazione della Legge 180, ma anche l'irradiazione nelle narrazioni dello spazio manicomiale che le hanno fatto seguito.



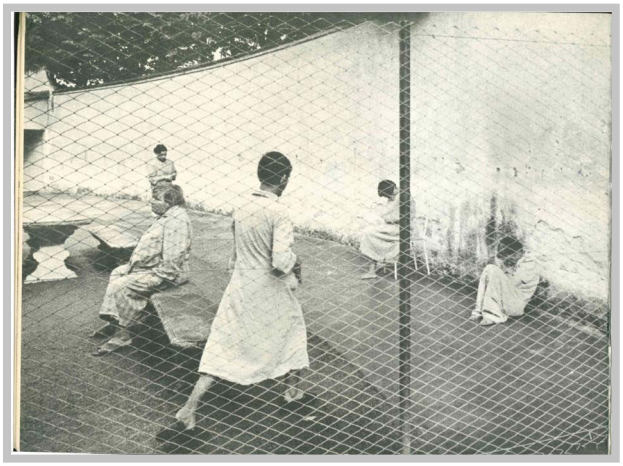
copertina di *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia tra parola e immagine*

Il volume si apre con un'introduzione che ha una funzione di inquadramento storico e teorico. La studiosa vi chiarisce l'intento di esaminare la rilevanza della figura di Basaglia nel panorama psichiatrico e, più in generale, sociopolitico italiano concentrandosi sull'eccezionalità di quelle «eterotopie inaccessibili» che sono gli spazi manicomiali e sulle tre modalità attraverso cui è stato narrato il manicomio, ovverosia «il racconto professionale», «il racconto testimoniale» e «il racconto finzionale» (p. 22). In questo modo si mettono a fuoco anche i differenti apporti dello psichiatra veneto alla narrazione – diretta o indiretta – della realtà manicomiale di quegli anni.

Dopodiché, prende avvio la prima parte del volume, *Il manicomio raccontato*, diviso in quattro capitoli. All'attività e produzione di Basaglia sono dedicati i primi due – in particolare, il primo è volto a una ricognizione storica incentrata sulla Legge 180 – mentre i successivi si soffermano su due opere considerate decisive nel lavoro svolto dalla "macchina narrativa" basagliana e prodotte entrambe nel 1969, anno di svolta nell'impatto nella rivoluzione psichiatrica italiana su un più ampio pubblico. In quell'anno viene infatti prodotto per Rai 1 il documentario di Sergio Zavoli *I Giardini di Abele* di cui Guglielmi – in dialogo con le riflessioni di John Foot – evidenzia il supporto alla causa di Basaglia nel mirare a riscoprire il valore umano della persona affetta da disagio mentale e a dare risposta all'urgenza per i ricoverati «di essere visti e riconosciuti – ancor prima che accettati – dal mondo esterno» (p. 56).

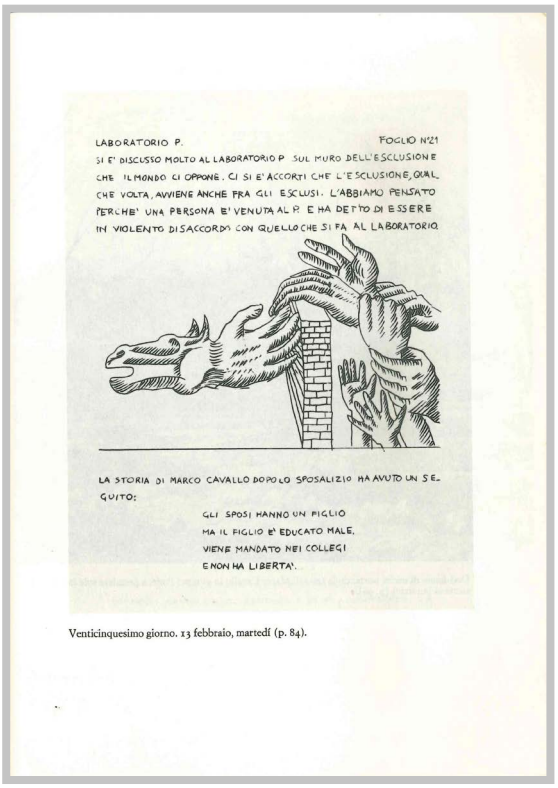
Dopo un'incursione sulle risposte cinematografiche suscitate dall'opera di Zavoli – tra cui *Fortezze vuote* di Gianni Serra (1975) e *Nessuno o tutti* di Marco Bellocchio (1976) –, il

quarto capitolo approfondisce l'analisi della seconda opera prodotta nel 1969: il fotolibro *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*. Il libro, al di là delle finalità politiche da cui prende le mosse, viene preso in esame in quanto rappresenta uno dei primi esiti innovativi della narrazione sul manicomio. Si tratta infatti di un collage di grande forza espressiva, in cui citazioni tratte da un'ampia varietà di testi si alternano alle immagini: Guglielmi ne indaga le retoriche dell'impaginazione e dell'integrazione fra parole e foto, al fine di illustrare gli effetti – talora spiazzanti, altre volte ossessivi o ancora oppositivi – sui fruitori.



Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin

A separare le due sezioni del libro è l'intermezzo in tre capitoli *"Che cos'è un muro?"* in cui l'autrice esamina un altro importante esperimento narrativo psichiatrico alla luce della teoria degli oggetti transizionali di Donald Winnicott: Marco Cavallo, il grande cavallo azzurro di cartapesta, nato da una produzione collettiva nell'ospedale psichiatrico di Trieste grazie alla collaborazione di Giuliano Scabia, è analizzato quale esempio di «dispositivo narrativo» (p. 107) che contiene – su piccoli pezzi di carta - le storie autografe dei pazienti che l'hanno costruito e al tempo stesso trasporta all'esterno dell'ospedale psichiatrico la possibilità stessa di una narrazione manicomiale degna di attenzione.



l'esperimento di Marco Cavallo

La seconda parte del libro, *Raccontare gli spazi dall'interno*, divisa in quattro capitoli, è dedicata al racconto degli spazi manicomiali: prende l'abbrivio dalla Legge 180 e dall'affermarsi della psichiatria democratica basagliana incentrata sulle due «parole chiave del cambiamento: *comunicazione* e *relazione umana*» (p. 123) per osservarne la ricezione e l'eco tra le opere narrative e cinematografiche in cui è maggiormente riconoscibile il suo influsso.

Ricordando l'aperta polemica con Basaglia, apparsa anche su alcune testate giornalistiche, si analizzano di Mario Tobino tre opere manicomiali – *Libere donne di Magliano* (1953), *Per le antiche scale. Una storia* (1972), *Gli ultimi giorni di Magliano* (1982) – pubblicate in decenni in cui il trattamento della malattia mentale in Italia andava mutando radicalmente. Di Fabrizia Ramondino viene analizzato il lavoro testimoniale della sua permanenza nel Centro di Salute Mentale del capoluogo friulano, *Passaggio a Trieste* (1998), con un approfondimento sulla figura dell'architetto Antonio Villas che, occupandosi del design del medesimo Centro, aveva tratto ispirazione dalle recenti teorie sulla gestione e progettazione degli spazi psichiatrici.

n. 13, gennaio-luglio 2019

L'ultimo capitolo è dedicato a quattro opere cinematografiche prodotte tra il 2003 e il 2016, che vanno dall'omaggio a Basaglia in *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana alla denuncia delle aberrazioni prodotte dalla legge del 1904 e agli effetti della Legge 180 con *Pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* di Ascanio Celestini, fino al biopic sullo psichiatra veneziano *C'era una volta la città dei matti* di Marco Turco e alla riattualizzazione di alcune problematiche successive alla costituzione dei centri territoriali di salute mentale con *La pazza gioia* di Paolo Virzì.

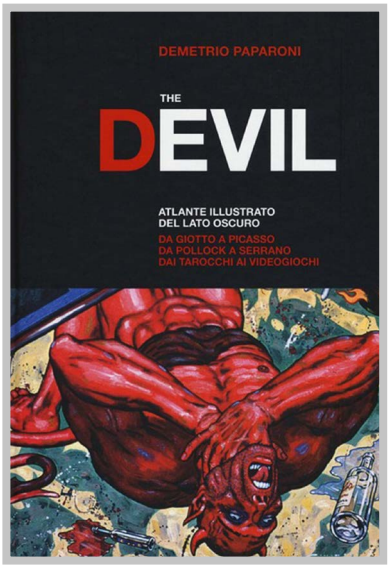
Se a quarant'anni dalla promulgazione della Legge 180, nota come Legge Basaglia, numerose sono state le pubblicazioni che hanno riportato in primo piano la figura di uno dei più grandi psichiatri e intellettuali italiani, il lavoro di Guglielmi senz'altro si distingue per l'individuare – e valorizzare – la forza sovversiva di questo pensatore *engagé* nel ponte da lui creato tra gli studi di psichiatria e la letteratura, il teatro, il cinema, oltre alla filosofia, l'architettura e l'urbanistica. La transmedialità dell'operazione di Basaglia e la sua capacità di sfruttare il potere della narrazione per tradurre «la sua prassi […] in parole e immagini» (p. 10) sono riconosciuti come l'atto fondativo di una rivoluzione che ha radicalmente trasformato la relazione umana, terapeutica e sociale con lo spazio interno del manicomio e con la sua proiezione all'esterno. Il volume risulta, così, impostato come uno studio culturale focalizzato sull'ambito italiano; ed è questo il suo maggiore punto di forza metodologico, in quanto ciò consente di gettare una luce multiprospettica sugli sviluppi e la ricezione dell'eredità basagliana.

Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Carlo Felice

Demetrio Paparoni, The Devil. Atlante illustrato del lato oscuro. Da Giotto a Picasso, da Pollock a Serrano, dai tarocchi ai videogiochi.



copertina di *The Devil. Atlante illustrato del lato oscuro*

Quando l'angelo più splendente del Paradiso, Lucifero, tentò di diventare simile a Dio, precipitando dal cielo fu inghiottito dalla Terra che, ritraendosi, formò l'Inferno. L'unico luogo che abiterà per il resto dei suoi giorni sarà questo imbuto infuocato ma oscuro che arde senza bruciare. Da questo luogo inospitale, fin dalla notte dei tempi, il diavolo seduce e atterrisce l'uomo, ignaro delle sue menzogne. È il serpente sull'albero della conoscenza, nel giardino dell'Eden, che artisti italiani e fiamminghi hanno tramandato in affreschi e dipinti; si mostra a Dante e Virgilio direttamente dagli inferi della *Divina Commedia*; è grande eroe nel *Paradiso Perduto* di Milton e assume le sembianze di Mefistofele nel *Faust* di Goethe. L'angelo ribelle si lega in maniera così indissolubile al genere umano da diventare personaggio chiave della storia dell'uomo. Lo si può persino incontrare negli incubi notturni, le fessure dell'inferno, come li chiamava Borges.

Le immagini e le parole che Demetrio Paparoni, critico saggista e curatore, ha raccolto con tassonomica cura in *The Devil. Atlante illustrato del lato oscuro*, (24 Ore Cultura, 2017) narrano la storia del principe indiscusso del male, di diavoli e demoni, suoi fidati collaboratori che si insinuano ancora nel nostro quotidiano tra rituali scaramantici e tecnologia avanzata, nutrendo la nostra cultura di immagini e storie. Il male – dice l'autore – non è mai scomparso dal nostro immaginario e ancora oggi è presente nel nostro repertorio iconografico. L'*Atlante del lato oscuro* si presenta, così, come una sorta di prontuario aggiornato, utile, a riconoscere l'ingannatore e a scongiurare le sue trappole.

Il saggio in questione, in realtà, completa un dittico che ha per testo speculare *Cristo e l'impronta dell'arte* (Skira, 2015), dove «il divino e la sua rappresentazione nell'arte di ieri e di oggi» sono il fulcro su cui ruota l'intera riflessione. Protagonista del saggio sul Cristo è, appunto, la figura del Figlio di Dio che nella tradizione cattolica è anche uomo, in grado di discendere agli inferi per sconfiggere la morte e promettere la risurrezione. Le due figure, il Redentore e l'Angelo Ribelle, si contrappongono nella dimensione del sacro tra «crudeltà e il terrifico», costituendo due icone estreme che non escludendosi coabitano ancora nella nostra realtà.

Se la presenza di Cristo nell'arte è pretesto trascendentale per rendere visibile l'invisibile, di tutt'altra natura sono le intenzioni di Lucifero. Mostrarsi sempre sotto mentite spoglie è il gioco subdolo che al *Devil* riesce meglio. Del resto, dice André Gide, citato dall'autore, «mentre non si può servire Dio senza credere in Lui, il Diavolo si fa servire senza che si creda in Lui. Al contrario, non lo si serve tanto supinamente come quando lo si ignora. Lui ha sempre interesse a non farsi riconoscere» (p. 92).

La prima parte del saggio, pertanto, indaga *La metamorfosi del diavolo*, che Paparoni ritiene essere un passaggio fondamentale per capire il significato che ha assunto nell'arte e nella cultura. Infatti, «essendo il diavolo considerato puro spirito che si incarna in uomini e in animali, raffigurarlo ha posto all'artista più di un problema. Poiché si trattava di dare immagine a un'entità astratta, invisibile, l'artista ha aggirato questa difficoltà ricorrendo alla deformazione, al grottesco» (p. 34).

