



Arabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 11



Incontro con
Mariangela Gualtieri

Nella gioia, noi ci muoviamo in un elemento che è del tutto fuori del tempo e del reale, con presenza perfettamente reale. Incandescenti, attraversiamo i muri.

Cristina Campo



arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

www.arabeschi.it

n. 11, gennaio-giugno 2018

ISSN 2282-0876

Direzione

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

Comitato scientifico

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

Comitato di redazione

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

Segreteria di redazione

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

Responsabili delle recensioni

Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

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

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Mariangela Gualtieri

Mariangela Gualtieri. Profilo 6

Videointervista a Mariangela Gualtieri
a cura di Francesca Auteri, Alice Billò, Marco Sciotto 8

Valentina Valentini
Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca 14

Mariangela Gualtieri
Giuramenti. Un estratto 23

ET ET | testi contaminati

Videopresentazione di Filosofia-schermi di Mauro Carbone
a cura di Ana Duque, Francesco Pellegrino, Maria Rizzarelli 26

Marco Dalla Gassa
Circoscritto e prevedibile. Il Pachinko come sintesi di traduzione culturale 27

Anna Maria Monteverdi
Memoria e racconto autofinzionale nel teatro di Robert Lepage: 887 38

Maria Rizzarelli
Epifanie e sparizioni di uno sguardo de-genere. Soggettività fotografiche in Ernaux, Ferrante e Schwarzenbach 46

Daniela Sacco
Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro, a partire da Bertolt Brecht e Walter Benjamin 57

Graziella Seminara
Musica e immagini in Nuova Babilonia tra letteratura e arti figurative 67

IN FORMA DI | generi e forme

Videopresentazione di Fata Morgana Web di Roberto De Gaetano
a cura di Ana Duque, Francesco Pellegrino, Stefania Rimini 92

Edwige Comoy Fusaro
Capuana fotografo 93

Arianna Frattali
Riflessioni su un continente che diventa palcoscenico:
Home visit Europe di Rimini Protokoll 106

Arianna Frattali <i>Tra realtà e utopia: ripensare lo statuto della rappresentazione.</i> <i>Intervista a Rimini Protokoll</i>	117
Giada Guassardo <i>Critica d'arte come menzogna: una lettura di Salons di Giorgio Manganelli</i>	122
ZOOM obiettivo sul presente	
Vittorio Gallese, Grazia Pulvirenti <i>Ripensare il corpo nell'opera lirica.</i> <i>Postilla alla regia di Graham Vick dello Stiffelio verdiano</i>	136
Laura Pernice <i>Venticinque anni di rinascita. Dal ricordo al presente di Giovanni Testori</i>	143
Corinne Pontillo <i>Vivian Maier: professione fotografa?</i>	150
Elena Porciani <i>Rappresentare (e studiare) Antigone ai tempi del terrorismo.</i> <i>Su un recente volume di Sotera Fornaro</i>	154
Barbara Distefano <i>Lo schermo aperto di Basilio Martín Patino.</i> <i>Retablo anarchico di cinquant'anni di storia spagnola</i>	161
LETTURE, VISIONI, ASCOLTI	
Giuliana Bruno, <i>Superfici. A proposito di estetica, materialità e media</i> (Carlo Felice)	167
C. Maria Laudando (a cura di), <i>Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media</i> (Giovanna Santaera)	168
Mario Perniola, <i>Estetica Italiana Contemporanea</i> (Marco Sciotto)	173
Filippo Rossi, Vincenzo Bizzarri, <i>Benvenuto Cellini</i> (Giada Guassardo)	176
Elio Ugenti, <i>Immagini nella rete. Ecosistemi mediali e cultura visuale</i> (Giovanna Santaera)	178
Théâtre de l'Entrouvert, <i>Anywhere</i> (Cristina Grazioli)	181



INCONTRO CON | Mariangela Gualtieri



Mariangela Gualtieri. Profilo di Alice Billò

Mariangela Gualtieri (Cesena, 1951) incarna una delle figure più interessanti e affascinanti di poetessa, drammaturga e attrice. La sua avventura artistica è legata a doppio filo a quella di Cesare Ronconi: insieme a lui, dopo la laurea in Architettura conseguita da entrambi allo IUAV di Venezia, fonda nel 1983 la compagnia *Teatro Valdoca*, che ancora oggi si conferma tra le esperienze più avanguardistiche e peculiari della scena internazionale.

Fin dall'inizio Ronconi ha esplorato il ruolo della regia secondo una rigorosa linea pedagogica, con cui ha guidato (e continua a guidare) i numerosi attori che in tutti questi anni sono passati dalle produzioni della *Valdoca*. Gualtieri, invece,



scopre la sua vocazione poetica e drammaturgica soltanto dopo i primi tempi in cui prende parte agli spettacoli come attrice. Il primo lavoro della compagnia, *Lo spazio della quiete* (1983), è un'opera che già contiene in sé la tensione creativa che alimenterà la ricerca della compagnia. Si tratta di uno spettacolo privo di una drammaturgia verbale e segnato dall'interazione tra i linguaggi della danza, della *performance* e del teatro inseriti in un'atmosfera visiva lontana da forme di rappresentazione realistica dell'esistenza umana.

Nel successivo *Atlante dei misteri dolorosi* (1986) l'elemento verbale si palesa tramite i versi poetici di Paul Celan, Eschilo e Milo De Angelis. Proprio l'incontro dal vivo con quest'ultimo fa nascere all'interno della *Valdoca* una Scuola di Poesia attraverso la quale la Gualtieri ha l'occasione non solo di confrontarsi con alcune delle più importanti voci poetiche di quel periodo, quali Fortini, Luzi, Bigongiari, Loi, Rosselli e Merini, ma anche di sperimentare la scrittura poetica.

Con i tre atti di *Antenata* (1991-1993), infatti, Gualtieri firma la sua prima drammaturgia poetica, nata dal 'vivo delle prove' e stimolata dalla regia di Ronconi, il quale avverte la necessità di far entrare il suono del verso poetico all'interno del 'gioco di forze' che si crea nella scena teatrale tra le luci, lo spazio modificato dalla scenografia e i corpi degli attori e dei danzatori che lo attraversano. Da questo momento in poi, la Gualtieri scriverà 'a ridosso della scena' tutte le drammaturgie poetiche delle successive produzioni, cominciando a lavorare, inoltre, sul fondamentale rapporto tra il verso poetico e la sua inscindibile oralità, alimentata da un attento e consapevole uso del microfono.

Ossicine (1994), *Fuoco centrale* (1995), *Parsifal* (1999), *Paesaggio con fratello rotto* (2004), *Caino* (2011) e l'ultimo *Giuramenti* (2017) sono solo alcuni degli spettacoli che hanno segnato la ormai nota e riconoscibile cifra creativa di *Valdoca*, in cui la parola po-



etica, risuonando con gli altri codici scenici, rinnova la potenza originaria della lingua in cui tutti gli elementi tornano a vibrare e a far vibrare la comunità degli attori e degli spettatori coinvolti.

Bestia di gioia (2010), a cui seguiranno *BELLO MONDO. Rito sonoro* (2015) e *PORPORA. Rito sonoro per cielo e terra* (2015), inaugura una forma di spettacolo diversa, il 'rito sonoro' appunto, in cui la Gualtieri, sola in scena ma sempre guidata dalla regia e dalle luci di Ronconi, canta come un 'aedo' i propri versi poetici.





Incontro con Mariangela Gualtieri

di Francesca Auteri, Alice Billò, Marco Sciotto

Nel novembre del 2017, in occasione di una lezione con gli studenti del Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Catania, abbiamo incontrato Mariangela Gualtieri e le abbiamo chiesto la disponibilità a dialogare con noi. Dopo un breve scambio di battute, il dialogo è avvenuto a distanza, al riparo da distrazioni e condizionamenti. Quello che qui pubblichiamo è l'esito di un confronto aperto e ragionato, che conferma una volta di più il fatto che Mariangela Gualtieri sia una delle voci più coerenti e appassionate del nostro presente.



Mariangela Gualtieri © Rolando Paolo Guerzoni

D: Tu e Cesare Ronconi avete parlato già diverse volte del vostro percorso che vi ha portati dapprima a creare il Collettivo Valdoca e, successivamente, a trasformarlo nel Teatro Valdoca. Ti andrebbe, comunque, a mo' di introduzione, di ripercorrerlo brevemente, specie in relazione al tuo percorso personale che si snoda tra le diverse e affini anime di attrice, autrice, poetessa e drammaturga?

R: La necessità di passare da Collettivo a Teatro è diventata categorica quando Cesare Ronconi ha capito che la regia era il suo ambito d'espressione e non era più a suo agio lì dove si voleva mantenere un imprecisato lavoro d'insieme. Così si è creata una frattura fra chi voleva assumersi un ruolo preciso, riconoscendo in sé quella spinta e urgenza che potremmo chiamare vocazione, e chi invece voleva restare in un indistinto insieme in cui tutti facevano tutto. Io allora facevo l'attrice, non sentendomi tuttavia esattamente nella mia acqua e comunque seguii Cesare e con lui fondammo appunto il Teatro Valdoca. Dopo tre spettacoli in silenzio e un quarto in cui entrarono versi di Milo De Angelis, Eschilo e Paul Celan, Cesare cominciò a sentire il bisogno di una parola che registrasse ciò che accadeva durante le prove, cioè una parola che nascesse al presente, perfettamente calzante coi corpi che dovevano pronunciarla, con le azioni e con tutta la scrittura scenica. E così mi ha chiesto di scrivere, dicendomi addirittura che le parole erano già tutte lì, contenute in ciò che facevamo, nel luogo in cui stavamo concentrati per giorni e per notti. Scrisi i miei primi testi teatrali dapprima con grande tremore e disagio, non sentendomi all'altezza del compito e dunque patendo non poco. Ma poi, dopo un passaggio importante, la mia scrittura è arrivata a piena maturazione e con la trilogia di *Antenata* ho cominciato davvero a scrivere quelli che posso definire i miei versi.

<https://vimeo.com/119327345>

D: Tra tutti i poeti viventi, si potrebbe dire che in nessuno come in te sembra incarnarsi una modalità di fare poesia che sembra ricondurla direttamente alle sue origini. Così come avveniva, ad esempio, nella Grecia antica, la tua poesia nasce, per usare l'espressione che utilizzi nella chiusura di *Fuoco Centrale*, «sempre a ridosso della scena», ossia già



per la voce, per un corpo che la dice o la canta, per il suono. Ti andrebbe di dirci in che modo senti una simile peculiarità, che ti pone in una sorta di terra di mezzo tra la poesia scritta e la tradizione orale, tra la parola da leggere e quella ascoltata?

R: Grazie per quello che dici: sento il nostro lavoro molto vicino alle origini, al teatro dei tragici greci soprattutto. La poesia è nata dapprima come fatto acustico, come parola orale, ritmica e musicale e per noi questo ancora resta l'elemento centrale. Come dicevo, sono nata come poeta dentro una modalità o cifra in buona parte imposta dal modo di comporre di Cesare. Il suo teatro non è mai narrativo, né esattamente progettuale. Si parte dalla scelta degli interpreti e di un luogo in cui provare, e questi direi che sono i fattori basilari della scrittura registica. Poi ci si raccoglie intorno ad un germe luminoso che spesso è definito ma spesso non lo è, e da lì anche io comincio a scrivere. Ciò che sento è di fare un salto nel vuoto, e questo dà grande ebbrezza ma anche una certa paura, e il clima è sempre quello di un esordio. Il passato viene dimenticato, si tiene di esso solo ciò che si è depositato in noi, solo ciò che facendosi nutrimento è diventato noi, e si va leggeri, senza storia, senza a priori. In questo senso riconosco un nomadismo strutturale alla base del nostro fare teatro, anche se in apparenza siamo a Cesena, in realtà il nostro bagaglio è il bagaglio minimo di una tribù nomade. (Anche materialmente, ciò che dall'inizio continua ad essere con noi sono lunghe canne, tele, colori basilari come il bianco il rosso e il nero). Appena scritto, ogni mio testo passa al vaglio dell'oralità, viene dopo poco pronunciato dall'attrice o dall'attore per il quale è stato scritto, e che già nel momento della precipitazione poetica tengo con me, nel mio cuore/mente. È una strana scrittura, quasi un luogo impossibile della scrittura perché da un lato si chiede al testo di vibrare della forza dell'ispirazione, e dall'altro vi sono requisiti ai quali il testo deve rispondere e soprattutto un tempo obbligato. Una strana condizione di libertà coatta, se l'ossimoro non fosse eccessivo, di libertà nell'obbedienza.

D: In un'intervista che hai rilasciato di recente all'*Acting Archives Review* sottolinei il fatto che la tua carriera da poetessa si inaugura con i versi «PARLAMI CHE / IO ASCOLTO PARLAMI CHE / MI METTO SEDUTA E ASCOLTO», versi che accosti a una sorta di invocazione alle Muse riconducibile a Omero o a Dante. Ci sembra che proprio un simile esordio, che si fa quasi manifesto della tua poetica – o, meglio, della modalità in cui ti avvicini alla poesia – delinei al meglio il ruolo quasi profetico che in te assume l'essere poetessa, non inteso come portatore di una verità da rivelare, ma come il farsi tramite di qualcosa che non si possiede ma che piuttosto ti possiede per venire alla luce. In che modo ritieni che avvenga questo tuo divenire quasi un mezzo inconsapevole del discorso poetico, che sembra quasi portarti a 'essere scritta' piuttosto che a scrivere o a 'esser detta' piuttosto che a dire?

R: Forse questa è la presunzione più grande, cioè pensare che qualcosa venga alla luce tramite noi, che qualcosa ci scelga per venire al mondo. Tuttavia è esattamente ciò che provo, cioè l'essere presi dalla parola piuttosto che prendere la parola. Per questa nascita della parola, che pare così accolta e spontanea, vi è a monte un lungo, accurato, incessante esercizio di attenzione alla parola. Attenzione nell'ascolto di chi prima di noi ha scritto, della voce di chi è vivo adesso insieme a noi, dell'ascolto del mondo, dell'ascolto di ciò che sbrigativamente chiamiamo natura. E anche dell'ascolto di ciò che non sappiamo, ambito per il quale non serve l'intelligenza ragionante ma ne serve piuttosto una intuitiva, o quello che Cristina Campo chiamava l'organo del mistero.



<https://vimeo.com/158638046>

D: Nella medesima intervista accenni al fatto che la tua poesia diviene maggiormente 'lirica' al di fuori del lavoro scenico di Cesare Ronconi, mentre all'interno di esso assume una dimensione più «epica», «coreutica» ed «elegiaca». Ti andrebbe di spiegarci meglio queste differenze e in che modo e perché avviene questa variazione?

R: Quando scrivo al di fuori della scena, sono sola e in ascolto di qualcosa che non so. So che qualcosa si è accumulato dentro di me, e in modo lento e libero, lascio che fluisca, che si componga sulla pagina. È spesso una scrittura che celebra la natura e le forze arcaiche che nella natura riecheggiano, oppure una scrittura che precisa le sottigliezze d'un sentire, dettagli della così detta realtà che vengono all'evidenza e assumono una densità particolare. Nella scrittura per la scena, i miei versi sono solo una parte della più vasta scrittura scenica, nella quale vi sono vari elementi: i corpi e le voci degli attori, le azioni, le luci, i suoni, gli oggetti di scena, ecc. Cioè, in teatro i miei versi debbono in qualche modo servire un più complesso giro di forze, allo stesso tempo farne parte e concordare musicalmente, ritmicamente coi dettami della regia e con tutto il resto. Poi posso dire che il lavoro di Cesare si addensa spesso attorno al coro: tutti gli interpreti hanno lo stesso rilievo, non ci sono prime attrici o primi attori, e tutti sono sempre in scena, perché appunto è l'energia di tutti che tiene sospesa la scena. Sono quindi chiamata a scrivere per un coro, per una tribù, e il 'noi' diventa inevitabile, come pure l'afflato comune, quasi ci fosse un comune nemico contro cui battersi. Tutto questo porta immediatamente all'epica, anche perché questo teatro, nei meccanismi profondi che tocca, fa sì che anche il pubblico divenga comunità, quasi comunità istantanea. Nell'epica l' 'io' viene bruciato a favore di uno sguardo più dilatato che individua nei movimenti della tribù umana i riverberi delle potenze cosmiche. Nell'epica insomma l'occhio è puntato sul destino della specie, su quegli aspetti che il tempo non modifica e che dunque attraversano la storia, le generazioni, riproponendosi. La poesia fa proprio questo, rivela quanto vi è di permanente nel trascorrere delle epoche storiche e delle mode.

<https://vimeo.com/215911678>

D: Leggendo le tue opere e ascoltando e leggendo le interviste che hai rilasciato, si percepisce in modo netto la centralità del silenzio nella tua ricerca e, insieme, la forza centrifuga esercitata da esso sulle tue parole, che finiscono per rifiutare ogni narratività e ogni significato univoco e strutturato, in favore, piuttosto, degli inesauribili echi e richiami dati dalle infinite possibilità dei significanti. Come spieghi il tuo rapporto con la parola, in questa quasi paradossale necessità di ricorrere ad essa come strumento per trascenderla e pervenire al silenzio che essa cela?

R: In questo tempo storico, la mia impressione è di vivere su un foglio già fittamente scritto e scarabocchiato e dunque ogni altra scrittura, ogni altro atto espressivo viene inghiottito da questa pagina, che non è più bianca ma densa di segni ormai illeggibili, per quantità e rumorosità di fondo. sento con certezza che il silenzio è il luogo in cui meglio ora si accumula potenza (non potere ma potenza), il luogo in cui ogni vocazione può precisarsi e fiorire. Ma c'è come dicevo una congiura del silenzio, tutto pare determinato nel non farlo accadere, nel tenerci lontani da questa dimensione che in fondo abbiamo abi-



tato per migliaia di anni e che ora abbiamo abbandonato, almeno in occidente. Chiunque voglia frequentare il silenzio deve ora con grande determinazione, con ostinazione direi, ritagliarsi una bolla nel frastuono del mondo. Lo si può fare dunque soprattutto astenendosi da pratiche quotidiane molto affascinanti ma di grande intralcio per chiunque voglia per davvero cominciare a diventare ciò che è. L'assillo dei telefoni cellulari, ad esempio, questo canale continuamente aperto con tutto il folto gruppo di persone che costituiscono per ciascuno il proprio mondo; ecco, questa possibilità che in qualunque istante qualcuno possa intromettersi fra me e me, fra me e la mia preghiera, fra me e il mio ascolto, fra me e la mia demenza perseguita, o fra me e la mia più brillante follia, fra me e il mio abbandono... Come si può servire un'arte, una vocazione, lasciando la porta aperta a qualunque intromissione? C'è una troppa fitta rete di frequentazione fra umani e questo indebolisce la salutare, vitale relazione di ciascuno col proprio sé e col proprio silenzio. Ma oltre al cellulare, lo sappiamo, vi sono tutte le altre fascinazioni tecnologiche che ci rapiscono in un continuo intrattenimento. Senza silenzio, io credo, non si arriva alla sala del trono. Senza silenzio non ci vengono riempite le mani di doni. E il silenzio è uno degli elementi naturali, il quinto, secondo me: acqua aria fuoco terra e silenzio. Soprattutto mi preoccupa negli adolescenti questo diminuito dialogo di ognuno con se stesso, sempre impedito appunto dalle varie fascinazioni tecnologiche. C'è una sorta di sponda interiore che si crea spontaneamente in giovane età, che dovrebbe crearsi spontaneamente, una sponda su cui appoggiare il mondo, tutto il fuori di noi che chiamiamo mondo. E su questa sponda cadono gli eventi del mondo e noi impariamo a collocarli nel loro giusto posto, dando ad ognuno il peso ed il valore che merita. Ora questo meccanismo che per millenni ha funzionato, nel silenzio, anche nella noia, viene inceppato dall'assillo tecnologico che ci tiene sempre occupati fuori di noi. E dunque si finisce con l'essere interiormente senza appoggio, in un caos dove si confonde il valore delle cose e delle esperienze. Da ultimo vorrei ricordare che la poesia ha proprio questa peculiarità: è parola che tiene con sé il silenzio, parola che ha al proprio centro il silenzio, a differenza della narrativa che pone al centro la parola stessa. Credo che ogni poeta sia esperto di silenzio.