Così, entrando a pieno titolo nella storia dell'arte, da Giotto a Picasso, da Pollock a Serrano, il male si trasfigura indisturbato fin dentro ai tarocchi e ai videogiochi, non disgustando nemmeno cover di dischi e film, fino ai più comuni oggetti di design che affollano la nostra quotidianità. Indossa indistintamente i panni di una *Madonna falsa* (1468) nella pittura Vincenzo Foppa, un abito nero dalla collezione *The Horn of Plenty* (autunno-inverno 2009) di Alexander McQueen o i colori tenui e le forme fluttuanti nell'acquaforte *Diavoli che picchiano angeli e arcangeli* (1888) di James Ensor. Dimora persino dentro quel *dripping* del 1947 che Jackson Pollock intitola *Lucifer*, affine al mosaico del *Giudizio Universale* (1260-1270) di Coppo di Marcovaldo.



In questo *corpus* iniziale Paparoni imposta una serie di confronti storico-artistici, tra immagini conosciute e altre più ricercate, che appartengono al passato e rigenerano il nostro presente. Si accompagnano alla storia della letteratura e delle tradizioni religiose, all'antropologia e alla psicologia, rinviando persino alla politica e agli eventi storici degli ultimi anni e costituendo così una disamina introduttiva ai successivi dodici capitoli.



Come gironi infernali queste dodici sezioni, che aprono l'Atlante, sono affollate da figure tremende e sensuali, accattivanti e ripugnanti, letterarie e televisive, sempre imprevedibilmente trasformate dallo scorrere delle stagioni dell'arte. Correlate da brevi didascalie, tessono le fila di un racconto che dalla *Caduta degli angeli* (cap. I) attraversano le visioni di Dante, Buddha, Milton e le tentazioni di Sant'Antonio, per discendere fino al *Popolo e la massa* (cap. XII). Proprio il racconto, infatti, per l'autore, rappresenta un elemento intrinseco alla tradizione del diavolo nella storia dell'uomo. «Il male è una componente dinamica della vita. […] Sono i conflitti generati dal male a mettere in moto le grandi narrazioni dell'arte e della letteratura. Il male è il propellente del racconto» (p. 36).

L'ingresso del peccato nel mondo, con la conseguente cacciata dal Paradiso terrestre, è una colpa tutta al femminile. *Il diavolo è donna* (cap XI): il serpente tentatore, che ha la testa di donna, seduce Eva che, irresponsabile come Pandora, convince Adamo a mangiare il frutto proibito. Nonostante avesse preso le dovute distanze dalla sua precedente compagna, Lilith, la ribelle e demoniaca, il 'primo uomo', rimettendoci anche una costola, dovette ricredersi anche su Eva. Paparoni esplora, così, il femminile nelle sembianze demoniache di Ishtar, divinità babilonese e regina della notte, e in tutte quelle figure di



donne che da sempre praticano l'occulto o si consacrano al demonio. La strega del Medioevo riappare moderna in *Maleficent,* di Robert Stromberg, (2014) e assieme ad Angelina Jolie hanno aspetto seducente e diabolico anche Anita Ekberg, peccaminosa non solo nella *Dolce Vita,* e Kay Johnson che nel film di Cecil B. De Mille, del 1930 è *Madame Satan*. Non basta che la donna angelo di Dante o la fanciulla vergine scelta come madre di Dio ridisegnino l'icona di una donna vicino al Paradiso: Victor Hugo ricorda nel dramma *Ruy Blas* (1838) che «Dio s'è fatto uomo. Il diavolo s'è fatto donna».

Sia pure riconosciuto come *mysterium iniquitatis* ma anche come strumento di redenzione, il male, dice Paparoni, rivela nell'arte la struttura polare del pensiero umano, una dualità necessaria, una forma riconoscibile che si oppone al bene e alla compiutezza perduta cui aspirano tutti gli uomini. L'uomo non può fare a meno di riconoscerlo anche dentro di sé (cap X. *Il diavolo sono io*) per affermare libertà e rifiuto dell'omologazione, per esorcizzare i demoni della realtà *e cercare e saper riconoscere, come diceva Calvino nelle sue Città Invisibili, «chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno».*



Issn: 2282-0876

n. 13, gennaio-luglio 2019

Elena Porciani

Beatrice Seligardi, Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura

In *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini Editore, 2018) Beatrice Seligardi individua con una felice intuizione critica un'area di famiglia tra fenomeni testuali e visivi, contigui ma non del tutto sovrapponibili, che hanno a che fare con la rappresentazione dell'inespressività femminile nella pittura, nel cinema, nella fotografia e nella letteratura occidentali degli ultimi duecentocinquanta anni.



copertina di *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*

Il libro si divide in due parti. La prima è a sua volta divisa in due capitoli *Pathosformeln: definizione di un* traveling concept e *Lo sguardo inespressivo: inquadrature*, ai quali Seligardi affida una densissima definizione teorica della *Pathosformel* dell'inespressività, i cui riferimenti spaziano da Warburg a Didi-Huberman, da Benjamin a Barthes, solo per nominare i più noti. Del concetto warburghiano, autentico *primum mobile* di tutto il discorso, si enuclea subito la «duplicità dura da definire e più facile da intuire: la componente emotiva del moto dell'animo e la struttura razionale di una forma che renda visibile e intellegibile l'energia interna» (pp. 13-14), raddoppiata dalla rilevazione, di Salvatore Settis, che le *Pathosformeln* si presentano «a) come repertorio di forme per esprimere il movimento e le passioni, messo a punto dagli artisti antichi, tramandato e ripreso nel Rinascimento; b) come classificazione delle formule usate nella tradizione figurativa europea» (citato a p. 15). Ed è qui che interviene il *clic* alla base di *Ellissi dello sguardo*: «Ma potremmo anche tradurre quell'Antichità con un più generico "passato", e dunque svincolare la *Pathosformel* dal legame con la classicità più stretta, adeguandola piuttosto alle configurazioni del tempo che si sono via via sviluppate in seno ad epoche diverse, una fra tutte la modernità, che sarà il grande bacino di prova del nostro discorso» (*ibidem*). Il fatto, però, che a tale bacino non si fornisca un'effettiva concretezza storico-culturale rischia a tratti di convogliare quel «ma», che pure rende conto della vivacità intellettuale della studiosa, verso una certa astrattezza teorica, specie nel traslare, sulla scia di Benjamin, la *Pathosformel* da dispositivo espressivo-narrativo ad allegoria della modernità.

Del resto, la stessa Seligardi sembra riconoscere una provvisorietà argomentativa al proprio lavoro intitolando il suo paragrafo più impegnativo *Appunti per una teoria della* Pathosformel *della modernità*: a suggerire come in questa occasione si stia limitando a spargere dei semi ermeneutici che devono ancora produrre una compiuta tipologia, verificata su un più vasto e sistematico corpus testuale. I *cases studies* della seconda parte – anticipati, peraltro, in due articoli di «Arabeschi» (n. 7 e n. 9) – costituiscono infatti solo un assaggio di quanto possiamo – e vogliamo – chiedere a una ricerca così originale.

E dall'*Olympia* di Édouard Manet (1863) e dall'*Absinthe* di Edgar Degas (1873) sino alle contemporaneissime Cindy Sherman e Ali Smith, passando per altri nomi quali, ad esempio, Jean Rhys, Jean Edward Hopper, Cesare Pavese, Elio Pagliarani, già si intuisce quanto complessa e rizomatica è destinata a essere la tipologia dello «sguardo inespressivo femminile come dettaglio che ingenera nella fissità del momento intervallo un movimento narrativo rivelatore di un profondo moto interiore» (p. 43). Quella fra parola e immagine, con la diversa gestione, attraverso l'ellissi verbale e la *still* visuale, degli intervalli temporali legati al rapporto – ossimorico e *in-between* – tra il pathos sospeso di superficie e il soggiacente movimento narrativo, è solo la distinzione più appariscente: non meno decisiva appare quella tra la focalizzazione esterna, legata al predominante *male gaze* della produzione culturale fino a tempi recenti, e la «focalizzazione interna, in cui è lo sguardo del soggetto femminile rappresentato a essere considerato come punto di individuazione della *Pathosformel*» (p. 56). Una simile distinzione si sfaccetta poi in molteplici formazioni di compromesso, in cui entrano in gioco non solo i riflessi reciproci tra sguardo maschile e sguardo femminile, ma anche tutta una fenomenologia di possibili motivi espressivo-narrativi come, ad esempio, l'atteggiamento malinconico, lo stordimento da alcool e stupefacenti e l'atto di guardarsi allo specchio.