<https://vimeo.com/55426711>

D: Nel momento, poi, in cui questa tua specifica modalità quasi sacrale di utilizzo della parola incontra la scena e il corpo degli attori, genera, attraverso il lavoro di Cesare Ronconi, quella dimensione teatrale e visiva potente che caratterizza da sempre i vostri spettacoli. Una dimensione visiva che, al pari della relazione tra parola e silenzio che attraversa la tua ricerca di poetessa, sembra perennemente tesa alla creazione di immagini che contengano in sé costantemente anche il loro silenzio, ossia il buio dal quale provengono e nel quale precipiteranno. In che modo si rapportano queste due ricerche parallele tra parola e silenzio e tra immagine e buio nel vostro percorso e nelle opere che realizzate insieme?

R: È sempre difficile precisare il come o il perché. C'è un bel motto di Fausto Melotti che recita così: «L'arte è tempo felice, è teatro dell'anima e il perché si nasconde». Ed è proprio così. C'è un perché che si nasconde: a volte tutto si addensa, si condensa, prende forma e voce, e noi stessi non sappiamo bene come ciò sia avvenuto. Posso dire che io cerco di sottometermi ai dettami della regia e mi attengo alle indicazioni che da questa provengono. Porto le mie ragioni e spesso non capisco in che direzione Cesare stia pro-



cedendo. Ma in ogni modo la mia fiducia in lui mi zittisce e mi fa stare in paziente attesa dei suoi tempi e delle sue scelte che spesso sono per me sorprendenti. E questo è anche ciò che mi piace. Poi ci sono a volte conflitti e tensioni, incomprensioni o impazienza, anche perché tutto avviene dentro tempi stretti, in una economia minima e dunque non c'è tempo per lentezze o rimandi. Ma poi è la scena a indicare la strada e fino ad ora tutto si è risolto in buona armonia, e questo perché al fondo vi è un identico sentire, fra me e Cesare, pur nelle nostre diversissime ritmicità, uno stesso modo di intendere il teatro come arte e come rito, la stessa aspettativa e lo stesso rispetto nei confronti di chiunque entri a fare compagnia con noi e lo stesso grande rispetto nei confronti del pubblico e del tipo di intensità perseguita nel rapporto col pubblico.

D: Sia tu che Cesare Ronconi avete studiato Architettura all'Università. Inoltre, la peculiarità della tipologia del vostro lavoro, il vostro essere una compagnia di 'teatro di ricerca', vi avrà certamente portati ad attraversare spazi molto differenti, probabilmente non convenzionali, sia prima di approdare alla vostra attuale sede a Cesena, che nella circuitazione delle vostre opere. E, ancora, Ronconi ha più volte fatto riferimento al fatto che, nell'elaborazione dei vostri lavori, è sempre il luogo a ispirarlo, in una direzione che vada contro ogni possibilità di 'capitalizzazione' di esso. Ti andrebbe di raccontarci il rapporto che si instaura tra gli spazi dei vostri laboratori, delle vostre prove e dei vostri spettacoli e questi ultimi? Quegli spazi, inoltre, modificano in qualche modo anche la tua scrittura, quasi scrivessi le tue opere per il teatro con un occhio – e un orecchio – ai luoghi che esse abiteranno?

R: I luoghi, così come le attrici e gli attori, sono elementi basilari e fondanti della drammaturgia. Direi quasi che a volte vengono prima loro e solo dopo arrivano le parole. Il luogo è il campo di forze, è innanzi tutto un punto del corpo celeste che abitiamo, un punto in relazione con l'universo. È dunque lontana da noi l'idea del travestimento di quel luogo in altro, cosa che invece avviene spesso in un certo modo di intendere la scenografia. Ciò che Cesare dispone nello spazio e come lo acconcia, è quasi sempre il minimo, il tanto che serve per togliere i connotati distraenti e farne pagina bianca. E anche per far sì che la luce, altro elemento naturale, vivo, manifesti appunto il proprio incanto, nel suo gioco con l'ombra. Poiché il nostro teatro si muove sul presente e direi che è un atto d'attenzione piena e d'amore verso il presente, il luogo in cui quel presente accade ha una ovvia centralità. Abbiamo amato moltissimo certi spazi aperti, come le cave di tufo dismesse del Salento, il greto del fiume Marecchia, le Crete Senesi, punti del mondo talmente potenti da sostenere il nostro entusiasmo malgrado la fatica estrema di lavorare nella polvere, sotto il sole o con la pioggia, in condizioni davvero estreme. E più di recente l'Arboreto di Mondaino, col suo bel teatro e il bosco e la campagna intorno. Lì siamo rimasti tre mesi e il teatro e il bosco hanno certamente influenzato sia la mia scrittura che la regia di Cesare.

D: Nel tuo lavoro utilizzi quasi esclusivamente la lingua italiana, eppure, lungo il tuo percorso, hai fatto ricorso anche al tuo dialetto, al romagnolo. Quali sono per te, se ci sono, le differenze principali tra le due lingue nella tua ricerca poetica? Senti che, in qualche modo, la lingua romagnola – che è una lingua forse più intima, viscerale, infantile, vicina alle radici – possa pervenire in modo più efficace a quel fondo enigmatico, incomprensibile e ancestrale nascosto dietro il linguaggio, cui costantemente tenti di attingere attraverso la tua poesia?



R: Certo, la tua domanda contiene anche parte della mia risposta. Ho scritto in dialetto soprattutto per Gabriella Rusticali, attrice storica della compagnia che parlava molto bene il dialetto romagnolo. Altre volte ho scritto in quella che io definisco 'lingua rotta'. Spesso l'italiano corretto non funziona in scena, soprattutto quando si tenta di comunicare una particolare intensità del sentire, o dentro una certa scompostezza del corpo. In questi casi anche la lingua deve scomporsi, rompersi appunto, e allora cerco di cadere dentro la memoria delle mie nonne semi-analfabete e di ritrovare la loro lingua, quel loro italiano che, quando cercavano di parlarlo uscendo dal dialetto, era ricco di invenzioni linguistiche. Ricchissimo e molto espressivo. Non è un caso che i più interessanti drammaturghi italiani del mio tempo facciano uso di dialetto – penso a Scaldati e a Moscato – o di lingue rotte come nel caso di Testori. In altri casi ho inventato delle lingue: per *Fuoco Centrale* ad un certo punto ho sognato una lingua, la parlavo in sogno, e appena sveglia ho trascritto i suoni che ricordavo. Ma anche nell'italiano, credo sia una peculiarità della mia scrittura l'aver in sé alcune scorrettezze sintattiche e grammaticali, l'uso improprio delle preposizioni ad esempio, o certi echi dell'italiano duecentesco, e penso che tutto ciò sia legato alle mie nonne romagnole e alla lingua monumentale e buffa che parlavano con solennità quando cercavano di parlare italiano. Io ho trascorso la mia infanzia con queste due donne, - di cui una era una specie di orchessa, grande, irruente, molto teatrale, e l'altra era invece una vecchia fatina, magra, esile, silenziosa - e dunque considero questo loro italiano mia lingua madre. D'altro lato il dialetto stesso è lingua carica di affettività e di uguaglianza: si è subito fratelli quando si parla in dialetto, subito tutti figli della terra e dunque fratelli e sorelle. Tutto ciò mi sembra tenga viva la lingua, viva e parlante, non intimidatoria come invece è certo italiano alto, non troppo cerebrale, ma vicina al corpo, alla sapienza ed espressività del corpo. Come ho detto altre volte, mio sommo maestro in questo tentativo è Dante: da lui ho preso l'immenso ambire verso una lingua bassa capace però di dire il Paradiso, cioè le cose più alte e indicibili. E questa è anche la richiesta del mio regista che mi esorta verso una scrittura dotata di immediatezza e di intensità.



VALENTINA VALENTINI

Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca

The ritual is always the main feature within which the expressive research of Teatro Valdoca moves. In this essay the ritual tension of the dramaturgies by Gualtieri and Ronconi is analyzed in light of Victor Turner's principles, in attempt to underline the community effect that all the company's performances are able to unleash.

1. Processo produttivo come processo rituale

Negli spettacoli del Teatro Valdoca la visualità si staglia potentemente di fronte all'imponenza della parola poetica proferita dagli attori, creando un cortocircuito fra dimensione plastica e verbale, guardare e ascoltare: affinché lo spettacolo ferisca e commuova lo spettatore Teatro Valdoca dispone di due veicoli potenti, il corpo e la voce – la parola poetica e l'attore in scena –, le due armi originarie del teatro, trattati entrambi come materia da plasmare. La postura dell'attore può assumere la forma di una scultura, con il corpo dipinto e abbigliato con grandi maschere di animali come in *Paesaggio con fratello rotto* (Teatro Valdoca, 2005); oppure può darsi come danzatore, atleta, acrobata che impegna l'energia del corpo con sveltezza e agilità: l'immobilità sta in rapporto di reciprocità con la corsa sfrenata, è uno stato fisico che apparenta il corpo all'essere pietra, sasso, cosa inerte, salma.

Lo status del performer è ambivalente: prostrato, abbandonato fra il sonno e la veglia, e sprizzante, tanto leggero da sollevarsi in volo. È angelo e diavolo, colui che rotola nel fango e colui che contempla visioni di luce. E gli viene richiesto di abbandonare il governo del proprio corpo sia 'nello slancio e nel coraggio insensato', sia nella catatonìa.

Ci proponiamo di interrogare la pratica spettacolare del Teatro Valdoca dalla prospettiva del paradigma rituale, come è stato elaborato da Richard Schechner attraverso Victor Turner.¹

Da premettere che, essendo quello del Teatro Valdoca un territorio che ho sondato con affetto e attenzione sin dagli esordi,² in questo contributo ho riattraversato analisi già tracciate riguardandole dalla prospettiva qui assunta, ovvero come si manifestano le figure e i tratti del rito nella pratica del Teatro Valdoca, disposta a smentire l'ipotesi o a rafforzarla raccogliendo altre tracce.

Schechner distingue in una sequenza ternaria le diverse esperienze che avvengono a livello individuale e di gruppo durante il processo produttivo dello spettacolo: la fase 'preliminale' di disgregazione, cioè distruzione di resistenze e stereotipi; la fase 'liminale', di sottomissione all'autorità dei «majores rituali» e di trasmissione di conoscenze, di passaggio da sé all'altro; la fase della reintegrazione o 'postliminale', in cui si ricostruisce e si manifesta il nuovo sé.³

Se la liminalità è la dimensione del processo performativo ambiguo, indeterminato, in transizione verso lo status, l'identità sociale, il riconoscimento (cioè assumere identità e favorire la proiezione di identità da parte degli altri), secondo Turner favorisce la



produzione simbolica, nel senso che la *communitas* sottolinea e celebra la sua differenza dal resto della società rappresentandola. Il rito quindi come espressione del 'margine', la zona neutra che collega l'interno con l'esterno, che dà forma ai sogni e ai desideri, in cui guardando l'altro si recupera l'io.

Processo performativo come processo transizionale, come esperienza iniziatica attraverso cui il performer sviluppa nuovi comportamenti, recuperando quelli primari sotto la guida di un maestro.

2. Processo pre-liminale/liminale: edificare il luogo e autografare la tribù

È il *tremendum* del soprannaturale che una liturgia sbiadita e senza più riti efficaci ci ha fatto dimenticare, e da cui si tengono alla larga i nuovi riti consolatori.

È il meraviglioso della natura, di grandi spazi aperti che non percorriamo più, ed è il meraviglioso dell'imperituro, di ciò che 'in me è più vecchio di me'.⁴

Il concetto di '*oikos*', di luogo in cui si radica la vita, è il dispositivo centrale del processo costruttivo degli spettacoli del Teatro Valdoca. Realizzare uno spettacolo equivale a edificare il luogo (spesso si tratta di spazi 'trovati' fuori dai teatri) in cui l'attore possa sentirsi a suo agio, abitando, avendone cura, osservandolo, perché «ogni luogo, anche maledetto, sporco o deprimente, contiene segreti». ⁵

Luogo come spazio riparato in cui trovare scampo per condurre a buon fine il processo fragile e complesso di disvelamento dei 'caratteri' di ciascuno, e quello di apprendimento di un modo di respirare insieme, di scoprire ritmi differenti e comuni. Il lavoro del Teatro Valdoca porta alla costruzione di mondi, alla fondazione e rifondazione di nuove tribù e alla celebrazione dei riti necessari al loro costituirsi: essere introdotto in un luogo estraneo alla società – la *communitas* di cui parla Victor Turner (1972) – in cui rifugiarsi per celebrare la propria differenza, uno spazio separato in cui scoprire la propria voce e il proprio volto. In questo senso creare uno spettacolo corrisponde a creare un mondo, un ambiente, un paesaggio dove si coltivano valori rari che non allignano fuori di esso (per esempio l'autenticità). Per tenere in vita questo '*templum*' c'è bisogno di regole, fra le quali è fondamentale il senso di segretezza e di esclusività che circola all'interno degli appartenenti alla tribù.

Ogni spettacolo del Teatro Valdoca è un mondo che viene fatto nascere all'interno del gruppo-tribù che si raccoglie intorno a Cesare Ronconi e a Mariangela Gualtieri. È un atto di consolidamento di identità, nel senso che il lavoro decostruttivo, che si attua attraverso il laboratorio prima e il processo di messa in scena dopo, porta all'emersione del 'carattere intrattabile' di ciascuno (dal greco *kharaktér*, impronta, cesello, distinto dalla personalità che è la parte che si può modellare).

Richard Schechner concepisce il processo di produzione dello spettacolo come corrispondente alle tre fasi dei riti di iniziazione: come azione di destrutturazione-reintegrazione dalle implicazioni esistenziali-antropologiche. Nel senso che la forza

Giuramenti di Teatro Valdoca, 2018 © Maurizio Bertoni





di coesione della comunità teatrale, che si raduna di volta in volta per lo spettacolo ed è basata sul lavoro di gruppo, coincide con la ricerca di un'identità, nel contempo come singolo e come collettivo. Il gruppo-tribù sta insieme per trasformare il mondo, a partire dall'uomo-attore e dal palcoscenico-ambiente, in quanto costruire uno spettacolo è come costruire un mondo autentico.

La scelta di formare un *ensemble* di performer, che sono danzatori, acrobati, cantanti ma anche persone prive di un addestramento specifico, ma con una sentita 'vocazione teatrale', passa per il laboratorio, ovvero quello spazio-tempo di purificazione necessario non ad acquisire tecniche specifiche, ma a esercitare l'attenzione verso di sé, la propria unicità ('scoprire di essere invincibili') e la propria capacità di reazione all'interno del gruppo. Questo modo di produzione sceglie l'assenza di un addestramento preesistente – come quello dell'attore 'addestrato' nelle scuole di teatro – come salvaguardia rispetto ai cliché: eliminare gli orpelli è il motto di Cesare Ronconi.

Nel preparare lo spettacolo la prima operazione consiste nel delimitare uno spazio di azione in cui vengono stabiliti dei 'percorsi' di lavoro, dove prendono posto determinati oggetti, e in cui si può incominciare ad agire in senso concreto: camminare, saltare, ballare, strisciare, parlare, tirare, toccare, costruire, cantare, abbracciare, salire, cadere, etc. Anche lo stare abbandonati a terra senza fare assolutamente nulla in quello spazio acquista il valore di un'esperienza di lavoro.⁶

Comporre uno spettacolo comporta ritmare spazi e tempi di attività con spazi e tempi di visione. Il tempo-spazio dell'agire nel presente è consumo puro, spreco di sé, dispendio non finalizzato. Lo stato di contemplazione lascia affiorare la percezione, il fluire del pensiero, lo spazio vuoto della mente dove è possibile che tutto accada.

Fare teatro è come appartenere a una setta e per questo bisogna essere visibilmente marchiati, passare attraverso il rito dell'appartenenza al gruppo officiato dal maestro. Prima di ogni nuovo quadro, infatti, il regista passa delle pennellate sul corpo degli attori, segnando con forti tratti di colore rosso e nero la bocca, le braccia, il collo, le gambe, ma soprattutto la bocca. Essere segnati, dipingersi addosso una maschera, significa far parte della nuova tribù e poter partecipare a una cerimonia in cui gli uomini non si distinguono dalle donne (indossano gli stessi vestiti fiorati). Volti stravolti a causa di grandi bocche dipinte di rosso, aperte a far vedere la lingua; «abisso corporeo che si spalanca e inghiotte» il mondo, così Bachtin definisce la bocca che, insieme al naso, restituisce l'immagine grottesca del mondo di Rabelais.⁷

La maschera funziona come un oggetto transizionale per un rito di iniziazione, come simbolo di 'un rito di passaggio' verso un luogo estraneo alla società costituita – la *communitas* – in cui celarsi per celebrare la propria differenza; spazio separato in cui, e grazie a cui, scoprire la propria voce e il proprio volto. È attraverso la maschera che le *dramatis personae* sono chiamate a far parte di un mondo altro, che è quello dove si coltiva l'autenticità. Così il volto-maschera sarebbe affermazione di differenza (è il mio volto) e can-

Giuramenti di Teatro Valdocca, 2018 © Maurizio Bertoni





cellazione dell'individualità – necessaria per accedere alla comunicazione con la divinità –, corallità e insieme singolarità. Questo vuol dire: «scrivere sul corpo, tatuare un testo», cioè lasciare un'impronta incancellabile che rende impossibile il gioco delle interscambiabilità delle maschere sceniche.

Nella poetica del 'contemplare', esercizio di base, precetto e regola per chi partecipa alla banda del Teatro Valdoca, si disegna una costellazione 'misterica' che intende la creazione come rivelazione di un già esistente che detta 'la profezia'. In questo senso l'attore ha voce e volto che vanno portati alla luce:

L'attore non dice il testo, accoglie dentro di sé una voce molto più antica di lui. È come se passasse dentro di lui un fulmine. L'attore fa da parafulmine per un testo pre-scritto, che di colpo viene e si sedimenta in lui [...] L'attore, allora, diventa un risuonatore perfetto: solo lui può parlare, può catturare quel fulmine, in quel momento, sulla scena.⁸

L'umile funzione del regista in questo processo è quella di mettersi in ascolto in modo da guidare l'attore a 'colpire al cuore', scagliare i suoi fulmini e pungere emozionalmente lo spettatore. Per ottenere questo risultato bisogna sottrarre ciò che non serve, il decorativo, l'orpello, nel senso del convenzionale, del virtuosistico: «Il mio lavoro è un lavoro di correzione di un dato già forte, già invincibile. Io rendo invincibili persone che lo sono già senza saperlo».⁹

Comizi d'amore, Parata Urbana (Teatro Valdoca, 2015)¹⁰ mette in atto una buona pratica del vivere il teatro, che non è solo un produrre. Infatti rappresenta e testimonia il formarsi di un gruppo di persone intorno a Cesare Ronconi e a Mariangela Gualtieri, i giovani che hanno partecipato ai laboratori tenuti dal regista, apprendendo non tanto e non solo esercizi fisici e vocali, quanto un modo di stare insieme, un'affiliazione etico-artistica da cui scaturisce l'appartenenza a un gruppo-tribù che riunisce sia chi ha frequentato le scuole professionalizzanti di teatro, sia non professionisti alla ricerca di una 'vocazione'. È una tribù momentanea che dura il tempo di compiere un percorso, ma nella quale, come nei riti di iniziazione, i segreti rivelati si imprimono come un marchio che persiste nel variare dei luoghi e delle esperienze. In questo senso Teatro Valdoca ha lasciato il segno su tanti attori del Nuovo teatro italiano, della generazione Novanta e oltre, riuscendo a non produrre cloni.

Quali sono le linee guida in grado di formare la tribù? Un pensiero alto che è proprio della poesia che discende nella quotidianità dei bisogni materiali: gli spazi da abitare collettivamente, i pasti da preparare, gli affetti da nutrire, gli stimoli da offrire, le domande da provocare, le urgenze da cogliere, afferrare e rilanciare trasfigurati dalla poesia. Si diventa una tribù perché c'è qualcosa che segna un'appartenenza: una cura che non è il distacco carismatico del maestro, ma il sentimento del patire per andare oltre il proprio io e 'praticare il grande con'. Il desiderio e l'urgenza di 'dire un gigantesco no': «Ora bisogna dire un gigantesco no. / Dentro me si prepara un enorme cataclismatico, dolcissimo no. / No il no ribelle dei contestatori, no il no sofferente dei martiri e dei santi».¹¹

Il gruppo si trasforma in collettivo, perché è addestrato insieme a trovare delle risposte al proprio andare senza difese, senza prospettive, senza il coraggio di opporsi ai modi di fare e pensare privi di passione. Perché, si legge nel foglio di sala dello spettacolo: «Soprattutto manca quella forza amorosa, quel forte sentimento di fratellanza che era al centro della straordinaria energia di Pasolini. Mai come ora le menti sono separate dai cuori, l'intelligenza è staccata dalla compassione, la conoscenza dalla pietà per il mondo e tutto



ciò che lo popola». ¹² E allora lo stare insieme a costruire 'una parata urbana', uno spettacolo, un'azione pubblica, è un modo di fare politico, perché si agisce non per sé ma per un senso sociale di esistere e condividere, contrastando il narcisismo e l'individualismo propri di questa epoca. Il gruppo è chiamato a intercettare un'urgenza e a comunicarla con la poesia, a mettersi in sintonia e a costituirsi come strumento di lotta e di allertamento.

Da questo
troppo avere, e troppo comunicare e troppo dire
e troppo mangiare e troppo rumore
e troppo andare e venire.
E troppo poco lottare, troppo poco, troppo poco
essere con
troppo poco pienamente fare, troppo poco
intravedere, troppo poco pensare che altri
verranno dopo, e niente avere davvero da lasciare in eredità,
e niente avere da costruire,
niente avere da abbattere, niente avere
da osteggiare, e nessuna giusta battaglia
per me. Nessun nemico visibile per me
nessun confine da difendere, nessun
diritto da conquistare. ¹³

La forma della parata, il palazzo del popolo scelto come luogo da cui far partire il richiamo per passanti distratti (poi spettatori attenti), il senso delle parole di rivolta e di risveglio, l'inscrivere queste parole in una quotidianità fatta di azioni concrete di cura delle persone, convincono per il sostanziale spessore politico del modo di vivere e praticare il teatro della Valdoca, lontano dall'ostensione del reale come prova di antispettacolarità; e dall'autobiografismo, come prova di autenticità, dal documentarismo, come fedeltà al dato.

Così per il Teatro Valdoca fare teatro diventa un rito di guarigione dalla malattia, che si compendia in tutto ciò che allontana dalla poesia, dalla purezza, dall'abbandono, dalla pausa e dalla frenesia, dal diventare folle e tonto.

3. Efficacia trasformativa dello spettacolo-rito

Le parole sono frecce, e poi pezzi di pane che escono dalle bocche, sassi scagliati dalle fionde a colpire senza rimedio, petali dalle finestre, e poi unguento che scioglie. Non si possono pronunciare impunemente, se ne sentissimo tutto il peso e la potenza saremmo forse muti. ¹⁴

L'ipotesi del Teatro Valdoca è di dare forza alla parola detta in scena, di attribuire ad essa il senso dell'enigma e del mistero, dell'oracolo e della profezia. Da qui il ricorso alla poesia.

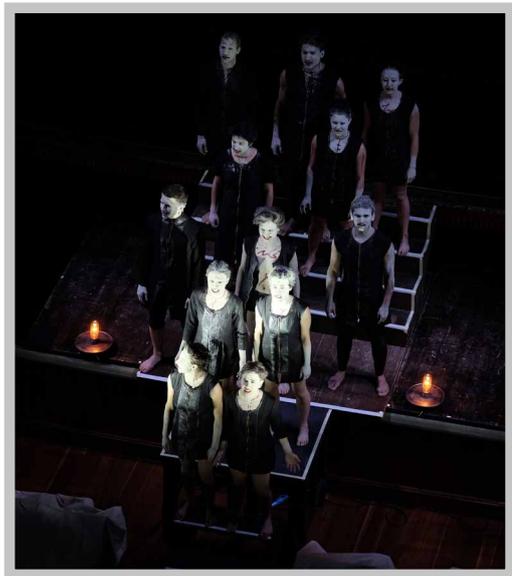
Il testo verbale deve tendere a diventare incomprensibile, mescolando lingue straniere esistenti e inventate, in modo che l'articolazione verbale si produca con fatica; sussurare, farfugliare, esplorare la gamma che va verso l'inarticolato, diventando gesto sonoro. La parola viene proferita, non detta, il performer è portato avanti, spinto da una necessità



o costretto da un obbligo a compiere il proprio mandato: cavar fuori, letteralmente, la parola di bocca; per questo quest'ultima si occlude, per impedire alle parole di essere pronunciate bene. Questa è la via che esplorano Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri.

Caino (Teatro Valdoca, 2011) è uno spettacolo che va oltre lo spettacolo, che va in direzione di una 'funzione rituale' perché ci porta in una zona impervia – dove ci si interroga sull'origine del bene e del male –, perché riattiva le domande che lo spettatore ha smesso di porsi. Tale funzione rituale, che procede in direzione 'trasformativa', non ha bisogno dell'abolizione della ribalta né dell'abbraccio con lo spettatore, non si connota come regressione originaria, in quanto rappresenta l'uomo spinto da forze che lo trascinano nel dolore e nella morte e nel contempo il suo riemergere, la sua ascesa: *Caino* si chiude con una processione e un canto.

Giuramenti (Teatro Valdoca, 2017) è una cerimonia efficace perché funziona come una preghiera che è un'invocazione, un'esortazione, un appello, un impeto di battaglia per un'azione da compiere, mettendo in campo la poesia come materiale per la scrittura teatrale. Qui risiede anche la funzione specifica del linguaggio poetico, non solo capace di aprire spazi di riflessione per lo spettatore, ma anche di elevare un canto, che può essere di risveglio e di guarigione. E questo avviene tramite l'allocuzione diretta al pubblico, senza dialogo, come un discorso frontale rivolto ai convenuti. Osserva Jean-Luc Nancy¹⁵ che il termine *adoratio* in latino proviene da 'ad-orare' che significa 'parlare a qualcuno', e successivamente acquista il significato sacrale dell'adorazione di una divinità, di un essere amato. *Adoratio* è anche un'azione magica, un incantesimo; comprende invocazioni e appelli, e può assumere la forma dell'annuncio, della preghiera, del lamento, della lode. *Giuramenti* dunque costruisce e agisce una cerimonia che è una *adoratio*, che è a sua volta un'invocazione rivolta allo spettatore che produce una trasformazione.



Giuramenti di Teatro Valdoca, 2018 © Maurizio Bertoni

È un mistero, un'azione liturgica, una performance [...], essa definisce l'attività umana più universale e più vera, in cui è in gioco la salvezza di colui che la compie e di coloro che vi partecipano.¹⁶

Il giuramento dunque è quello della 'comunità' degli attori al teatro: mondo che hanno edificato e che annunciano, mentre esortano lo spettatore a far parte di questa comunità, producendo un incantesimo attraverso i canti, le parole, le danze, in modo che anche lui si faccia portatore, uscendo dal teatro, di un contatto efficace con la terra-mondo.

3. Coralità e singolarità, *communitas*. Teatro è respirare insieme

Negli spettacoli del Teatro Valdoca esistono l'io e il noi, il singolo e il gruppo, senza conflitto e antagonismo, perché appartengono a un'unica entità: «Noi lavoriamo moltissimo sull'ascolto degli altri, sul sentirci in scena. Non c'è nessuno che prevale [...]»¹⁷– dichiara-



ra Cesare Ronconi. Da qui l'importanza del coro come espressione dell'unità originaria prima dell'individuazione, del sentirsi corpo unico con la natura e il creato, coro da cui si stacca e a cui ritorna il singolo, come nel cerchio dell'abbraccio della comunità che lo reintegra in sé.

In *Caino* lo spazio centrale della scena è destinato alle figure del coro – sei giovani figure femminili e una maschile –; la loro funzione è di osservare chi agisce e di illuminare, puntando lampade, lampadine, fari, aste luminose. Sono testimoni e attanti, osservano e agiscono, danzano, portano scompiglio, lottano, strisciano, giocano a morra, corrono intorno ad un animale e lo infilzano con aste dipinte di rosso, in un gioco crudele e infantile.

Dal coro si stagliano figure singole, come 'la bambola' trasportata sul carrello che ricorda una delle *silhouette* dipinte da Velasquez in *Las Meninas*, o emerge la toccante azione di una di esse che si stacca e in punta di piedi, protesa verso il microfono, dice: «Cosa ci vuole a sgozzare un agnello. Ma far crescere il grano ci vuole...».¹⁸ Queste figure recano nei giovani volti lo stupore, l'ingenuità, la felicità animale, il gioco, l'aggressività, la guerra, l'amore: rappresentano l'umanità.

In *Caino* la polarità coro-uno si dispiega in un fronteggiarsi tra figure doppie (angelo-mendicante, Caino-Lucifero) e coro: i due fratelli sono gli archetipi dell'umanità, la vittima che soccombe e il carnefice, ma è come se Caino avesse entrambi gli aspetti, perché Abele non c'è (essendo inconsistente, superficie, fumo, non adatto alla vita, come dice di lui Cesare Ronconi).

La scena è il mondo: tante persone diverse che vagano, e a qualcuna di esse è data la parola. Ci troviamo di fronte a uno spettacolo che prende la forma di un oratorio, con il narratore, un coro e voci che drammatizzavano la storia e la musica; e in cui i personaggi si caricano di tratti archetipici, non allegorici.

In *Giuramenti* (2017) le *dramatis personae* sono animali: compare un orso che dialoga con l'acrobata: «- A chi chiedo aiuto? / A chi chiedo? / [...] - Non sei sola. Non sei senza parole. / - Sono sola e senza le parole».¹⁹ Come in *Paesaggio con Fratello rotto*, l'animale colpito, battuto, trascinato, invoca di essere risparmiato («mettimi in libertà»).

In questo spettacolo la compagine dei dodici attori va oltre la funzione di 'coro' così come lo conosciamo dalla tragedia greca, perché non ci sono eroi ma c'è un corpo unico che produce un unisono, il quale, come in *Frankstein* del Living Theatre, non è semplice esercizio corale di intonare le voci, ma esprimere attraverso l'unirsi in cerchio e l'abbracciarsi una potenza verbale e sonora (*The Chord*) che tramite la mistica del suono sancisce una comunità. Difatti il Living era un mondo-teatro cementato da una vita comune e ideali condivisi (anarchia, pacifismo, liberazione sessuale, fumare marijuana, alimentazione vegetariana, etc.).

I giovani attori che hanno preparato *Giuramenti* quali riti hanno celebrato insieme, di quali ideali si sono nutriti? La formidabile capacità di Cesare Ronconi non va letta unicamente come quella di un regista che compone uno spettacolo, ma come quella di trasformare dodici giovani provenienti da luoghi ed esperienze diversi in una tribù forgiata a officiare la cerimonia della protesta, dell'essere contro.

Giuramenti di Teatro Valdoca, 2018 © Maurizio Bertoni





Invocano tempesta, destano la rivolta; la *Ragazza Ardente*: «Io con un bacio / rovescio un impero». Praticano gli esercizi del no: «No. No. / Cerco il no, il mio no. / Quella forza, forza del no», «dire che non è non è non è non è così».²⁰ L'efficacia della pratica teatrale di Cesare Ronconi sta nell'aver plasmato, in quasi tre mesi di vita comune, un gruppo che ha appreso non solo tecniche, training, esercizi ma modi di fare e di pensare che diventano abilità nel cantare, nel proferire, nel danzare.

È un teatro arcaico, generosamente inattuale in quanto si ostina – non senza eroismo suo malgrado – a lavorare per fondere insieme persone, esperienze, vissuti, e coltivare soggetti anziché rappresentarne la disintegrazione. È inattuale per il suo non essere metateatrale, autoriflessivo, parodico, citazionista, lugubre, consolatorio.

Le reazioni previste dai loro spettacoli hanno a che fare con il *pathos*, il disagio, il passaggio di energia, e meno con un approccio culturale secondo cui lo spettatore, riconoscendo le intenzioni del regista, le discute o le approva, investendo 'il campo del desiderio noncurante', svagato e incoerente, secondo l'interpretazione che di queste categorie ha fornito Roland Barthes.²¹

¹ Cfr. V. VALENTINI, 'Professione cartografo', in R. SCHECHNER, *La teoria della performance. 1970-1983*, Roma, Bulzoni, pp. 11-39.

² Riporto di seguito i testi pubblicati dedicati al Teatro Valdoca: V. VALENTINI, 'Teatro Valdoca, una cerimonia di esortazione e lode', *Alfabeta2*, 7 maggio 2017; V. VALENTINI, 'Teatro Valdoca, Ingredienti della salvezza', *Alfabeta2*, 6 maggio 2016; V. VALENTINI, 'Caino: un oratorio laico in bilico tra la luce e la notte', *Le reti di Dedalus, Teatrica*, marzo 2011; V. VALENTINI, 'A Spectacle of Resistance and Exhortation, Teatro Valdoca, Paesaggio con Fratello rotto', *PAJ, A Journal of Performance and Art*, volume XXXII, n. 94, gennaio 2010, pp. 83-89; V. VALENTINI, 'L'inatteso che appare. Note sulla poetica del teatro Valdoca' in E. DALLAGIOVANNA (a cura di), *Teatro Valdoca*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2003, pp. 7-21; V. VALENTINI, 'Teatro Valdoca: punctum e studium', *Sue Dimore*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2-7 ottobre 1996; V. VALENTINI, 'Fuoco Centrale', *Prima Fila*, ottobre 1996; V. VALENTINI, 'Il volto e la maschera', saggio introduttivo al volume di M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Nessuno ma tornano*, a cura di V. Valentini, Arcavacata (CS), Centro editoriale Università della Calabria, 1995, pp. 23-31. Si veda anche il sito: <<https://nuovo-teatromadeinitaly.sciami.com/teatro-valdoca-biografia-opere/>> integrato al volume V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.

³ Cfr. V. TURNER, *Il processo rituale*, Brescia, Morcelliana, 1972; e ID., *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986.

⁴ M. GUALTIERI, 'Subumano-sovrumano', in *Anatomia di un corpo scenico*, Milano, Mondadori-Electa, 2008, ora in <<https://webzine.sciami.com/Sciami/Ricerche.n.3>>, 2018.

⁵ C. RONCONI, 'Il limite e la circostanza', intervista a Cesare Ronconi di Barbara Boschi, in V. VALENTINI (a cura di), *Vedute fra film, video e televisione*, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 151-156.

⁶ Ivi, p.152.

⁷ Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabaleis e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, p. 347.

⁸ C. RONCONI, 'Un perfetto salto mortale', conversazione con E. Dallagiovanna, in E. DALLAGIOVANNA (a cura di), *Teatro Valdoca*, p. 54.

⁹ Ivi, p. 53.

¹⁰ *Comizi d'amore, Parata urbana*, Cesena, 3-4 ottobre 2015. Regia Cesare Ronconi, testi Mariangela Gualtieri, movimento Lucia Palladino, costumi Cristiana Suriani. Con: Arianna Aragno, Andrea Bartolini, Edoardo Battaglia, Eliana Cianci, Silvia Consoli, Francesco dell'Accio, Adele Delvecchio, Elena Griggio, Rossella Guidotti, Alice Leoni, Yassin Mohammed, Edoardo Mozzanega, Ana Shametaj, Ondina Quadri, Stefania Ventura.

¹¹ M. GUALTIERI, *Comizi d'amore*, 2015, testo inedito.

¹² M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Comizi d'amore*, Programma di sala, 2015, <http://www.teatrovaldoca.org/CS_COMIZI_D'AMORE_VALDOCA_3Fogliodisala.pdf>.



- ¹³M. GUALTIERI, *Comizi d'amore*, 2015, testo inedito.
- ¹⁴M. GUALTIERI, 'Le parole sono frecce', intervista a Mariangela Gualtieri di Barbara in Boschi, in V. VALENTINI (a cura di), *Vedute fra film, video e televisione*, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 146-147.
- ¹⁵Cfr. J.-L. NANCY, *L'Adoration (Déconstruction du christianisme 2)*, Paris, Bourgois, 2010, pp. 9-18.
- ¹⁶G. AGAMBEN, 'Archeologia dell'opera d'arte', in ID., *Creazione e Anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica*, Vicenza, NeriPozza, 2017, p. 22.
- ¹⁷C. RONCONI, 'Un perfetto salto mortale', conversazione con E. Dallagiovanna, in E. Dallagiovanna (a cura di), *Teatro Valdocca*, p. 50.
- ¹⁸M. GUALTIERI, *Caino*, Torino, Einaudi, 2011, p. 30.
- ¹⁹*Giuramenti*, Cesena, Teatro Bonci, 12, 13, 14 aprile 2017, regia scene e luci Cesare Ronconi, testi Mariangela Gualtieri, drammaturgia del corpo Lucia Palladino; con Arianna Aragno, Elena Bastogi, Silvia Curreli, Elena Griggio, Rossella Guidotti, Lucia Palladino, Alessandro Percuoco, Ondina Quadri, Piero Ramella, Marcus Richter, Gianfranco Scisci, Stefania Ventura.
- ²⁰M. GUALTIERI, *Giuramenti*, stampato in proprio in Cesena da Teatro Valdocca, 2017, p. 12, p. 17, p. 19, p. 20.
- ²¹R. BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.



MARIANGELA GUALTIERI

Giuramenti. Un estratto

Grazie all'estrema generosità dell'autrice accogliamo qui il frammento di un CORO di Giuramenti, che speriamo possa propagarsi fra le onde e gli squarci del web. La redazione di Arabeschi ringrazia per la disponibilità e il supporto Lorella Barlaam.

GIURAMENTI, nuova produzione di Teatro Valdoca, è il frutto di due anni di ricerca e selezione dei protagonisti e di tre mesi ininterrotti di lavoro, tra prove e vita in comune, a L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino, spazio appartato in mezzo ai boschi. Ne è nato un grande affresco che tenta un modo radicale, plenario e arcaico di fare teatro, e torna al cuore del lavoro trentennale della compagnia.

Ogni giorno ore di prove, in teatro e nel bosco circostante, non basate su un rigido progetto ma aperte all'accadere degli eventi, alle improvvisazioni degli attori, ai dettami della regia, ai suggerimenti portati dal testo, che Mariangela Gualtieri ha scritto nel gioco di forze delle prove.