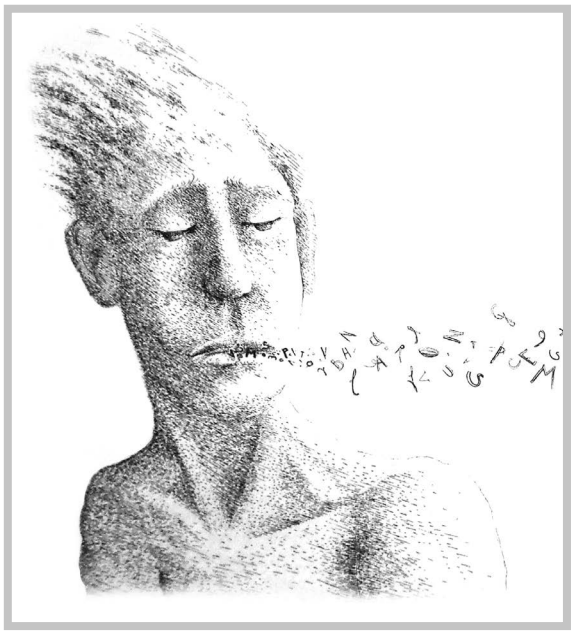
Sia chiaro: nonostante la contrapposizione tra la prima parte teorica e la seconda parte dei *case studies* possa alimentare il senso di una dicotomia non del tutto pacificata tra elaborazione categoriale e materiale analizzato, ad avercene di libri così inquieti, di giovani studiose e studiosi con una tale profusione di idee e, aggiungerei, con una tale ambizione teorica, evidente anche nell'altra monografia licenziata dall'autrice lo scorso anno: *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo universitario* (Cesati, 2018). I lavori di Seligardi mostrano che la teoria della letteratura è ancora ben viva, nonostante il riflusso storico-filologico da un lato e la *coolness* della letteratura comparata più culturale e intermediale dall'altro. Peraltro, una simile inquieta inconclusività ha un suo indubbio fascino ed è il fascino dell'intelligenza: di un'esuberanza cognitiva che Seligardi potrebbe coltivare facendo più omogeneamente emergere la volontà sistemica dalla pluralità dei testi. Attendiamo con curiosità, in ogni caso, sviluppi ulteriori della ricerca, auspicabilmente in una veste grafica che contenga anche le immagini trattate, suggerendo, fra i tanti possibili, due *cases studies* come *Jules et Jim* di François Truffaut e *L'età del malessere* di Dacia Maraini.

Issn: 2282-0876
n. 13, gennaio-luglio 2019

Elisa Caporiccio

Teresa Spignoli (a cura di), Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento

A presentare il volume *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, curato da Teresa Spignoli (Pisa, Ets, 2018), è *Le souffle poétique* di André Beuchat, incisore e direttore della stamperia d'arte Alma Charta, il cui catalogo conta preziose plaquette realizzate insieme a poeti italiani contemporanei o ad essi dedicate. L'acquaforte scelta come immagine di copertina, pubblicata in *Rosa acuminata. Undici poeti per Anna* (Toccalmatto di Fontanellato, Alma Charta, 2011), ben introduce, dunque, il tema portante dei diciotto saggi qui raccolti, volti a restituire la molteplicità di relazioni esistenti tra l'ambito verbale e l'ambito visivo.



particolare di A. Beuchat, *Le souffle poétique,* acquaforte su rame, marzo 2011, catalogo Alma Charta n. 625

Verba picta: l'interconnessione tra le due arti sorelle è felicemente condensata nella locuzione latina che dà il titolo alla miscellanea, parte integrante dell'omonimo progetto di ricerca attivo a partire dal 2012 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali dell'Università di Firenze, finanziato dal MIUR nell'ambito del programma FIRB-"Futuro in Ricerca 2010". Il progetto, avvalendosi in maniera proficua sia di una metodologia critico-teorica sia di strumenti archivistico-informatici, ha trovato un primo esito nella realizzazione di una banca dati consultabile all'indirizzo www.verbapicta.it. La piattaforma ospita una serie di schede organizzate sotto diverse voci (Autori, Opere, Editori, Riviste, Eventi, Gruppi di avanguardia), ricostruendo in tal modo la fitta rete di connessioni esistenti tra poesia e pittura nel secondo Novecento italiano. Alla pluralità di tali materiali si fa costantemente riferimento nei saggi contenuti nel volume, attraverso un puntuale sistema di rimandi che induce i lettori dell'opera cartacea ad integrare le analisi critiche con le schede inserite nel regesto informatico.

Il rapporto interattivo tra letteratura e immagini richiamato dal titolo e le principali questioni teoriche che esso sottende costituiscono l'oggetto dei tre saggi che compongono la *Parte Prima* del volume, firmati da Mario Domenichelli, Andrea Pinotti e Marcello Ciccuto. Ad essi spetta il compito di riflettere su quello che Pinotti definisce giustamente «un plesso concettuale destinato a infinite variazioni sul tema» (p. 41): partendo dal detto di Simonide e dalla celebre formulazione oraziana dell'*ut pictura poesis*, passando alle teorizzazioni di Leonardo Da Vinci e al *Laooconte* di Lessing, la dialettica tra poesia e pittura caratterizza con esiti alterni l'intera storia culturale dell'Occidente. Il saggio di

Domenichelli ha il merito d'inaugurare la riflessione partendo dal segno e dal suo fondamentale valore iconico, proponendo un percorso attraverso l'antica arte dei *technopaegnia*, in cui «l'εικων, l'esigenza figurativa, è ciò che determina la misura, la forma della strofa, plasmata dalla diversa lunghezza dei versi» (p. 4). Domenichelli analizza una serie di componimenti esemplificativi della storia del genere (le composizioni di Simia di Rodi, il *Coupe de dés* di Mallarmé, *Vision and Prayer* di D. Thomas, fino ai casi più recenti di Pasolini e Balestrini), individuando in essi il ricorrere di quattro *patterns* fondamentali – l'uovo, l'ascia, le ali e la croce –, nonché la presenza di un comune schema metrico, definito, sulla base del lessico musicale, «canone retrogrado», riconoscendo in queste poesie figurali un «elemento dissolutore delle distinzioni di campo tra poesia, pittura e musica» (p. 31). Il successivo saggio di Pinotti reinserisce il discorso nel solco dell'ampio dibattito teorico sul rapporto tra parola e immagini, i cui prodromi vengono ripercorsi con essenzialità, per soffermarsi con maggior attenzione sulla svolta costituita dalla teorizzazione di P. Klee, che giocò un ruolo fondamentale nell'affermazione dell'autosufficienza dell'immagine. Dalle teorie del «purovisibilismo» alla formulazione da parte di Boehm dell'«*ikonische Wende*», in contrapposizione al «*linguistic turn*» di Rorty, il passo è breve; si entra in tal modo spontaneamente nell'area novecentesca, oggetto del saggio di Ciccuto, che riesce ad individuare con acutezza il mutamento di paradigma che ha caratterizzato il XX secolo, in cui «il rifiuto del modello mimetico ancora imperante nel secolo precedente viene a legarsi indissolubilmente al processo di forte affermazione del segno figurativo a ogni livello della moderna comunicazione» (p. 53).

Sarà in particolare il passaggio dalla prima alla seconda metà del Novecento a veder infittirsi gli scambi tra l'ambito visivo e l'ambito verbale, in virtù dell'ingresso in quella che McLuhan ha emblematicamente definito come la «civiltà dell'immagine». La *Parte seconda* della miscellanea focalizza dunque l'indagine sull'arco cronologico che si estende dal 1950 sino al primo quindicennio del Duemila, con una serie di contributi dedicati a singoli autori o a poetiche e movimenti d'avanguardia. Nell'obiettivo di mostrare le differenti declinazioni che il rapporto tra parola e immagine può assumere, i saggi raccolti in questa seconda sezione ne indagano i diversi livelli: quello più scoperto delle collaborazioni tra poeti ed artisti, con specifica attenzione sia ai preziosi esiti di tali progetti (libri d'artista, libri illustrati) sia agli editori e alle riviste specializzate nel settore; il livello della *descriptio* e di quegli espedienti retorici di cui gli autori si servono per offrire una rappresentazione verbale di elementi spaziali, come l'ecfrasi, le cui differenti tipologie vengono analizzate da M. Rizzarelli ed E. Porciani in due contributi che prendono in esame, rispettivamente, testi poetici di Pasolini e di E. Morante; il caso, infine, delle coincidenze di poetiche e formulazioni estetiche tra i due ambiti. All'interno dell'ultima tipologia emerge un'attenzione privilegiata nei confronti delle poetiche dell'informale e della loro influenza in campo letterario, specialmente nell'area ermetica; gli interessanti rilievi condotti da Maria Carla Papini nel suo saggio su Testori chiamano in causa il nodo del rapporto tra forma e materia e la riflessione sul 'farsi forma' del linguaggio, temi centrali su cui riflettono anche i contigui saggi di T. Spignoli e F. Mazzocchi. Oggetto di attente considerazioni è anche l'esperienza della neoavanguardia, nelle sue connessioni con la ricerca, in ambito artistico, di una «nuova figurazione» – opportunamente indagate da F. Fastelli – e nelle sue spinte innovative verso la realizzazione di opere verbovisive.

In virtù della molteplicità degli approcci critici di volta in volta adottati e della diversità degli oggetti d'analisi, il volume riesce così ad illuminare le numerose modalità in cui «i due volti della rappresentazione», la parola e l'immagine, dialogano l'un l'altro.

Issn: 2282-0876
n. 13, gennaio-luglio 2019

Desirée Massaroni

Santiago, Italia di Nanni Moretti

Perché dopo quarantacinque anni Nanni Moretti ha sentito il bisogno di andare a Santiago e di riparlare del golpe di Auguste Pinochet che rovesciò il governo socialista cileno e uccise il presidente Salvador Allende?