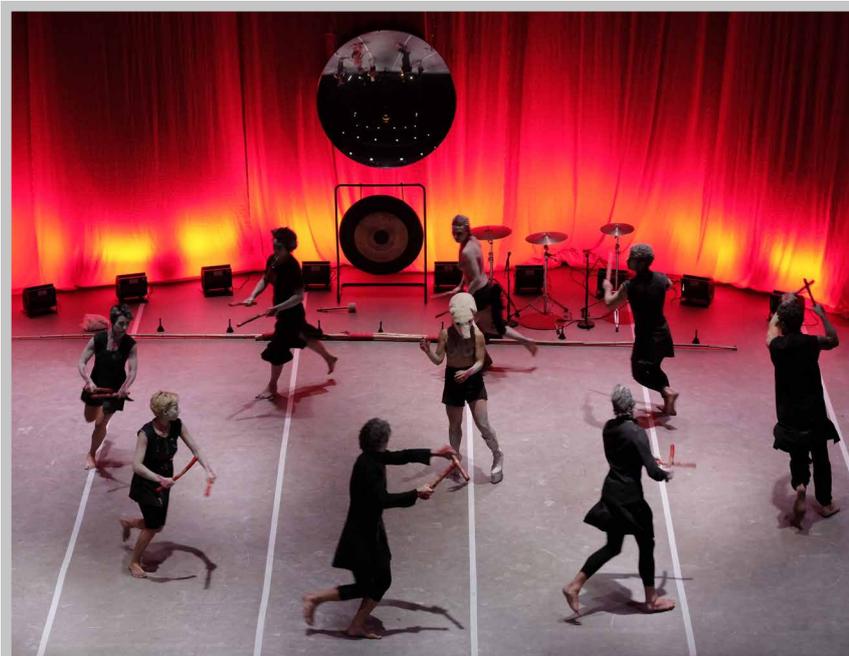
GIURAMENTI è diretto da Cesare Ronconi e scritto per undici giovani interpreti d'eccellenza.

Al centro di questo lavoro il corpo di corpi, il Coro, con la sua fluida empatia, la sua grande vitalità di movimento, fra danza e scatto atletico, e la sua voce fatta di voci che cantano, che dicono in faccia al mondo la propria inquietudine, l'amore, l'ardore, o sussurrano una sapienza enigmatica, in linea col Coro della tragedia arcaica. Dal Coro spiccano i singoli interpreti coi loro a solo intensi e teneri.

I Giuramenti chiamano attori e spettatori a farsi insieme comunità teatrale, in un patto con la propria pienezza, «fedeli a se stessi e al mistero», in questo tempo che spegne e separa.

Dice Mariangela Gualtieri: «È difficile, fuori dai versi, dire l'eccellenza creativa di questo tempo vissuto insieme e mi sembra che *Giuramenti* la condensi e la trasmetta, attraverso la scrittura registica di Cesare e l'impegno massimo di noi tutti. È nata un'opera teatrale molto energica, scalcante, ma anche piena di tenerezza, di preoccupazione e affetto per il mondo e tutto ciò che lo popola. Un gigantesco giuramento d'amore al teatro, all'arte, a ciò che più ci tiene vicini e vivi».

Giuramenti di Teatro Valdoca, 2017 ©Maurizio Bertoni





CORO

invocando la tempesta

Questo chiedo: avere in me
il seme della tempesta. Spazzare via
la calma apparente della generazione mia
destare la rivolta.

Una rivolta chiedo, differente
da tutte le rivolte della storia.
Non per il pane, non per disperazione,
non per la fame o il freddo
non per l'oppressione
non per la congiura
per i fratelli o sorelle in catene.

Destare voglio la rivolta delle mani.
Il mio poter fare qualche cosa.
Fare bene voglio.
Fare per bene. Fare il mio fare,
quello che mi tocca,
il fare mio. L'azione scritta
nella mia testa, nelle mie mani.

Spaccare voglio
questa convinzione
di concretezza,
la dittatura dell'apparenza,
della misura, della materia dominante,
del vendere e acquistare. Dell'avere.
Quell'agio superiore che ripete
"è tutto qui, cosa vai a cercare".

Voglio affermare l'incertezza mia
il metafisico sentire mio.
Il dialogo fra me e qualcosa che in me
è vivo d'una vita più antica della mia.
[...]



ET ET | testi contaminati

Videopresentazione di *Filosofia-schermi* di Mauro Carbone

a cura di Ana Duque, Francesco Pellegrino, Maria Rizzarelli



In occasione del convegno *Cultura visuale in Italia. Prospettive di ricerca* (Palermo, 19-21 marzo 2018), che si è svolto nello straordinario scenario delle sale del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, abbiamo incontrato Mauro Carbone che ci ha presentato il suo libro.

Filosofia-schermi pone al centro delle questioni del pensiero contemporaneo «l'esperienza schermica» e i profondi mutamenti antropologici ad essa legati, mostrando l'urgenza del confronto con le trasformazioni e le moltiplicazioni dei dispositivi della visione nella nostra vita quotidiana.

A partire dalla formulazione del concetto di «archi-schermo», Carbone propone una filosofia dello schermo anti-teleologica, libera dalla prospettiva originata da sterili speculazioni sull'evoluzionismo dei *devices* visuali, ma attenta agli interrogativi della dimensione dell'esperienza. Da questa si deduce una considerazione degli schermi (e della relazione con essi) che decostruisce l'univocità del binomio attivo/passivo, soggetto/oggetto. L'interazione infatti fra lo spettatore o la spettatrice e la superficie schermica, che mostra, nasconde e 'media' la visione, rivela una dimensione originariamente interattiva, derivante dall'imprescindibile potere seduttivo degli schermi, intesi come vettori capaci di attivare pensieri, conoscenze, desideri.

Video

Palermo, 19 marzo 2018

Ringraziamo Valeria Cammarata, Roberta Coglitore, Michele Cometa e Danilo Mariscalco, per l'occasione; Rosario Perricone e tutto lo staff del Museo Pasqualino, per la gentile ospitalità.

Riprese audio-video: Francesco Pellegrino; *montaggio*: Ana Duque; *musica*: Lloyd Rodgers



MARCO DALLA GASSA

Circoscritto e prevedibile. Il Pachinko come sintesi di traduzione culturale

The city of Tokyo has been often represented by European travellers of the late 20th century according to the hermeneutical features that David Morley and Kevin Robins (1995) called 'techno-orientalism'. By extending and radicalising the theoretical proposal of Said (1978), this perspective consists in a sort of exotic approach to otherness that interprets the technological race, robotics and automation of production processes in the Far-East countries, as a cause of individual sub-humanization (see also Roh, Huang, Niu 2015). Among the experiences that have been re-interpreted in light of these paradigms, one of the most common, at least in the eyes of foreign observers, is pachinko, a gambling game similar to slot machine and pinball. By producing a dialogue between different testimonies of writers, directors, essayists and western photographers who have described this practice as a symbol of Japaneseness, this article aims to show how the synthesis processes that accompany every representation of otherness are often based on circumscribed and foreseeable acts; that is, on acts that overprint a writing phase and a vision phase, recovering theoretical bases and cultural paradigms from the literary and *flânerie* phantasmic conception proposed by Walter Benjamin in his *Passagenwerk* (1983).

1. La flânerie orientalista¹

La fantasmagoria del *flâneur* [è] leggere dai volti il mestiere, l'origine e il carattere.²

La città per lui si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza.³

[Egli] è ancora sulla soglia, sia della grande città che della classe borghese. Né l'una né l'altra lo hanno ancora travolto. Egli non si sente a suo agio in nessuna delle due; e cerca un asilo nella folla. [...] La folla è il velo attraverso il quale la città familiare appare al *flâneur* come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza.⁴

Potrebbe sembrare inelegante e ingeneroso, specie in apertura di un saggio, evidenziare quei passaggi dell'opera di Walter Benjamin accusabili di essenzialismo ed eccessiva semplificazione. L'approccio marxista che informa i suoi scritti è tutt'altro che superficiale e la scelta di valorizzare figure marginali del capitalismo (es. il giocatore d'azzardo, la prostituta, lo sfaccendato, ecc.) va visto senza dubbio come un tentativo di ipotizzare forme alternative di organizzazione sociale e urbana a quelle allora (e tuttora) esistenti. Eppure, specie nella descrizione di figure come il *flâneur*, non è raro imbattersi in giudizi fondati su impressioni, oppure in esaltazioni di posture egotiste che confliggono con gli ideali socialisti del suo autore. Nelle citazioni qui sopra riportate, ad esempio, la sensibilità accesa e il profilo di estemporaneità propri del gentiluomo perditempo parigino, per quanto presentati come un modo per distanziarsi dal ritmo frenetico dell'industrializzazione e per trovare nell'ozio forme più autentiche di relazione con il reale, si traducono



nell'idea benjaminiana che egli possa comprendere il mondo circostante o sparendo tra la folla o attraverso rapide occhiate, o rinchiudendosi in una stanza o a distanza 'paesaggistica'. In altre parole, si celebra una figura dispersa nei propri *détournement* e che dunque non sembra sapersi interrogare sulla complessità dei processi di costruzione dei luoghi che frequenta e soprattutto 'sporcarsi le mani' con i conflitti sociali e politici che spesso – come la storia della capitale francese ci insegna – li definiscono attraverso moti perturbativi e conflittuali.

È doveroso aggiungere che l'ampia fortuna in ambito letterario, artistico e teorico di una categoria come quella della *flânerie* ne ha cambiato progressivamente i connotati, allargandone i perimetri di senso e le accezioni, ancora di più alla luce di quello che è diventato viaggiare e perdersi oggi, in tempi di geo-localizzazione. Si pensi alle 'derive' nate come pratica di emancipazione per Débord e il movimento situazionista e trasformatesi sempre più in forme elitarie di visita di quartieri gentrificati, musei di arte contemporanea o padiglioni di Biennali varie. Parallelamente e specularmente si pensi ai flussi turistici di massa che ripercorrono ancora oggi gli itinerari del *Grand Tour*, riconfigurando in forme convenienti al capitale l'idea di ozio e di vacanza da esperienza propria delle classi benestanti a esperienza massificata. Oppure si pensi ai modi con cui gli stupefacenti – i cui effetti si avvicinano alla fantasmagoria benjaminiana – abbiano perso progressivamente il carattere di devianza o di sovversione sociale che avevano nello scorso secolo, a favore di una integrazione nei processi produttivi e persino in quelli terapeutici. Insomma: pur non avendo il tempo di approfondire tali aspetti, potrebbe essere utile cominciare un saggio dedicato ai modi con cui i viaggiatori essenzializzano e narrativizzano la propria esperienza odeporea dall'assunto secondo cui il muoversi *flâneur* non possa più considerarsi come un atto politico di rivolta e sollevazione sociale, ma sia ormai consustanziale al rinnovarsi del tempo sociale e della geografia in direzione di un mondo apparentemente semplificato, a portata di mano, di sguardo e spesso anche di portafoglio.

A rafforzare l'idea che la *flânerie* conservi una portata essenzializzante e, di qui, intimamente reazionaria, contribuisce in particolare quell'insieme di situazioni in cui il gentiluomo europeo non si muove nel proprio habitat naturale (la propria città, il proprio contesto sociale e culturale), ma si aggira per una metropoli straniera, nel mezzo di luoghi percepiti come altri, producendo, durante o in seguito a tale esercizio, una qualche forma di racconto o rappresentazione: diari, dipinti, fotografie, film, ecc. I moti di ricercato disorientamento propri del perditempo parigino si innervano nei nostri casi di venature orientaliste, come ricorda il brillante studio di Ali Behdad, *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*:

The modern traveler maintains his European habit of strolling. [...] [He] is a flâneur, an idler who tries to see more of the Orient through his erratic sauntering and by remaining dependent on chance. [...] Flânerie suits the amateur traveler because it also caters to his desire to be "all eye", to have a penetrating gaze without socializing. [...] Since he can no longer achieve a sense of epistemological totality, [the orientalist flâneur] indulges in a scopophilic desire that situates him in a panoptic position from which he can have a panoramic view.⁵

In altre parole esiste, per Behdad, un *trait d'union* tra il testo benjaminiano e quello di Said, che può essere individuato nella dimensione estetica, estatica e scopofiliaca che con-



dividono sia i viaggiatori europei in Asia sia i gentiluomini parigini quando si muovono nello spazio, poco importa se conosciuto o sconosciuto. In entrambi i casi, infatti, siamo innanzi a soggetti che narrano di un sé colto nell'atto di guardare qualcosa o qualcuno. Sono voyeur esibizionisti, portatori di uno sguardo penetrante sul mondo che però, in quanto gettato dall'alto di una posizione 'panottica' e marginalizzante, si caratterizza per l'assenza di socializzazione o, nel migliore dei casi, per una bassa interazione con la realtà circostante. Esibiscono un'alterità che si percepisce tale in relazione con un Altro osservato, ammirato, persino invidiato, ma mai sentito come prossimo.

Vorrei circostanziare quanto vado dicendo attraverso un ragionamento sulle rappresentazioni della città di Tokyo che si sono rincorse nello scorso secolo tra letteratura, cinema, fotografia e arte figurativa. La capitale nipponica mi pare un ottimo caso da analizzare perché accanto a motivi riconducibili per così dire a un orientalismo classico – le geisha, i samurai, le case del tè, i ciliegi in fiore e via discorrendo – quest'insieme di rappresentazioni ne include altri che appartengono all'immaginario modernista occidentale: grattacieli, televisori, robotica, treni e metropolitane. Le domande che mi vorrei porre, concentrandomi poi su un singolo oggetto interculturale, sono le seguenti: come si relaziona un osservatore straniero innanzi a un surplus di informazioni discordanti tipiche delle realtà postmoderne, che in parte rispondono alle proprie attese e in parte le disattendono? Come si muove in questi spazi di discontinuità? A quali categorie e paradigmi attinge per raccontare la sua esperienza del movimento? In che modo esibisce la propria natura di *flâneur* in un contesto che non gli è proprio?

2. L'impero dei di-segni

Per rispondere a queste domande, partirei da un testo scritto da un viaggiatore sui generis, vale a dire il semiologo Roland Barthes.⁶ Il suo *L'impero dei segni*, frutto di una serie di viaggi nella terra dei *kami* nella seconda metà degli anni Sessanta, è una plastica dimostrazione di un approccio metonimico all'alterità. In ventisei brevi capitoli (occhiate) dedicati a riti e attitudini giapponesi – dalla preparazione dei cibi al teatro *bunraku*, dalla preziosità degli *haiku* alla forma della città, dalla calligrafia al *pachinko* – il semiologo francese si sforza di individuare tutte quelle forme giapponesi di relazione con l'esistente (e con i relativi sistemi simbolici) che egli giudica radicalmente diverse da quelle in essere nelle società occidentali.⁷ Certo, l'intellettuale francese è consapevole dei rischi di etnocentrismo che tale pratica comporta, tanto da affermare – già nelle prime pagine del suo testo – di non essere interessato a cercare una 'essenza orientale',⁸ tuttavia la sua scrittura resta quella di un 'autore' europeo che si relaziona con una realtà assunta statutariamente come 'altra' e verso la quale non può che provare sentimenti di straniamento e disorientamento come confermano le frasi che seguono (e che smentiscono parzialmente) il suo primo assunto antiessenzialista.

L'autore non ha mai, in alcun senso, fotografato il Giappone. È avvenuto piuttosto il contrario: il Giappone l'ha "costellato" di molteplici lampi; o meglio ancora: il Giappone l'ha messo nella condizione di scrivere. Questa condizione è quella stessa in cui avviene una certa vibrazione della persona, un ribaltamento delle vecchie letture, una scossa del senso, lacerato, estenuato sino al suo vuoto insostituibile, senza che l'oggetto cessi mai di essere significante, desiderabile. La scrittura è, in definitiva, a



suo modo, un *satori*; il *satori* (l'accadere zen) è un sisma più o meno forte (per nulla solenne) che fa vacillare la conoscenza, il soggetto: provoca un *vuoto di parola*. Ed è anche un vuoto di parola che costituisce la scrittura.⁹

Se in prima battuta fa specie accorgersi che l'inventore della 'morte dell'autore' (il suo testo è coevo ai viaggi in Giappone, 1968)¹⁰ si definisce tale in uno dei suoi libri di quel periodo, ciò che più interessa rimarcare, in questa sede, è la dimensione scopico-visuale che accompagna la sua operazione semiosica. In questo come in altri passaggi i termini scelti per descrivere il suo *Viaggio in Oriente* appaiono emblematici: egli parla di vacillamento visivo del soggetto («fait *vaciller* la connaissance, le sujet») e poi traccia altre condizioni di movimento incerto – l'arretramento (le *recul*), l'oscillazione (l'*ébranlement*) o l'inversione (le *renversement*) – che assomigliano incredibilmente al dislocarsi tipico del *flâneur*, ovvero a quel moto irregolare e non lineare che Gilles Deleuze, pensando al perdersi proprio dei personaggi cinematografici moderni, chiamava *bal(l)ade* (passeggiata/ballata).¹¹ Non solo le parole però. La prima edizione del volume è arricchita da numerose fotografie, realizzate da importanti fotografi del tempo come Nicolas Bouvier, Werner Bischof, Bruno Barbey, Maurice Babey, Daniel Cordier, Hans-D. Weber, A. Grivel, ecc.,¹² la cui funzione, stando alle parole di Barthes, è quella di produrre nel lettore «l'inizio di un *vacillamento visivo* analogo probabilmente alla "perdita di sensi" che lo Zen chiama un *satori*».

Che si possa paragonare tale atteggiamento ai modi di conoscenza dei contesti urbani, propri o altrui, è poi palese anche dalla rigida struttura del libro che si concentra guarda caso su alcuni ambiti di interesse del *flâneur*: un capitolo è dedicato ai volti dei giapponesi, un altro alla folla, un terzo alla planimetria urbana e così via. Più in generale si può dire che *L'impero dei segni* si presenta come ricerca di una specificità simbolica giapponese che non può prescindere né dalla parola (dunque dalla sua semiosi) né dalle immagini (il recupero delle 'tracce' di un passaggio/paesaggio), in una concatenazione inestricabile di esperienze propriocettive ed ermeneutiche che hanno bisogno di eventi singolari per accendersi di senso. Ne consegue che, secondo questo modo di relazionarsi con l'esistente che andrebbe considerato in gran parte come auto-centrato e solipsistico, metonimico e autorializzante, l' 'Io' europeo e vagheggiante si riempie di sé, ovvero diventa un 'pieno', solo quando incontra un 'altro' che si svuota di sé, ovvero che si presenta come 'vuoto' (si pensi a quanta importanza classificatoria assume per la cultura occidentale l'estetica del *mu*)¹³ oppure, in alternativa, si frammenta o si parzializza in singole evidenze, per consentire, come avrebbe detto Benjamin, «la fantasmagoria del [viaggiatore]: leggere dai volti [leggasi: da singole evenienze, ndr] il mestiere, l'origine e il carattere».

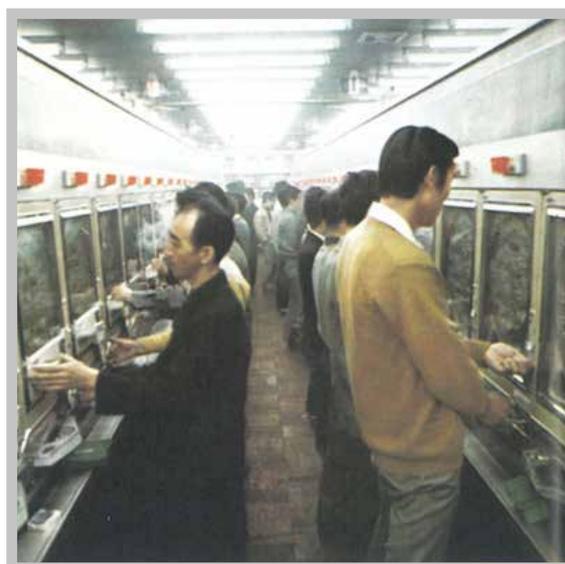
3. Il pachinko

Tra le tante parcellizzazioni della cultura giapponese ad opera di viaggiatori europei, una delle più facili da incontrare è quella dedicata al gioco del *pachinko*. Nella struttura episodica e frammentata del *L'impero dei segni*, ad esempio, il curioso gioco d'azzardo merita addirittura un capitolo a sé. Nel momento in cui si trova a descrivere questa consuetudine ludica, Barthes scrive:

Per il giocatore occidentale, una volta lanciata la pallina, si tratta via via di correggerne il tragitto della ricaduta (comunicando impulsi all'apparecchio); per il giocatore giapponese, invece, tutto si determina col colpo d'avvio, ogni cosa dipende dalla

forza impressa dal pollice alla levetta; l'abilità è immediata, definitiva, in essa soltanto consiste il talento del giocatore, che non può correggere il caso che in anticipo e con un colpo solo. [...] Questa mano è dunque quella d'un artista (alla maniera giapponese), per il quale il tratto (grafico) è un accidente controllato. Il *pachinko* riproduce in definitiva, nell'ordine meccanico, il principio stesso della pittura alla prima, che vuole che il tratto sia tracciato con un solo movimento, una volta per tutte, e che, a causa anche della qualità stessa della carta e dell'inchiostro, non possa mai essere corretto; allo stesso modo, la pallina lanciata non può essere deviata (si tratterebbe di una grossolanità indegna, strapazzare l'apparecchio, come fanno i nostri truffatori occidentali); il suo percorso è predeterminato dal solo lampo del suo slancio iniziale. A che serve quest'arte? A regolare un circuito nutritivo. La macchina occidentale si regge su un simbolismo della penetrazione; si tratta con un colpo ben assestato, di possedere la *pin-up* che, tutta illuminata sul pannello dei comandi, provoca e attende. Nel *pachinko* non c'è nulla di sessuale (nel Giappone, in questo paese che io chiamo il Giappone, la sessualità sta nel sesso, non altrove).¹⁴

La scelta, non così peregrina da parte di Barthes,¹⁵ di paragonare il *pachinko* al *flipper* o alle *slot machine* si configura come una dimostrazione plastica di quella che Homi Bhabha chiamava 'metonimia della presenza', ovvero un'organizzazione discorsiva dei testi che opera processi di sintesi nel segno del confronto e del paragone tra pratiche sociali o culturali simili tra Oriente e Occidente (o tra un 'noi' e un 'loro'), secondo la celebre frase: «almost the same, but not quite/white».¹⁶ Il gioco d'azzardo in voga a Tokyo e dintorni, in tal senso, diventa di interesse del viaggiatore europeo – semiologo o non semiologo che sia – perché attiva una serie di categorie dello sguardo e dell'interpretazione già in essere prima del viaggio (in questo caso relative ai passatempi delle popolazioni autoctone e allogene) che consentono non soltanto l'opera di similitudine tra i singoli oggetti (le macchine mangiasoldi), ma anche il confronto tra le ragioni che spingerebbero i giocatori ad avvicinarsi a quest'attività ludica. Così facendo è facile passare, come fa Barthes, da un piano meramente denotativo (la descrizione di una consuetudine) a uno connotativo (l'individuazione di un valore di essenzialità, di tipicità culturale), grazie proprio ad un percorso di distillazione metonimica.



Giocatori di Pachinko. Foto della agenzia Zahuo Press di Tokyo, pubblicata nella prima edizione de "L'impero dei segni" di Roland Barthes

4. Il pachinko nella letteratura odepórica (italiana) del Novecento

Naturalmente il filosofo francese è solo il più brillante degli osservatori stranieri che attivano analoghi meccanismi ermeneutici una volta innanzi al gioco d'azzardo del Sol Levante. Può essere utile in questa sede proporre un piccolo carotaggio tra i diari di altri celebri viaggiatori, scelti per dovere di sintesi tra i soli italiani, per verificare la produttività di queste attività semiosiche. Fosco Maraini, ad esempio, in *Ore giapponesi*, sostiene



che non si può capire il fascino del *pachinko* senza paragonarlo da una parte alle pratiche spirituali buddiste e dall'altra all'imporsi delle tecnologie della modernità.

È difficile capire il fascino del *pachinko*. Non c'è dubbio ch'esso costituisca una fuga dalla realtà, una droga; ma solo un popolo fondamentalmente buddista poteva accettare *con gioia* proprio questo specialissimo tipo di fuga. Quali sono le tecniche buddiste per arrivare all'illuminazione? Ce ne sono varie, ma una delle principali consiste nel liberare del tutto la mente dai pensieri contingenti perché *possa farvisi luce la verità*. E come si ottiene questa liberazione? Ripetendo fino ad annichilire la coscienza una frase, un *mantra*, una breve giaculatoria. ecco il terreno subconscio su cui il fenomeno *pachinko* è poi esploso [...] D'altro lato il *pachinko* è anche meccanica, acciaio, [...] senza contare che fa un rumore di officina. Ecco una seconda sottile ragione di fascino. Buddismo ed industria! Il passato e il futuro! Un popolo spiritualmente a terra, a cui tutto è stato distrutto fin nei recessi segreti del cuore, che deve cercare con grande fatica nuove ragioni di speranza e di vita, risponde come una fiumana d'automi a questi richiami del subcosciente. È l'unica spiegazione possibile. Ogni altra sarebbe offesa all'intelligenza ed alla sensibilità giapponesi.¹⁷

Italo Calvino, in un articolo per il Corriere della Sera del 1977, sottolinea invece la dimensione di solitudine provata dai giocatori nipponici:

Da noi i flippers dei bar e anche quelli delle sale apposite sono quasi sempre circondati da capannelli di giovani, terreno di sfide e scommesse e sfottiture reciproche. Qui l'impressione è d'una affollata solitudine, nessuno sembra conoscere nessuno, ognuno è intento al suo gioco, guarda fisso nel suo saettante labirinto e ignora il vicino di destra come quello di sinistra, ognuno è come murato in una sua cella invisibile, isolato in una sua ossessione o condanna.¹⁸

Dino Buzzati, sempre per il Corriere (ma siamo a metà anni Sessanta), descrive le sensazioni provate durante un pomeriggio trascorso davanti a una macchinetta, non lesinando continui riferimenti alla propria identità straniera (e straniata).

Manca ancora un'ora e tre quarti, un po' di *pachinko* gioverà, lo stesso imperatore forse sarebbe lieto se sapesse che sto giocando a *pachinko*, egli penserebbe che quello straniero fa bene a svagarsi coi giochi del mio popolo, così poi si presenterà a me col volto sereno. Ci sono piccole bocche in cui, nella discesa, può entrare la pallina, e allora si vince. Un campanello trilla, un occhio rotondo si accende nel centro del quadrante e con allegro scroscio quindici palline si scaricano nella vaschetta sottostante. [...] Maledizione, il campanello, la luce, il tintinnio delle palline. Ho vinto. E la musica si avventa sulla incredibile officina [...] non mi ricordo più niente, non mi ricordo più il mio nome, io sono qui da sempre, la mia città i miei cari il mio lavoro le mie montagne non esistono, la mia patria non è mai esistita.¹⁹

In questi e in altri casi lanciare una pallina per vedere l'esito delle sue circonvoluzioni non è semplicemente uno dei tanti passatempi a disposizione di chi vive in Giappone, semmai è un 'segno dei tempi', un 'fattore identitario', un 'rito ancestrale'. Come capita ad altre manifestazioni culturali metonimiche, il *pachinko* diventa un oggetto-esperienza capace di soggettivare lo sguardo di chi racconta, offrendogli uno spazio di teorizzazione sul quale ogni scrittore proietta i propri convincimenti, chi vedendovi la spiritualità di un popolo, chi la reazione alla sconfitta della guerra, chi la supposta solitudine, chi la



tendenza alla automazione, chi, specularmente, la sensazione di straniamento e di perdita che prova un viaggiatore straniero. Poco importa se, per rendere resistenti ognuna di queste costruzioni essenzialiste, si silenziano o si ignorano alcuni tratti culturali del gioco – come le sue origini europee/americane, oppure la gestione delle sale affidata in buona parte a immigrati coreani (spesso sotto la supervisione e il controllo della *yakuza*), o ancora l'ampio utilizzo di musica occidentale in filodiffusione²⁰ – che motivano le collazioni con il flipper e il biliardo sul fronte delle analogie e non delle differenze e che, soprattutto, smontano o ridimensionano il carattere di 'giapponesità' che aleggia attorno al rito ludico descritto. Poco importa – si diceva – perché il modo di relazionarsi con l'oggetto 'cosificato' (nel senso che assegna a questa parola Bodei, rileggendo e reinterprestando Baudrillard),²¹ ovvero di oggetto privato della sua mera funzione di merce e investito di valori affettivi/simbolici, garantisce l'ebbrezza fantasmagorica provata da chi sa «leggere dai volti il mestiere, l'origine e il carattere» e che, nel nostro caso, sostituisce la «sosta per l'aperitivo» con una sosta in un *pachinko parlor*.

5. Il pachinko nelle immagini di fotografi e registi

Nella prima parte del saggio si era accennato alla dimensione essenzialmente scopica/visiva della *flânerie* senza approfondirne i caratteri. Cerco di farlo ora partendo da un piccolo carotaggio tra i film realizzati da produzioni straniere in Giappone nella seconda metà del secolo scorso per scoprire quanto numerosi siano i lavori audiovisivi che contengono sequenze ambientate nelle sale *pachinko*. Si va da *La casa di bambù* (*House of Bamboo*, 1955) di Samuel Fuller a *Mondo di notte* (1969) di Luca Vanzi, da *Black Rain - Pioggia sporca* (*Black Rain*, 1989) di Ridley Scott a *Lost in Translation - L'amore tradotto* (*Lost in Translation*, 2003) di Sofia Coppola, da *Enlightenment Guaranteed* (*Erleuchtung garantiert*, 1999) di Doris Dörrie a *Thunderbolt - Sfida Mortale* (*Thunderbolt*) di Gordon Chan, da *8 donne e ½* (*8½ Women*, 1999) di Peter Greenaway a *Wolverine L'immortale* (*The Wolverine*, J. Mangold 2013), da *Tokyo-Ga* (1989) di Wim Wenders a *Seven Betacam Tapes 1984/2013* di Enrica Fico e Michelangelo Antonioni.²²



Fotogramma tratto da una sequenza di "Lost in Translation" di Sofia Coppola



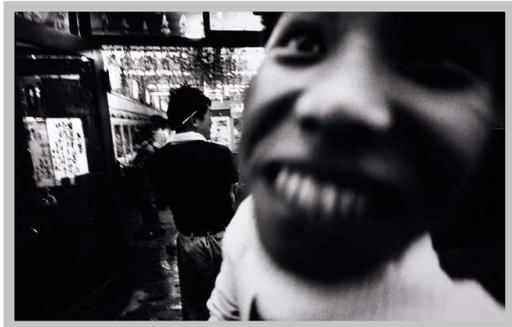
Fotogramma tratto da una sequenza di "Tokyo-Ga" di Wim Wenders

In molti di questi film, capita spesso che personaggi di origine europea o americana attraversino o abitino gli angusti spazi dei *parlor*, percependosi immersi in una moltitudine di fantasmi e/o di automi con cui non hanno alcuna interazione (i giocatori giapponesi), oppure facendosi imprigionare in file e file di macchine luccicanti dalle quali cercano difficili, ma non impossibili vie di fuga. Il caso più emblematico tra quelli citati si trova, senza dubbio, in *Tokyo-Ga* di Wim Wenders, documentario d'autore in cui si assiste a una serie di vagabondaggi senza meta del regista tra le strade e i locali della capitale. Tra i luoghi visitati c'è, ovviamente, anche una sala giochi che il cineasta tedesco, attraverso la sua *voice over*, descrive in questo modo:

Fino a quella notte tarda e in tutte le notti che seguirono, mi sono perso in una delle tante sale del *pachinko* dove si sta seduti davanti alla macchina in un rumore assordante. Ero un giocatore tra i tanti e per questo ancora più solo, che guardava le innumerevoli biglie metalliche saltare tra i chiodi verso il fondo e solo qualche volta finire in una buca vincente. Questo gioco provoca una specie di ipnosi, una strana sensazione di felicità, vincere non è più così importante ma il tempo passa, per un po' si perde il contatto con se stessi, e ci si fonde con la macchina. Forse si dimentica quello che si è sempre voluto dimenticare. Questo gioco è apparso dopo la guerra perduta quando i giapponesi dovevano dimenticare un trauma nazionale.²³

Le parole di Wenders – a cui si uniscono immagini che mostrano *gamblers* in stati catatonici o ipnotici, trambusti assordanti di palline che vengono lanciate nelle macchine luccicanti, riprese da telecamere a circuito chiuso – illustrano perfettamente il senso di smarrimento che è proprio della *flânerie* in trasferta e quale ruolo assume il processo di cosificazione della propria esperienza nel segno del sincretismo, della rimozione, della perdita di memoria e persino della forclusione.²⁴ Automa tra gli automi, Wenders si inabissa in un mondo di tecnologie stordenti, per vivere completamente il quale non gli resta che fondersi con la macchina, sparire, spersonalizzarsi (o almeno dichiararlo allo spettatore).

Bisogna tuttavia aggiungere che i *pachinko*, rispetto ad altre forme cosificate di giapponesità (il riferimento è, ad esempio, ai rivenditori di elettrodomestici e robotica, ai monitor montati sui taxi o sugli edifici pubblici, ai *takenoko-zoku*, ai riti tradizionali, agli hotel a capsule, ecc.), hanno dalla loro il vantaggio di apparire particolarmente adatti per la resa fotografica e cinematografica: ogni macchina scintillante e rumorosa, infatti, è collocata in lunghe file parallele, gli avventori sono piazzati uno accanto all'altro dentro corridoi che tracciano vorticose vie di fuga e che esaltano l'illusione di profondità propria dell'immagine oculare. In un contesto ambientale come il *parlor*, non serve insomma essere grandi autori per collocare nei punti giusti la foto/cincamera, come dimostrano le decine e decine di istantanee che si possono trovare negli archivi fotografici (anche online, come quello, piuttosto cospicuo di Getty Images)²⁵ e che appaiono del tutto simili tra loro, sia quando dietro l'obiettivo ci sono fotografi di grande fama come Margaret Bourke-White o Gideon Mendel, sia quando ci sono emeriti sconosciuti.

William Klein, *Pachinko Doorman*, 1961Chitose Hokkaido Japan, *Bud Gilliam*, 1965

A me però interessa compiere un passo in più. Se da una parte, infatti, è la conformazione particolare delle sale gioco a 'imporre' un numero ristretto di possibili angolazioni di ripresa, dall'altra è il costante e quasi ossessivo ritorno su queste immagini a suggerirmi di essere in presenza di una manifestazione che aiuta a semplificare il quadro cognitivo in atto. In altre parole, l'ermeneuta/osservatore prova l'illusione di giungere a una



più diretta comprensione di ciò che guarda proprio in virtù dei ristretti angoli di ripresa, ribaltando la percezione di distrazione, *détournement*, svista propria della *flânerie* perché si consustanzia in ambienti chiusi, in passaggi stretti, in corridoi lunghi che impongono una serie di movimenti predefiniti, circoscritti, prevedibili. Uso volutamente questi due ultimi aggettivi – circo-scritto, pre-vedibile – perché definiscono la contiguità congenita tra forme verbali e visuali nella rappresentazione odepórica. I testi giornalistici o narrativi descrivono immagini, le immagini fotografiche o cinematografiche catturano segni di scrittura, avvalorando in un caso come nell'altro l'idea secondo cui uno sguardo odepórico in azione è sempre influenzato da linee di forza e orizzonti che trascendono la sua singolarità – quella autoriale – e che impongono precise scelte di configurazione in particolare modo per quei mondi che si considerano, a torto o a ragione, irriducibilmente 'altri'.

6. Dalla letteratura, al cinema, al teatro

Che certe configurazioni dello sguardo o certi movimenti descrittivi possano riprodursi simili o identici anche a distanza di anni e con soggetti diversi è un convincimento piuttosto diffuso negli studi di area culturale e postcoloniale. Non a caso Said quando parla di rappresentazioni orientaliste usa la metafora del campo (e l'inquadratura è tecnicamente un campo) oppure quella ancora più produttiva di palcoscenico teatrale.

La nostra iniziale descrizione dell'orientalismo come campo di studi eruditi acquista ora una nuova concretezza. L'idea di campo allude a uno spazio delimitato. Analogamente, il concetto di rappresentazione [...] implica un riferimento al teatro: l'Oriente è un palcoscenico nel quale l'intero Est viene confinato. Sul palcoscenico compaiono figure il cui compito è rappresentare il più ampio ambito da cui provengono. L'Oriente non appare più come uno spazio illimitato al di là del familiare mondo europeo, ma come un'area chiusa, un ampio palcoscenico annesso all'Europa. [...] Dietro le quinte del palcoscenico orientale è custodito un ricchissimo repertorio culturale le cui singole voci evocano *fantasmagorie* di un mondo incantato: la Sfinge, Cleopatra, l'Eden, Troia, Sodoma e Gomorra, Astarte, Iside e Osiride, Saba, Babilonia, i Geni, i Magi, Ninive, il prete Gianni, Maometto e altri ancora; luoghi in certi casi soltanto nomi, metà immaginari metà conosciuti; mostri, diavoli, eroi, terrori, piaceri, desideri.²⁶

Sia il campo (l'inquadratura) sia il palcoscenico nel quale vengono inscenate le rappresentazioni orientaliste sono spazi angusti, abitati da decine di personaggi che – stretti stretti, l'uno accanto all'altro – giocano in solitaria in un mondo incantato e colorato, evocanti fantasmagorie, raccogliendo in sé l'idea di intere culture e paesi di riferimento. Detto che il termine 'fantasmagoria' scelto da Said è lo stesso usato da Benjamin nei *Passages* per indicare la predisposizione scopica e esperienziale del *flâneur*, non sfuggirà che quanto descritto dal teorico di origini palestinesi si applica perfettamente anche alla rappresentazione delle sale *pachinko* e più in generale a tutti quei riti e situazioni eventuali che si allestiscono sotto forma di spettacolo e che attirano lo sguardo del viaggiatore straniero perché rispondono ai caratteri dell'*almost the same, but not quite* che Said qui declina sotto la formula del «metà immaginari, metà conosciuti». In una metropoli come Tokyo, ipertecnologica e in rapida trasformazione, essi sono evidentemente ovunque, anche se la similitudine con le città occidentali consente di aggiornare rapidamente le figure che partecipano a questo tipo di rappresentazioni. Non più soltanto geisha, samurai e imperatori, ma anche giovani punk sbandati, taxisti, *salaryman* e *gamblers* secondo quel



processo che allarga e radicalizza la proposta ermeneutica saidiana e che viene definito *tecno-orientalismo*²⁷ dal momento che esotizza ed essenzializza il Giappone (e il sudest asiatico) accentuando elementi spersonalizzanti come l'iper-tecnologia, la robotica, l'automazione e dello straniamento, considerati vettori di processi di sub-umanizzazione dell'individuo²⁸. Sotto questa luce, il *pachinko* – o meglio il modo con cui viene raccontato dagli osservatori stranieri o mostrato dalle macchine da presa – restituisce un senso di destabilizzazione paradossalmente rassicurante in chi viaggia, perché mantiene salda l'impressione della propria assoluta alterità rispetto a luoghi e persone visti/rappresentati come alieni o figure fantasmatiche, prive di identità soggettiva e soggettivante. Una folla di giocatori dentro la quale è sempre possibile nascondersi e sparire.