Il documentario *Santiago, Italia* sembra motivato non solo dal racconto delle vicende dell'epoca, ma dalla necessità di riflettere – attraverso quei fatti – sulla cospicua differenza di comportamento socio-politico tra l'Italia di allora e quella di oggi. In questo senso il documentario ripropone in termini nuovi, se non inediti, il rapporto Italia-Cile attraverso una serie di interviste a uomini e a donne cileni, che in vario modo hanno vissuto gli accadimenti del 1973. In questa prospettiva tali interviste somigliano più a finestre sul mondo ovvero a racconti liberi, ma puntuali dove la vicenda o il ricordo personale coincidono con il ripensamento sul valore della sfera pubblica, ridefinendo in tal modo lo spazio del reale dentro la messa in scena docu-filmica.

Nella ricorrenza stabile di un architettura definita, di una fotografia nitida e di un montaggio calibrato, serrato ed incisivo, Moretti modifica di volta in volta la costruzione delle inquadrature in base ai vari 'personaggi' – dal primissimo piano al piano medio ad esempio – non tanto come sguardo del regista sulle storie di ogni testimone in relazione alla Storia, ma piuttosto viceversa come trasposizione nel linguaggio filmico – nella materia sensibile – delle peculiarità dei vari individui agenti all'epoca dei fatti. Moretti così entra in scena solo quando intervista un condannato per torture per sottolineare il suo (ovvio) non essere imparziale.



Così dopo il racconto del Cile all'epoca di Allende – epoca di rinnovato benessere, definita dal presidente 'la via cilena al socialismo' – seguono i filmati di repertorio del bombardamento aereo del palazzo della Moneda e l'audio dei radio giornali dell'epoca che annunciano l'avvenuto golpe e la morte di Allende. La presa al potere del generale Pinochet e della 'junta militar' sfocia in un feroce clima repressivo soprattutto verso gli esponenti della coalizione di Unidad Popular e delle forze di sinistra, col sequestro degli oppositori e dei sospettati nello Stadio di Santiago tramutato in un lager. Senza sussulti di retorica ascoltiamo le dinamiche di tortura a cui fu sottoposta una ex militante con scosse elettriche nelle parti intime da una donna militare e incinta.

L'ambasciata italiana con la sponda del governo di allora diviene quindi, non solo il ricovero per molti cittadini cileni ma – come si evince dall'intervista a due diplomatici italiani - anche l'unica ambasciata che più a lungo delle altre (rispetto ad esempio a quella svizzera e francese) ha continuato ad accogliere i rifugiati trasformandosi ben presto in una seconda casa-comunità a cui tuttavia si poteva accedere solo saltando arditamente il muro di cinta controllato dai militari armati. Il cadavere di Lumi Videla, che Moretti ci

mostra in un filmato dell'epoca, gettato dagli sgherri della dittatura nel giardino dell'ambasciata italiana segna un punto di svolta nella narrazione e nella vita degli ex abitanti dell'ambasciata.

La possibilità di espatriare in Italia costituisce così un atto salvifico legato a ricordi di grande e immediata accoglienza e possibilità di poter riprendere una vita normale. Significativa la vicenda del gruppo degli Inti Illimani, autori del noto inno della Unidad Popolar, *El Pueblo Unido (jamás será vencido)*, che si trovavano in Italia al momento del golpe e qui decisero anch'essi di restare. La grande mobilitazione di decine di migliaia di militanti comunisti italiani a sostegno dei compagni cileni, disvela come vi fu al tempo un'ondata emotivo-politica di identificazione con la situazione cilena, ciò che avrebbe poi indotto Enrico Berlinguer ad un radicale cambio di strategia politica con l'elaborazione della proposta di un 'compromesso storico' tra le forze democratiche popolari.

Santiago, Italia conferma Moretti come il regista italiano più dotato di testa e sguardo politici; in questo ultimo film documentario il regista suggerisce agli spettatori odierni il compito di fare un confronto con un'Italia estinta e con una concezione diversa della propria esistenza e di quella collettiva. Nel corso del film un ex militante divenuto poi imprenditore si commuove ricordando la sua passata militanza; nella sua commozione, che Moretti 'riprende' dando respiro e tempo al soggetto inquadrato, si comprende come la consapevolezza che la propria lotta era di tutti ovvero che era servita a qualcuno, restituisse il senso del vivere.

È su questo punto che è possibile individuare il nodo problematico di Moretti; l'eclissi di una sensibilità e memoria storico-politica e di un pensiero critico connota la presente Italia a-ideologica, segnata da pulsioni consumiste e individualiste che hanno sostituito la solidarietà internazionalista con le paure e le spinte xenofobe.

Sui gradoni dello stadio-lager di Santiago Moretti 'immette' una banda composta di ragazze e ragazzi come a voler proporre un momento catartico in cui la partecipazione artistica-emotiva alle vicende del Cile è anche tentativo artistico di tornare a scandire un tempo attraverso un linguaggio universale lasciando lo spettatore con l'impressione di un nuovo lavoro morettiano in corso d'opera.