Per cercare di tirare, almeno parzialmente, le fila di questo discorso, si potrebbe affermare che se per ogni traduzione c'è un limitato numero di parole da utilizzare, o strade da percorrere, o inquadrature da montare, e se per il *flâneur*-viaggiatore la città straniera si coglie soltanto attraverso l'estetica di uno sguardo impressionista, ecco che questo sguardo impressionista è istintivamente portato a cercare il familiare e il rassicurante, *l'almost the same but*. Da tale prospettiva, lo spazio angusto e oppressivo della sala *pachinko*, che qui si è cercato di analizzare come una delle possibili vie di accesso alla rappresentazione interculturale, non restituisce esclusivamente l'esperienza dell'alienazione e del disorientamento, della perdita e della rimozione – familiare e per certi versi rassicurante atteggiamento della modernità perché esacerba la soggettività del soggetto narrante – ma sancisce anche la limitata capacità di muoversi di questo stesso soggetto che, di fatto, entra in uno spazio dato scegliendo di perseguire l'unica via di fuga (o di prigionia) pensata dall'ambiente circostante. Si potrebbe affermare, in altre parole, che il *pachinko* è considerato così familiare agli occhi dei viaggiatori europei perché propone una 'cosificazione' della stessa idea di movimento del *flâneur*. Il quale, in tal modo, vivrebbe alla stregua delle palline lanciate nel *pachinko* da qualche anonimo scommettitore giapponese: credendo di essere libero di seguire gli itinerari che preferisce quando in verità può percorrere un numero limitato di traiettorie e terminare la sua corsa unicamente in un numero circo-scritto, pre-vedibile e non sempre vincente di caselle.

¹ Ho già espresso, in modi più approfonditi, questa serie di considerazioni in M. DALLA GASSA, 'Senso, anonimie e videotapes. Il viaggio in Giappone di Michelangelo Antonioni ed Enrica Fico', *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, I, Gennaio-Giugno 2017, pp. 65-80. I due articoli si presentano, nei fatti, come due percorsi paralleli che ragionano sulle rappresentazioni odepatiche del Giappone tra cinema e altre arti nel secondo dopoguerra. Una prima versione di questo saggio è stata presentata durante il convegno internazionale "La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione" organizzato da AISU – Associazione Italiana Storia Urbana, e tenutosi a Napoli nel settembre del 2017.

² W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi* [1983], Torino, Einaudi, 2000, p. 480.

³ Ivi, p. 1008.

⁴ Ivi, p. 13.

⁵ A. BEHDAD, *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*. Durham, Duke University Press, 1994, pp. 57-58.

⁶ Cfr. R. BARTHES, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1970 (edizione consultata: 1984).

⁷ Sul rapporto tra Barthes, Said e il costruito dell'orientalismo si è scritto molto. Si veda almeno: R. CHOW, 'Roland Barthes: Empire of Signs', *Constructions*, 1986, pp. 17-23; D. KNIGHT, 'Barthes and Orientalism', *New Literary History*, XXIV, 3, Estate 1993, pp. 617-633; J. P. SHARP, 'Writing travel/travelling writing:

- Roland Barthes detours the Orient', *Environment and Planning D: Society and Space*, XX, 2002, pp. 155-166; J. P. DALE, 'Cross-Cultural Encounters through a Lateral Gaze', in I.E. Boer (a cura di), *After Orientalism: Critical Entanglements, Productive Look*, Amsterdam, Rodopi, 2003, p. 63-79; P. A. GENOVA, 'Beyond Orientalism? Roland Barthes' Imagistic Structures of Japan', *Romance Studies*, XXXIV, 3-4, 2016, pp. 152-162.
- ⁸ Egli scrive nella prima pagina della sua introduzione, intitolata, non casualmente, *Laggiù*: «Non è che io guardi amorosamente verso un'essenza orientale. L'Oriente mi è indifferente. Mi fornisce soltanto una riserva di tratti la cui messa in moto, il gioco inventato, mi permette di 'accarezzare' l'idea di un sistema simbolico sconosciuto, interamente distaccato dal nostro. Ciò che può essere preso in considerazione pensando all'Oriente non sono altri simboli, un'altra metafisica, un'altra saggezza (benché questa appaia ben auspicabile); piuttosto si tratta della possibilità di una differenza, di un mutamento, di una rivoluzione nella proprietà dei sistemi simbolici» (R. BARTHES, *L'impero dei segni*, p. 5).
- ⁹ Ivi, pp. 6-8.
- ¹⁰ Cfr. R. BARTHES, 'La morte dell'autore', in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici* [1968], Torino, Einaudi, 1988.
- ¹¹ G. DELEUZE, *L'immagine tempo. Cinema 2* [1985], Torino, Einaudi, 2016.
- ¹² L'edizione francese contiene questa chiosa: «Le texte ne "commente" pas les images. Les images n'illustrent pas le texte: chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de *vacillement visuel*, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants: le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes» (R. BARTHES, *L'empire des signes*, Paris, Skira, 1970, p. 2).
- ¹³ Su questi temi si veda almeno: G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 1994.
- ¹⁴ R. BARTHES, *L'impero dei segni*, pp. 36-37.
- ¹⁵ Ricordo in nota che il *pachinko* parrebbe avere lontane origini europee e americane. Si pensa, infatti, che il gioco d'azzardo giapponese sia l'evoluzione tecnologica della *bagatelle* un gioco da tavolo diffuso in Europa nel Settecento e poi importato negli Stati Uniti tra fine Ottocento e inizio Novecento con il nome di *Corinthian game*. Solo a partire dagli anni Venti-Trenta dello scorso secolo il gioco viene esportato in Giappone dove prenderà il nome di *pachinko*. Cfr. W. EILS, *Pachinko: Phänomen und Perspektiven: Kultursoziologische Anmerkungen zum Matador der japanischen Unterhaltungsindustrie*, Wien, Universität Wien, 1993.
- ¹⁶ H. BHABHA, *I luoghi della cultura*. Roma, Meltemi, 1994, pp. 89-91.
- ¹⁷ F. MARAINI, *Ore Giapponesi* [1957], Milano, Corbaccio, 2000, p. 92.
- ¹⁸ I. CALVINO, 'I gentili miracoli del Giappone', *Corriere della sera*, 2 gennaio 1977, p. 3, ora con il titolo 'I biliardini della solitudine' in ID., *Collezione di Sabbia*, Milano, A. Mondadori, 1991, pp. 195-196.
- ¹⁹ D. BUZZATI, 'Pachinko', *Corriere della sera*, 13 novembre 1963, p. 3.
- ²⁰ Per una trattazione più ampia e di approccio culturalista del gioco d'azzardo giapponese rimando a W. MANZENREITER, 'Time, Space, and Money: Cultural Dimensions of the Pachinko Game', in S. LINHART and S. FRÜHSTÜCK (a cura di), *The Culture of Japan as Seen Through Its Leisure*, Albany (NY), State University of New York Press, 1998, pp. 359-381.
- ²¹ Cfr. R. BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009; J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972.
- ²² Come già segnalato nella prima nota, mi permetto di rimandare per ulteriori approfondimenti al mio M. DALLA GASSA, 'Senso, anonimie e videotapes. Il viaggio in Giappone di Michelangelo Antonioni ed Enrica Fico', *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, I, Gennaio-Giugno 2017, pp. 65-80.
- ²³ Questo brano è una trascrizione della versione italiana del film.
- ²⁴ Su questi temi e sulla questione fondamentale della visione dell'Altro in una dimensione sincretica, impossibile da trattare in questa sede, rimando almeno a J. FABIAN, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* [1983], New York, Columbia University Press, 2014, in particolare il capitolo 4, *The Other and the Eye: Time and the Rhetoric of Vision*, pp. 105-142.
- ²⁵ Per un carotaggio non esaustivo, ma utile ai fini di un approccio visuale alla rappresentazione fotografica del *pachinko*, si rimanda al catalogo online della società americana Getty Images.
- ²⁶ E.W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Roma, Feltrinelli, 1991, p. 69.
- ²⁷ D. MORLEY, K. ROBINS, *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London-New York: Routledge, 1995.
- ²⁸ D. S. ROH, B. HUANG, G. A. NIU (a cura di), *Techno-Orientalism: Imagining Asia in Speculative Fiction, History, and Media*, Londra, Rutgers University Press, 2015.



ANNA MARIA MONTEVERDI

Memoria e racconto autofinzionale nel teatro di Robert Lepage: 887

The show *887* directed by the eclectic theatrical Canadian artist Robert Lepage is a foray into the world of memory, a story that begins in his childhood memories. Through the set-up of a scenographic setting 'transformative', the author immerses himself in the heart of his memory, questioning about his mechanisms (Why do we remember the phone number of our youth, while we forget the current one? Why does useless information persist, while others, more useful, escape?). The essay examines the creative process of the Lepage's show in light of the 'autofiction' technique, which allows the artist to feed the autobiographical reality with elements halfway between truth and fantasy.

Lo spettacolo *887* (2015), dall'indirizzo della via in cui il regista e interprete franco canadese Robert Lepage ha vissuto la sua infanzia e adolescenza con la famiglia a Québec (Rue Murray 887), è un tuffo nella memoria personale e collettiva: gli episodi autobiografici, infatti, si intrecciano a eventi legati al periodo del terrorismo separatista degli anni Sessanta. È un tentativo di riconciliazione con il proprio passato, un'occasione per ripensare il rapporto con il padre ed un modo per rileggere le contraddizioni politiche del Québec in epoca di piena rivoluzione. «Il teatro è tutto sulla memoria» dice Lepage. «È il grande sport del ricordare. L'unico modo per parlare della storia con la S maiuscola è guardare la storia con una s minuscola. Cercavo la mia famiglia e ho scoperto la storia di Québec».



Robert Lepage e Anna Maria Monteverdi

L'interrogativo del perché ricordiamo e di cosa seleziona la nostra memoria è il tema dello spettacolo, declinato anche in versione contemporanea, ovvero riferito alla memoria offerta dai nuovi strumenti tecnologici.

Così Lepage affronta la materia dello spettacolo:

Perché ricordiamo il numero di telefono della nostra gioventù, quando dimentichiamo il presente? Perché le informazioni inutili persistono, mentre altre, più utili, evadono? Come una memoria personale trova eco nella memoria collettiva? Che dire della dimenticanza, dell'inconscio, della memoria che viene cancellata nel tempo e i cui limiti sono compensati dagli archivi digitali, dalle memorie virtuali?

Il racconto teatrale, fatte queste premesse, va nella direzione di un ibrido di parola e iconicità elettronica, denunciando al tempo stesso uno scetticismo di fondo sui possibili usi distorti dei *new media* che trasformano la memoria semplicemente in 'dati'. Nello spettacolo si parla di memoria e contemporaneamente si usano i suoi strumenti attuali: si



proiettano foto e video archiviati dentro il nostro cellulare, si mostra una mappa digitale per localizzazione i luoghi, si usa una rubrica telefonica per ricordare i numeri:

È un tema ora la tecnologia nell'idea della memoria; il pubblico riconosce la propria tecnologia, perché nello spettacolo usiamo il telefono cellulare, la telecamera... La tecnologia non è unicamente il modo di espressione di *887*, è anche uno dei temi importanti, perché si parla di affidare la nostra memoria alla tecnologia. Lo spettacolo non la usa solamente, ma la mette in discussione, le dice la memoria ora è *qui*.¹

La neo-oralità di Lepage, se così possiamo definirla, fa affidamento a immagine, suono, e parola in una dimensione multimediale. Nel mondo dell'oralità il cantore per aiutarsi nella memoria usava il canto, il ritmo, la metrica, oppure si avvaleva di scene disegnate, qua Lepage non utilizza più la tela ma uno schermo, un originale contenitore di immagini e una serie di webcam e varie altre strategie di 'visioni mediate'. Le fotografie, i video fissati nel nostro archivio digitale o nel grande archivio Internet, ci fanno tornare in maniera meccanica alle stesse informazioni, ricontemplare gli stessi oggetti del passato seguendo tutte le volte il medesimo percorso; ma queste testimonianze, per sottrarsi alle continue sollecitazioni automatiche a 'ricordare', e per riempire quel vuoto emotivo provocato dall'eccesso di accumulo delle memorie nei dispositivi, necessitano di una volontaria ricerca, o di una rievocazione istintiva, improvvisa e spontanea. La rievocazione non è qualcosa di passivo: «La memoria non è un deposito di attributi fissi o codificati che possono essere richiamati e messi insieme in maniera replicativa, come avviene nei computer. La memoria cerebrale, a differenza del computer, è *inesatta*».²

Alla sensazione di smarrimento di fronte alle numerose banche dati di cui ci circondiamo per archiviare il nostro vissuto, Lepage contrappone la memoria umana associativa e immaginaria, con la sua labilità e le sue falle, che nel continuo rielaborare e riorganizzare i ricordi è quell'ombra indelebile che ci accompagna e ci plasma nel nostro cammino; ed è su questo sguardo di oggi rivolto alle vicende drammatiche del passato, personali e collettive, questo viaggio all'indietro verso le profondità del tempo interiore, rivissuto in scena come un *flashback* quasi in forma di 'terapia psicoanalitica', che lo spettacolo instaura il suo 'patto' con lo spettatore.

I ruoli del personaggio e dell'autore si scambiano e si sovrappongono in un'insolita autoanalisi teatrale, che nasce da un'oggettivazione del sé, dalle relazioni irrisolte all'interno della famiglia, dalla proiezione di dubbi e paure inconse, ma anche dall'evocazione di momenti di intima felicità familiare.

Lepage confonde il pubblico proponendo uno spettacolo che non è *reportage*, non è autobiografia e neanche unicamente finzione, ma forse è tutte queste forme, scoperta e insieme invenzione, in cui la memoria personale e 'in soggettiva' è protagonista con la costruzione della propria immagine.

Uscire da se stessi ed entrare nella propria messa in scena: non è sbagliato attribuire a questa originale scrittura teatrale, che dà spazio a singoli ricordi staccati e a frammenti della propria vita significativi ma incompleti, il valore di una 'seconda nascita', di una maschera che ci mettiamo da soli raccontando la nostra storia, reinventandoci per «diventare alla fine quello che si è», come ben descritto dal filosofo Aldo Giulio Gargani:

Noi siamo noi stessi e poi siamo ancora qualcosa di più di noi stessi e la nuova nascita che attribuiamo alla scrittura è lo sguardo rinnovato che trema nella dismisura



dell'indecisione tra quello che noi siamo in quanto persone definite dai contorni della nostra esistenza passata e quello che in noi stessi si spinge in avanti come ciò che non ha stabilità.³

Lepage nei suoi spettacoli ci ha abituato al tema della memoria: ripercorrere a ritroso le vicende personali e comuni, che hanno segnato vite e destini, attraverso le lenti distorte e imperfette della memoria dà anche una chiave per interpretare l'oggi; da *Le sept branches de la rivière Ota* (su Hiroshima e il ricordo della bomba atomica cinquant'anni dopo) a *La Face cachée de la Lune* (sulla morte della madre) la memoria per il regista è qualcosa di vivo e dinamico, fatta di rimandi, persistenze, connessioni.

In *887* Lepage ovviamente non guarda solo alla memoria d'archivio, delle fotografie e dei testi scritti:

La nostra società ha perso la sua memoria orale. Noi ci affidiamo sempre di più a documenti scritti o visivi per immortalare il passato, per archiviare le cose che ricordiamo, la nostra storia; e come risultato, la nostra memoria non distorce più i fatti filtrandoli, la qual cosa rende più difficile per la storia trasformarsi in mitologia. Le persone si dispiacciono della non affidabilità della memoria, ma dovrebbero esserne felici, e usarla come strumento creativo.⁴

Con queste premesse non è difficile arrivare alla conclusione che in *887* il racconto della famiglia di Lepage e della *Révolution tranquille* del Québec, passando attraverso il filtro soggettivo del narratore, diventa una ripetizione 'creativa' della vicenda reale con continue ramificazioni e diversioni, cioè variazioni, tutte a modo loro legittime. Rendendo contemporanea la lezione dell'epica, Lepage sembra suggerirci che a teatro 'ripetere a memoria' vuol dire rivivere e far rivivere una vicenda, far venire alla luce una situazione e da qui partire per ricrearla, prendendo come guida le parole e i volti che ci hanno maggiormente coinvolto e impressionato. Ideare uno spettacolo come esplorazione del passato, come archivio della memoria, significa non solo raccogliere, catalogare e conservare, ma anche ripensare, mostrare e raccontare.

L'artista, parlando in prima persona durante il Prologo, spiega che lo spunto per lo spettacolo gli venne da un episodio – vero o presunto che sia – riguardante la sua difficoltà a memorizzare un componimento poetico in occasione del Festival dei 40 anni della Poesia contemporanea in Québec.

Il componimento *Speak white (Parlez blanc)* scritto da Michèle Lalonde nel 1968 parlava anch'esso di memoria, la memoria politica delle vicende del Québec separatista. Il titolo del poema infatti altro non è che l'ingiuria sprezzante rivolta ai franco-canadesi da parte degli inglesi.

In qualche modo lo spettacolo a questo punto è già definito: un contesto storico e geografico di riferimento – che unisce, se non tutti, almeno quelli che conoscono la breve ma intensa stagione caratterizzata dal Fronte di Liberazione del Québec (FLQ) negli anni Settanta – e un racconto autobiografico, quello del giovane Lepage, terzo di quattro fratelli, figlio di un ex militare della Marina poi diventato tassista e di una casalinga, che già in giovane età coltiva la propria vocazione attoriale.

I fatti vengono narrati con stili diversi: si comincia da quello più formale della conferenza, con tanto di proiezione di *slide* per spiegare al pubblico dove si genera la memoria nel nostro cervello, per passare poi al racconto intimista in prima persona enunciato in alessandrini, il verso di Moliere e Racine.⁵ Così lentamente si va verso il teatro, e contemporaneamente verso una ricomposizione dell'io tramite la memoria e la poesia:



Sicuramente il fatto di lavorare con delle parti del testo in rima mi permetteva di portare una certa forma di teatralità in uno spettacolo dove c'erano due cose che non stavano bene insieme: lo stile da conferenza e il teatro. Non riuscivo a creare un legame tra le due parti, era troppo scioccante passare dallo stile di conferenza a quello teatrale! Tra i due ci voleva una forma di narrazione che stava in mezzo, tra il racconto e il teatro. L'idea di usare le rime alessandrine, come passaggio da uno all'altro, mi sembrava buona. Gli spettatori accettavano che la narrazione diventasse all'improvviso in rima, prendendo una forma poetica, ma anche una forma teatrale, visto che erano degli alessandrini. Questo permetteva di scivolare pian piano verso il teatro.⁶

La memoria del personaggio è contenuta nell'edificio in miniatura presente in scena, che raccoglie tutti i luoghi e tutti i tempi. In questo processo di ritorno al passato il protagonista, aiutato nel suo percorso di memoria dall'architettura - fedelissima ricostruzione della casa familiare - vede se stesso percorrere i luoghi d'infanzia, il padre piangere dentro il taxi per la morte della madre, la sorella con cui giocava a fare il teatro, il fratello con cui si contendeva i programmi tv e i vicini. Ricostruisce la vita



887, regia di Robert Lepage, © Erik Labbe

intorno a quel palazzo, con i suoi rumori e le sue musiche. I personaggi sono resi in forma di piccole bambole mosse dallo stesso Lepage, per raccontare le loro relazioni e le loro storie, fatte di drammi ordinari. La memoria è letteralmente evocata in forma di stanze e camere-scatole, e porta Lepage a rievocare episodi della sua giovanile vocazione teatrale, associati sia a momenti di bellezza (il ricordo delle prime prove teatrali) che a momenti dolorosi e paurosi (gli attentati a firma del FLQ).

L'edificio in scena, poco più alto dello stesso Lepage, è una struttura mobile, scomponibile e in alcuni casi anche praticabile. Come tipico dei suoi allestimenti scenografici 'trasformisti', bastano pochi movimenti, una rotazione a 45° e un gran numero di tecnici e servi di scena dietro le quinte, per avere davanti agli occhi diversi scenari in poco tempo. Cucina con arredo (con tanto di tavolo e frigo), sala con tv, ma anche interno di un taxi, un locale notturno, un fast food. Questi momenti hanno il fascino di una commossa rievocazione interiore: la memoria, esattamente come la scenografia che appare e scompare sotto agli occhi dello spettatore, è una scatola che si apre e si squaderna, in cui inaspettatamente tornano alla luce dettagli insignificanti collegati a sentimenti personali, e dove episodi centrali si perdono nell'oblio.

Lepage sembra drammatizzare proprio il processo di memorizzazione, e visualizzare nella scenografia, l'antica arte



887, regia di Robert Lepage, © Erik Labbe



mnemotecnica detta anche 'palazzo della memoria' che utilizza come strategia di ricordo, le immagini di un luogo familiare associato a un elemento da ricordare. Questa tecnica richiede di riportare alla mente luoghi che conosciamo molto bene: la nostra abitazione, una via che percorriamo tutti i giorni, un luogo di cui abbiamo presenti anche i minimi particolari.

Il riferimento è alla *ars memoriae* rinascimentale e a Giulio Camillo (1480 circa -1544), personaggio eccentrico, umanista e filosofo del Cinquecento, vicino a Bembo e a Tiziano, e lodato da Ariosto. Camillo è l'ideatore del Teatro della Memoria, materializzato in un modello dipinto in legno disposto su 49 luoghi, ispirato all'architettura del teatro romano e in cui si immagina di catturare l'intero universo. Il teatro (da *theatron*, l'atto del vedere) è come un grande repertorio di immagini della memoria: come afferma Lina Bolzoni, la massima esperta di Giulio Camillo, egli «aveva costruito la biblioteca definitiva».

Spiega Bolzoni:

Questo teatro della memoria di Giulio Camillo è una macchina per catturare il segreto della bellezza, riflettere le strutture profonde dell'universo, mettere insieme le tradizioni platoniche, ermetiche e la cabala e cercare una verità che unisca le differenze. Non si tratta di mnemotecnica: questo teatro funziona come una scacchiera che, grazie al movimento e alla combinazione delle sue componenti, è in grado di generare nuovi significati e nuovo sapere come una mente artificiale, cosicché ricordare diventa pericolosamente simile a creare, o ricreare, il mondo.⁷

Il metodo di scrittura teatrale, dalla memoria alla sua ri-creazione, alla messa in scena di un'identità semi-fittizia, viene svelato dallo stesso Lepage: è l'«autofinzione». Si tratta di un genere letterario in cui l'autobiografia viene alimentata da elementi e situazioni possibili ma non avvenuti, a metà tra verità e fantasia: «E' tutto vero ma la verità è riorganizzata», dice Lepage a proposito di *887*. E ancora: «Storie, personaggi, contesti, situazioni sono tutti veri. Naturalmente, il narratore o il poeta deve abbellire le cose. La licenza poetica consente di mentire in qualche modo o di esagerare certi legami così che lo spettacolo diventi questa "menzogna che dice la verità", come ha detto Cocteau».⁸

Spettacolo come album dei ricordi, archivio privato, viaggio introspettivo per l'attore-attore e insieme abile mascheramento auto-mitografico. Il nuovo sguardo sul passato sottende a una rinascita che si compie mentre si racconta ciò che siamo stati e il dolore attraversato.

Guardarsi e essere guardati: lo spettacolo alterna il bisogno di scoprirsi per una necessaria comprensione di sé, interpretando percorsi e segni del passato, all'insofferenza del ruolo pubblico e dell'immagine da costruire a futura memoria secondo il ricordo che si vuole lasciare. Significativo a

questo proposito è l'episodio in cui il protagonista viene a scoprire dall'amico che esiste un 'coccodrillo' già pronto per lui, e il testo con il quale il giornale lo ricorderebbe da morto non è esattamente ciò che avrebbe voluto: «Non vogliono dire niente trentacinque anni di teatro?»

887, regia di Robert Lepage, © Erik Labbe





Vale solo la mia partecipazione di cinque minuti a un programma comico su Radio-Canada?».

È una critica alla memoria distorta dei media che opacizza e rende tutto uguale, una memoria breve che seleziona per sintesi eccessiva, che consegna al futuro solo ciò che è stato registrato, fotografato, impresso su un dispositivo e per questo replicabile all'infinito.

887 non è teatro documentario (per quanto in alcuni momenti vengano proiettate foto d'epoca e pagine giornalistiche che testimonierebbero la veridicità dei fatti narrati) né un monologo-confessione: la scelta della tecnica dell'autofinzione per la scrittura, in questo senso, appare determinante:

Nell'*autofiction*, l'autore estrae un filo dal tessuto che è la sua vita e, più che tagliarlo, lo segue, lo taglia, lo riattacca, lo sfilaccia, lo riannoda. Non tenta di mostrare al lettore, attraverso il racconto, un cappotto fatto del tempo passato, un abito che veste tutta la persona. L'autore di autofiction mostra allo sguardo di chi lo tiene tra le mani sotto forma di libro, soltanto un quadro generale, volontariamente, e non solo inconsciamente, alleggerito, consapevole del fatto che non potrà dire tutto di se stesso, poiché c'è stato di mezzo Freud, e poiché non arde dal desiderio di raccontarsi tutto, di raccontare tutto di sé, o, semplicemente, di raccontare tutto. L'autore di autofiction è un cacciatore. Di se stesso, ma anche - e questo vale soprattutto nei casi migliori - un cacciatore dell'altro, che lo fa esistere.⁹

L'autore Lepage è a caccia del Robert immaginario, quello da consegnare alla memoria del teatro attraverso qualche episodio emblematico della sua infanzia: ed ecco in scena il dodicenne immerso nel clima di paura degli attentati degli anni Sessanta, perquisito dalla polizia mentre distribuisce giornali nel quartiere del premier Jean Lesage, la cui politica aveva alimentato la Rivoluzione tranquilla. Il racconto è in alessandrini:

Je m' relève lentment / sous son œil de guerrier
Pour détendre l'atmosphère / accepte de faire la paix
Mais chaque fois que j'repars / j'ai juste envie d'crier:
Sont dans ma tête mes bombes... / pas dans mon sac, épais!

In questa originale rimessa in scena della Storia il giovanissimo Robert ascolta insieme al padre, che era stato militare in Marina ed era un federalista simpatizzante, la lettura del Manifesto dell'FLQ in televisione, ed è sempre con il padre al Parc des Braves ad assistere al comizio del presidente Charles De Gaulle, mentre la folla infervora con la frase «W le Québec libre!».

Lepage non ha mai dimostrato affezione per il movimento nazionalista ed è sempre stato poco incline a passare per l'artista impegnato e ribelle (spesso si è definito un 'tiepido separatista', un 'separatista occasionale'); tuttavia questi episodi narrati, dei quali il giovanissimo Robert si trova suo malgrado ad essere testimone, non solo evidenziano la critica di Lepage al generalizzato clima di violenza dell'epoca, ma anche una presa di posizione attuale e molto personale - per quanto ancora un po' ambigua - sulle vicende storiche, all'interno di uno spettacolo considerato dalla critica il più 'politico' della sua carriera.¹⁰

Infatti il tema del rapporto della minoranza linguistica del Québec con il Canada inglese diventa lo specchio con cui il regista scava la sua complicata relazione con il padre che aveva combattuto nella seconda guerra mondiale difendendo la Marina britannica, e che aveva voluto che i suoi figli andassero a studiare in una scuola di lingua inglese.



Non a caso sembra davvero sintomatico l'evento scatenante la trama dello spettacolo: l'impossibilità di ricordare a memoria la poesia simbolo del movimento indipendentista, *Speak White*; quelle parole un tempo familiari ora sono diventate estranee, rimosse e poi riemerse solo dopo che l'autore è sceso nelle profondità delle sue verità anche dolorose. Come se per comprenderne il messaggio Lepage avesse dovuto ripercorrere a ritroso tutta la sua vita, le ragioni della pragmatica adesione del padre all'inglese - per avere più *chance* economiche e con lui certa classe lavoratrice - e le motivazioni dell'indipendentismo, il tutto prima di scegliere la propria versione della storia.

Lepage, infatti, oggi rilegge e rivive quegli scontri come una sorta di 'lotta di classe' tra ceti sociali:

La gente dimentica che l'intero movimento separatista a Québec non era una cosa franco-inglese quando è iniziato. È diventato così a un certo punto, ma all'inizio era una lotta di classe operaia ed è accaduto che la classe povera parlava principalmente francese e la classe superiore inglese. Quel movimento è diventato qualcosa di completamente diverso. Penso che sia necessario fare uno spettacolo sulla memoria per dire: "Beh, ricordati da dove proveniva quell'idea".¹¹

In questo senso il poetico omaggio al padre, al quale dedica una toccante serie di ricordi recitati in alessandrini, assume la forma di un incontro, tardivo ma salvifico, con quella parte di noi che ci è stata a lungo estranea o addirittura indifferente, ma che continua ad accompagnarci come un'ombra.

Ricorderà alla fine la poesia di Lalonde, ma solo dopo aver passato in rassegna le discriminazioni subite (quando fu escluso dalla scuola di teatro, pur avendo superato brillantemente ogni prova, a causa del lavoro poco retribuito del padre), le restrizioni economiche, le ineguaglianze sociali. La rabbia accumulata con la memoria servirà come grido di liberazione per il personaggio e per l'autore stesso, che nel finale declamerà *Speak White* senza indugio e con passione, come fece Michèle Lalonde nel 1970 al Festival della Poesia.

Se questo finale preannunci una maturata presa di posizione pro-indipendentista dell'artista, o sia solamente un modo per fare ordine nel suo passato, reale, immaginario o intimo, non è dato saperlo. In sostanza: fu vero trauma? Come osserva giustamente Richard Sander:

La vera difficoltà che Lepage ha nel memorizzare l'esortazione sarcastica di Michèle Lalonde a "parlare chiaro come a Wall Street", cominciamo a sospettare che sia psicologica: è la difficoltà che ha nel rifiutare suo padre e allineare se stesso con i nazionalisti di Québec. Solo quando ci crederà davvero imparerà il poema: l'intero spettacolo riguarda la sua riconciliazione, il suo venire a contatto con il nazionalismo del Québec.¹²

Tutto il percorso del protagonista all'indietro nella memoria sembra essere un faticoso cammino per acquisire consapevolezza della propria ombra (e nello spettacolo questa immagine viene resa concreta con l'ombra della figura trattenuta in scena anche dopo che il corpo si distacca da essa), cioè di quell'insondabile lato dell'inconscio personale venuto alla luce tardivamente. Un finale filosofico che sembra combaciare perfettamente con la riflessione di Gargani:

Noi siamo e poi anche non siamo, ed è questa ambiguità che sfugge al linguaggio ordinario denotativo, il quale non afferra il cono d'ombra che l'irrealtà del nostro



essere proietta su ciò che siamo e su ciò che siamo diventati, sottraendo la nostra persona alle sue astrazioni, alle sue idealizzazioni proiettive e agli arbitri della volontà, in cui ci illudiamo che la nostra realtà consista, e restituendola al gioco tra sfere chiare e oscure nelle quali per la verità la nostra esistenza trascorre e si declina. È questa condizione indivisa di essere e non essere, di sogno e veglia, di zone illuminate e di recessi oscuri della nostra coscienza che va al di là del linguaggio ordinario, il quale uncina soltanto fatti opachi, sordi e muti, che costituiscono la pelle indurita della nostra persona, ma sotto la quale scorre la nostra esistenza alla ricerca del suo sogno oscuro. Ed è questo sogno oscuro lo scenario possibile ed eventuale di quella trasformazione di noi stessi che può culminare in una nuova nascita. Noi siamo al tempo stesso attori e spettatori di un grande dramma dell'esistenza.¹³

¹ Intervista a Lepage, a cura di Anna Maria Monteverdi, Lione, novembre 2015.

² P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, il Mulino, 1991, pag. 204.

³ A. G. GARGANI, *Il testo del tempo*, Bari, Laterza, 1992, pag. 5.

⁴ R. LEPAGE in dialogo con Rémy Charest, TCG, 1995.

⁵ Alessandrino (fr. *alexandrin*) è il verso tipico della poesia francese. Consta di dodici sillabe; nella poesia classica è sempre diviso in due emistichî di sei sillabe, cosicché gli accenti principali cadono sulla 6^a e 12^a sillaba; i secondari sono variamente distribuiti. Appare la prima volta nel Viaggio di Carlomagno a Costantinopoli e a Gerusalemme (che è, con ogni probabilità, del principio del sec. XII). Nel sec. XIII esso va sostituendo il decasillabo nei poemi epici, ma poi il suo uso regredisce. Rimesso in onore da Ronsard e dalla Pleiade, regolarizzato da Malherbe, nel secolo classico della poesia francese esso diviene il verso francese per eccellenza e la sua struttura ritmica viene stabilita. Voce 'Alessandrino' in Treccani.it.

⁶ Intervista a Lepage, a cura di Anna Maria Monteverdi, Lione, novembre 2015.

⁷ Conferenza di Lina Bulzoni al Festival della mente, Sarzana (Sp), settembre 2015. Rimandiamo al suo libro *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995; e a *Giulio Camillo. L'idea del teatro con L'idea dell'eloquenza, il De Transmutatione e altri testi inediti*, a cura di L. Bolzoni, Milano, Adelphi, 2015.

⁸ Intervista di J. L. Perrier a Lepage su *Theatre-contemporain.net*.

⁹ Prendiamo la definizione di 'autofiction' da Isabelle Grell, studiosa di letteratura e specialista di autofiction, membro dell'équipe Sartre (ITEM-ENS, CNRS, Paris) e responsabile della collana *Le livre - La vie* presso la casa editrice Cécile Defaut; la Grell co-dirige il sito <http://autofiction.org>, creato nel 2003 con l'obiettivo di approfondire lo studio di questa pratica letteraria: «L'autofiction è un racconto connotato da uno stile, socialmente riconoscibile e impegnato, interamente riconosciuto da un IO che è l'autore. Racconto, per evitare il termine del romanzo o di autobiografia, connotato da uno stile, perché è proprio lo stile, la sottile musica poetica che ogni autore percepisce quando scrive, che distingue l'autofiction dall'autobiografia classica, che si iscrive piuttosto nella cronaca di una vita. Socialmente riconoscibile e impegnata, perché in una autofiction non viene riportato il racconto di tutta la vita del protagonista, ma solo di una parte, che è *in situazione*, se si vuole riprendere l'espressione di Sartre» (Intervista a Isabelle Grell, a cura di G. A. Falco, *Grecart.it*, gennaio 2014).

¹⁰ Una bell'articolo che confronta la politica degli anni Sessanta con lo spettacolo di Lepage è questo: R. SANDER, *Rebel rebel. On Lepage, Québec and forgetting*, Partisanmagazine.com, 25 Agosto 2015, < <http://www.partisanmagazine.com/reviews/2015/8/19/rebel-rebel> > [accessed december 2017]

¹¹ V. AHERN, 'Robert Lepage reflects on personal and collective memories of Quebec in 887', *News1130*, 15 luglio 2015.

¹² R. SANDER, *Rebel rebel. On Lepage, Québec and forgetting*.

¹³ A. G. GARGANI, *Il testo del tempo*.



MARIA RIZZARELLI

*Epifanie e sparizioni di uno sguardo de-genere
Soggettività fotografiche in Ernaux, Ferrante e Schwarzenbach*

This essay attempts to draw a map of the spectrum of female gaze in relation to photography. It analyzes three eminent case studies with the aim of deriving a preliminary classification of the instances where gender identity is construed with photography playing a decisive role. The focus on photographic shots within the texts of the case studies reveals how photography counters the various forces, no matter their origin, that tend to erase subjectivity. By highlighting the ways photography is contextualized and made part of the narrative, this study identifies how images reinforce memory, support the construction of the self, offer an escape route from the male gaze or an opportunity for non-normative sexualities to be expressed - and ultimately, they provide a moment where a dialogue between forms, genres and languages can take place.

*Se oggi la femminilità è scomparsa è perché
non è mai esistita.*

Simone de Beauvoir

*Una fotografia è insieme una pseudopresenza
e l'indicazione di un'assenza.*

Susan Sontag

Nell'ambivalenza, nella complessità e nell'infinita potenziale declinazione semantica che la soggettività femminile può assumere, ed ha assunto in contesti storici e latitudini geografiche anche molto distanti, il processo discorsivo della sua definizione presenta sempre, espresso in modo più o meno esplicito, delle implicazioni visuali che contribuiscono ad amplificare l'universo di significazione da esso designato. Come ha chiaramente affermato Teresa de Lauretis, il tentativo di dare risposta a un interrogativo apparentemente semplice porta con sé un imprescindibile corollario antinomico, in cui emerge il paradossale regime di invisibilità e di irrappresentabilità legato a doppio filo all'eccesso dell'esibizione di corpi e immagini:

“Chi o cosa è una donna? Chi o che cosa sono io?”. E nel porre questa domanda il femminismo – un movimento delle donne per le donne – scopri l'inesistenza della donna; ovvero, il paradosso di un essere che è allo stesso tempo assente e prigioniero del discorso, di cui continuamente si discute pur rimanendo esso, di per sé, non esprimibile; un essere spettacolarmente esibito eppure non rappresentato o addirittura irrappresentabile, invisibile e tuttavia costituito come oggetto e garanzia della visione: un essere la cui esistenza e specificità vengono a un tempo affermate e negate, messe in dubbio e controllate.¹

La riflessione e la produzione artistica del movimento delle donne, in tutte le stagioni della sua variopinta storia, nelle molteplici direttrici percorse dal femminismo o dai femminismi, ha sempre dovuto fare i conti con il paradosso di uno sguardo negato e al tempo stesso «prigioniero del discorso», ovvero di uno sguardo costretto a fronteggiare



la sfuggente ambiguità della propria restituzione come oggetto e soggetto, lacerato dallo iato che si apre dal suo essere contenuto passivo dell'altrui visione e garante della propria verità. La letteratura delle donne in più occasioni ha accolto le sollecitazioni provenienti da questa 'ambivalenza'² imprescindibile, che emerge all'incrocio di traiettorie estetiche e nel dialogo fra codici e linguaggi artistici con più forza e pregnanza semantica. In questa prospettiva una *cross land* particolarmente feconda e in parte ancora da esplorare è rappresentata dall'intersezione fra scrittura e fotografia. L'obiettivo del presente contributo è quello di offrire una campionatura della declinazione del regime scopico dello sguardo delle donne in relazione al dispositivo fotografico. Attraverso l'analisi di tre casi esemplari si intende proporre una preliminare classificazione delle occasioni in cui l'identità di genere si costruisce a partire da un punto di vista in cui la mediazione della fotografia, come tema e come dispositivo, gioca un ruolo determinante. Il rimando agli scatti fotografici nei testi presi in esame mostra una funzione oppositiva alla forza di cancellazione delle soggettività, che può avere varie origini e motivazioni. Puntando l'attenzione sulle forme in cui la fotografia viene tematizzata e si fa materia di narrazione, si dipana una serie di possibili percorsi in cui l'evocazione di un'immagine si offre ora come puntello per la memoria, ora come contrappunto per la costruzione del sé, ora come via di fuga dalla prigione dal *male gaze*, ora come occasione per dare visibilità alle sessualità non normative, ora, infine, come momento di dialogo e ibridazione tra forme, generi e linguaggi.

1. Tutte le immagini scompariranno

Dentro il campo tematico più ampio in cui si realizza l'interplay fra letteratura e fotografia, cioè quello della memoria, la scrittura autobiografica a firma femminile ha un ruolo di primo piano. All'interno di quella peculiare categoria testuale definita da Roberta Cogliatore «foto-autobiografia», la presenza delle donne ha un peso considerevole probabilmente perché la dimensione fototestuale implica una narrazione che, «chiamata a esprimere la verità dell'io, si dispiega nell'abilità doppia dell'artista, nelle manifestazioni replicate dell'io o nella nascita di soggettività provvisorie, mobili o collettive»;³ in forme della scrittura del sé in cui il confronto con l'immagine fotografica rende più complessa la problematica relazione con la rappresentazione dell'io e la sua collocazione prospettica sia rispetto al dispositivo narrativo che agli eventi raccontati. Da questo punto di vista, *Gli anni* (*Les Années*, 2008) di Annie Ernaux costituisce un caso emblematico, pur presentando una anomala dimensione fototestuale implicita, poiché le foto evocate e descritte sostengono *in absentia* la trama del romanzo.⁴ Uno degli aspetti più interessanti dell'architettura narrativa costruita dalla scrittrice francese risiede, infatti, nella scelta di una prospettiva autobiografica impersonale,⁵ in cui la narrazione procede attraverso l'alternanza del 'noi', del 'loro' e del 'lei', ma in cui è quasi del tutto assente il racconto filtrato dalla prima persona singolare. Proprio l'occultamento dell'io (che significativamente si sovrappone a quello delle immagini fotografiche descritte) è l'indizio più probante della problematicità della soggettività messa in campo, che dispiega la sua storia immersa nel flusso divergente e convergente delle memorie familiari e di quelle politiche e sociali. Del resto, non è casuale se fra 'gli anni' protagonisti del racconto un posto privilegiato venga riconosciuto a quel 1968 («il primo anno del mondo»),⁶ che fra i vari rivolgimenti provoca proprio una rivoluzione del posizionamento del soggetto:



Niente di ciò che fino a quel momento era stato considerato normale veniva più dato per scontato. La famiglia, l'educazione, la prigione, il lavoro, le vacanze, la follia, la pubblicità: a essere messa sotto esame era la realtà intera, inclusa la parola del soggetto che la criticava, chiamato a interrogarsi su se stesso, sulle proprie origini, *da dove parli tu?*⁷

«Da dove parli tu?»: è esattamente questa la domanda che il soggetto narrante si pone e che rivolge alle tante fotografie che descrive, interrogando costantemente l'immagine di sé sedimentata nella carta e nella celluloida che la ritraggono bambina, adolescente, giovane, adulta e anziana, tentando di scoprire i pensieri e i ricordi ormai svaniti, andando alla ricerca di quella solidità dell'io a cui è affidato il compito di opporsi all'apocalittica sparizione delle immagini da cui prende avvio il romanzo. Tutto il dispositivo memoriale, infatti, sembra sorreggersi su due linee di tensione opposte, simmetricamente indicate dall'*incipit* e dall'*explicit*, da quella prima icastica affermazione («Tutte le immagini scompariranno»)⁸ e dal disperato desiderio espresso in chiusura: «Salvare qualcosa del tempo in cui non saremo mai più».⁹ Il passaggio dalla prima all'ultima foto descritta, da quella che ritrae l'autrice neonata a quella che disegna il suo profilo di nonna con in braccio la nipote, che «stringe la bambina» con un «gesto più di offerta che di possesso», traccia un percorso in cui l'*agency* del soggetto narrante pian piano prende consapevolezza di sé, della propria capacità di autocostruirsi come voce che racconta e ricorda. Ma tutto questo avviene leggendo, fra le pieghe del tempo cristallizzato negli scatti, la distanza tra l'immagine reale ormai perduta, benché fissata sulla carta, e quel contenuto di verità contingente che Barthes (citando Calvino) riconosce come una caratteristica dei ritratti, che fanno «d'un volto il prodotto sociale di una società e della sua storia».¹⁰ In più di un'occasione Ernaux identifica chiaramente la «maschera» del tempo collettivo che si sovrappone e nasconde il proprio io, come ad esempio nel caso della foto che la rappresenta ancora bambina in una posa da diva:

La foto in bianco e nero di una bambina con un costume da bagno scuro, su una spiaggia di ciottoli. Sullo sfondo, le scogliere. È seduta su una roccia piatta, le gambe robuste sono distese dritte in avanti si appoggia sui gomiti, gli occhi chiusi, la testa leggermente inclinata sorride. Una spessa treccia bruna le scende sul petto, l'altra dietro la schiena. Tutto rivela il desiderio di posare come le dive delle pagine di *Cinémonde* o della pubblicità dell'Ambra Solaire, di sfuggire dal proprio corpo umiliante e senza importanza di bambina. [...]

Difficile dire a cosa pensi, cosa sogni, come guardi gli anni che la separano dalla Liberazione, di cosa si ricordi senza sforzi.¹¹

È solo dopo molti anni dalla Liberazione, che spazza via stereotipi e immagini eteroinposte annullando nel lungo percorso degli anni la distanza fra presente e passato, che la scrittrice può riconoscersi in un ritratto fotografico (l'ultima foto da nonna) e può finalmente dire «sono io»:

Lei è la donna della foto e quando la guarda può dire, con una certa sicurezza, giacché quel volto è pressoché indistinguibile da quello presente, giacché null'altro è stato perso (accadrà, inevitabilmente, ma preferisce non pensare al quando, al come): sono io = non ho segni ulteriori d'invecchiamento. [...]

All'opposto dell'adolescenza, quando aveva la certezza di non essere la stessa da un anno all'altro – e a volte bastava anche un mese – mentre il mondo attorno restava immutato, è lei adesso a sentirsi immobile in un mondo che corre.¹²



I tanti scatti che compongono il suo personale album familiare¹³ vengono descritti indagando anche sui dettagli materiali del supporto cartaceo e sulle caratteristiche del dispositivo video-fotografico per mezzo del quale sono stati realizzati. Dalla «foto virata seppia, ovale, incollata tra le pagine di un libretto dal bordino oro» alla «foto a colori» di un viaggio in Spagna, nell'archeologico atlante dei dispositivi di registrazione della memoria vengono citati anche quelli video, dal superotto dei primi filmini familiari, in cui lei si vede come «in posa per una foto che non finisce mai di essere scattata»,¹⁴ alla «videocassetta» che documenta la sua vita scolastica di insegnante e in cui nota la scomparsa del «nervosismo» del ritmo delle immagini, di «quel muoversi a scatti che era presente nel superotto di dieci anni prima». ¹⁵ Ma il sapore del tempo perduto, che emerge da quel sentirsi incollati alle proprie immagini, «aderenti alla loro epoca», non offre all'io quella solidità di cui va alla ricerca. L'evoluzione tecnologica enfaticamente messa in evidenza dalle condizioni materiali delle fotografie citate rivela una visione sostanzialmente pessimistica dell'orizzonte iconico. La smaterializzazione delle immagini evocate nelle ultime pagine dà ragione della profezia apocalittica dell'*incipit* e della condizione di frammentazione dell'io narrante che rappresenta il presupposto del racconto. La «grande memoria confusa» del web è lo spettro che sembra inghiottire parole, immagini e ricordi; contro di esso si erge l'azione di resistenza della scrittura che «vorrebbe più che altro poter cogliere la luce che bagna volti ormai invisibili, tavole imbandite di vivande scomparse, quella luce che già c'era nelle narrazioni domenicali dell'infanzia e che non ha smesso di depositarsi sulle cose appena vissute, una luce ulteriore». ¹⁶

2. Smarginature fotografiche

La «sensazione palinsesto»,¹⁷ formula inventata da Ernaux per alludere alla frammentazione e alla dispersione memoriale della soggettività derivante dall'immersione nella bolla iconica della società mediale, suggerisce un'analogia con la percezione della «smarginatura» descritta dalla «personaggia»¹⁸ protagonista della quadrilogia dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante. In un momento molto importante raccontato nel quarto volume della saga (*Storia della bambina perduta*), Lila, in seguito allo shock determinato da una scossa tellurica, descrive nei dettagli a Lenù l'esperienza corporea di disorientamento che ha provato tante volte nel corso della sua vita:

Disse che i contorni di cose e persone erano delicati, che si spezzavano come il filo di cotone. Mormorò che per lei era così da sempre, una cosa si smarginava e pioveva su un'altra, era tutto uno sciogliersi di materie eterogenee, un confondersi e rimescolarsi. [...] Un'emozione tattile si scioglieva in visiva, una visiva in olfattiva, ah che cos'è il mondo vero, Lenù, l'abbiamo visto adesso, niente niente niente di cui si possa dire definitivamente: è così. Per cui se lei non stava attenta, se non badava ai margini, tutto se ne andava in grumi sanguigni di mestruo, in polipi sarcomatosi, in pezzi di fibra giallastra. ¹⁹

A differenza dello stile narrativo di Ernaux, che dissemina costantemente le sue pagine di indizi fotografici ed attraverso questi veicola la sua problematica declinazione dell'identità autoriale, i romanzi di Ferrante presentano pochi, ma altrettanto significativi rimandi alla fotografia. Rimandi che sembrano strettamente connessi alla dimensione esistenziale e corporea della smarginatura, che segna l'eccedenza della 'personaggia genia-



le', la sua collocazione eccentrica rispetto al contesto in cui nasce e cresce e rispetto alle relazioni con l'altra protagonista. Se in questa occasione è necessario limitarsi all'esame di alcune pagine del secondo volume (*Storia del nuovo cognome*), è bene segnalare sin d'ora che sarebbe interessante estendere l'indagine a tutti i romanzi di Ferrante, o almeno a un altro, dove il rimando a una fotografia svolge un'analogica funzione.

Nella conclusione dell'inquietante ricerca della verità della madre morta e del difficile rapporto di identificazione attraverso cui passa quella ricerca, Delia, per esempio, osserva ne *L'amore molesto* la foto della sua carta d'identità; con un pennarello poi ridisegna la sagoma dei capelli per assomigliare ad Amalia e finalmente, nell'accettazione di questa somiglianza, trova forse un po' di pace.

Ero a tal punto decisa a diventare diversa da lei, che perdevo a una a una le ragioni per assomigliarle.

Il sole cominciò a scaldarmi. Mi frugai nella borsetta ed estrassi la mia carta d'identità. Fissai la foto a lungo, studiandomi di riconoscere Amalia in quella immagine [...] Con un pennarello, mentre il sole mi scottava il collo, disegnai intorno ai miei lineamenti la pettinatura di mia madre. Mi allungai i capelli corti muovendo dalle orecchie e gonfiando due ampie bande che andavano a chiudersi in un'onda nerissima, levata sulla fronte. Mi abbozzai un ricciolo ribelle sull'occhio destro, trattenuto a stento tra l'attaccatura dei capelli e il sopracciglio. Mi guardai, mi sorrisi. Quell'attaccatura antiquata, in uso negli anni Quaranta ma già rara alla fine degli anni Cinquanta, mi donava. Amalia c'era stata. Io ero Amalia.²⁰

La ritualità performativa, che sancisce la riconciliazione con l'immagine materna e passa attraverso la manipolazione della fotografia, con un indulgere sul dettaglio dei capelli e con la «maschera» dell'epoca che la protagonista indossa insieme all'identità della madre, sembra paradossalmente sacrificata nel film di Martone, che solo in un rapido passaggio mostra appunto la metamorfosi di Delia in Amalia.

{rizzarellim_donneefotografia_s_fig1|Fotogramma da *L'amore molesto* di Mario Martone, 1995}

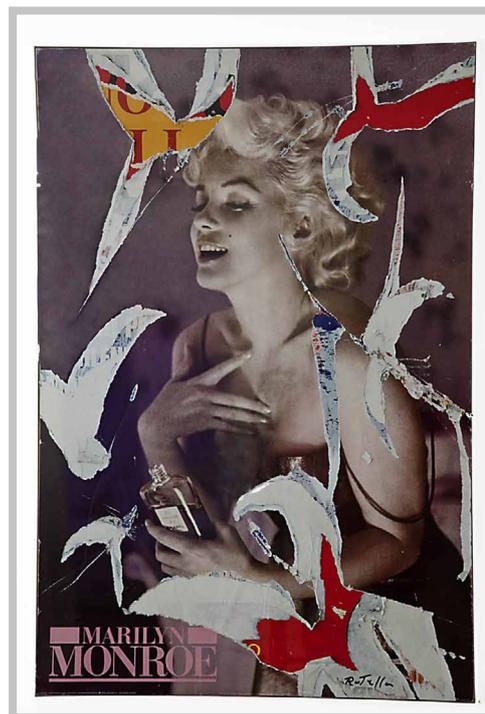
In *Storia del nuovo cognome* vi è un'operazione di manipolazione di una fotografia molto simile a questa appena descritta, anche se più complessa sul piano della performance, che finisce per avere la medesima funzione di riscrittura identitaria, in cui i 'guai di genere' (potremmo tradurre così quel *Gender Trouble* delineato da Judith Butler) sembrano esplicitati e amplificati. Se nell'*Amore molesto* Ferrante racconta il tormentato percorso della protagonista verso l'accettazione del modello di femminilità eccedente rappresentato dalla madre, nell'*Amica geniale*, attraverso le differenti parabole emancipative di Lila e Lenù, la scrittrice disegna le traiettorie parallele di liberazione da uno schema identitario eteropatriarcale che, in modi e tempi differenti, le due personagge finiscono col percepire come troppo stretto e soffocante. Nel caso di Lenù, il primo atto di affrancamento dalla gabbia rappresentata dal suo ruolo di moglie di Stefano viene raccontato e ri-mediato attraverso un rituale performativo di riscrittura della propria immagine. L'oggetto che permette la rappresentazione di questa metamorfosi è la

Fotogramma da *L'amore molesto* di Mario Martone, 1995



foto in abito da sposa che la sarta ha esposto senza autorizzazione nel proprio negozio. Stefano ne pretende la restituzione, affermando così il possesso totale della donna che ha sposato, corpo e immagine compresi, ma a quest'affermazione corrisponde un'azione di Lila volta alla rivendicazione della sua libertà. È questo il primo atto, inoltre, della strategia di cancellazione delle proprie tracce e della drammaturgia della propria sparizione che si rivela essere al tempo stesso l'evento genetico della narrazione e la sua conclusione.

Il ritratto fotografico di Lila viene esposto nel negozio di scarpe di Piazza dei Martiri, ma a patto che Lila possa intervenire a correggere e riscrivere la propria immagine («La fotografia. Se la vogliamo esporre, devono farlo come dico io»), che viene quindi manipolata attraverso un procedimento che fa pensare alla tecnica compositiva dei *decollage* di Mimmo Rotella (realizzati alla fine degli anni '60, negli stessi anni in cui si situa l'evento narrato).



©Mimmo Rotella, *Il profumo di Marilyn, decollage*

Sotto i nostri occhi perplessi, in qualche caso dichiaratamente ostili, con la precisione delle mani che aveva sempre avuto, tagliò strisce di carta nera e le fissò qua e là sulla foto chiedendo il mio aiuto con gesti appena accennati o semplici occhiate.

Collaborai con l'adesione crescente che avevo sperimentato fin da quando eravamo piccole, come erano esaltanti quei momenti, come mi piaceva starle accanto, scivolare dentro le sue intenzioni, arrivare ad anticiparle. Sentii che stava vedendo qualcosa che non c'era e che si stava adoperando perché vedessimo anche noi.²¹

L'operazione di costruzione del collage richiede la collaborazione di Elena, e segna – come è stato notato – una delle tappe della loro amicizia, iniziata con la ricerca delle bambole, il primo tentativo di fuga dal quartiere, la lettura di *Piccole donne*, la scrittura del racconto di Lila *La fata blu* e proseguita poi nel corso degli anni attraverso l'incontro e lo scontro delle loro soggettività opposte e complementari, innescate dalla forza dirompente dell'energia creativa di Lila. La questione più interessante ai fini del nostro discorso è che ciascuna di queste tappe performative e identitarie, che vede le due amiche agire insieme, ha quasi sempre a che fare con la labilità della soggettività interessata e con la necessità di costruzione del proprio sé adulto, che si serve degli oggetti e dei dispositivi più vari e in quest'occasione – non a caso – sceglie la fotografia.

Il corpo in immagine di Lila sposa appariva crudelmente trinciato. Gran parte della testa era scomparsa, così la pancia. Restava un occhio, la mano su cui poggiava il mento, la macchia splendente della bocca, strisce in diagonale del busto, la linea delle gambe accavallate, le scarpe.²²

Dentro lo spazio chiuso della cornice dello scatto, Lila ha riscritto dunque la propria immagine di-segnando altri margini in una direzione apparentemente opposta a quella della propria energia eccedente a cui lei stessa nell'ultimo volume del ciclo dà, come si è visto, il nome

di «smarginatura», in un doppio ancoraggio alla dimensione dello spazio: lo spazio legato letteralmente ai confini del proprio corpo (che in alcuni momenti sembrano labili e sfocati) e quello che simbolicamente rimanda – come ha notato giustamente Tiziana De Rogatis – alla «energia metamorfica»²³ di Napoli di cui la personaggio incarna il vettore catalizzante. Che in questa occasione si scelga il dispositivo fotografico sembra tanto più significativo in quanto appare evidente come lo spazio del corpo disegnato dentro l'inquadratura veicoli un'immagine che ha a che fare con la costruzione o decostruzione del soggetto e della sua identità. Le 'questioni di genere' implicate dalla dimensione performativa della soggettività che si sprigiona da queste pagine suggeriscono per un verso una possibile lettura queer della smarginatura ferrantiana (su cui si è soffermato Massimo Fusillo, in un recente saggio).²⁴ Per altro verso la tematizzazione fotografica in chiave *gendered* chiama in causa la correlazione privilegiata fra corpo-identità-fotografia.²⁵ Da questo punto di vista la descrizione del corpo di Lila catturato dallo scatto e liberato attraverso la ricomposizione dell'immagine da parte del soggetto ritratto, che mostra e nasconde, esibisce e occulta ridisegnando i propri confini fisici, fa pensare ad un riferimento fotografico preciso e cioè alle sperimentazioni autoritrattistiche di Francesca Woodman.²⁶



©Francesca Woodman, *Space2*, 1976

Nelle fotografie dell'artista, che servono come esempi fattuali (*factual vs fictional*) nei quali l'esposizione del corpo femminile appare funzionale alla decostruzione dello sguardo maschile,²⁷ la *silhouette* della protagonista viene manipolata dalle torsioni della luce e dei tempi di esposizione, spesso fuori fuoco, collocata in uno scenario straniante, e pare offrirsi come forma di resistenza al *male gaze* dominante proprio come avviene, in qualche modo, nel collage fotografico composto da Lila ed Elena per il negozio di scarpe di Piazza dei Martiri.

[...] aveva trovato di colpo, forse senza nemmeno rendersene conto, un'occasione che le permetteva di rappresentarsi la furia contro se stessa, l'insorgere, forse per la prima volta nella sua vita, del bisogno – e qui il verbo usato da Michele era appropriato – di cancellarsi.²⁸

Tra la sfocatura del corpo di Woodman e la 'smarginatura abrasiva' del corpo di Lila è possibile scorgere dunque una profonda analogia: la drammatica performance²⁹ corporea dell'artista americana, che nei suoi scatti espone il suo corpo in movimento, sfocato e smarginato, per sfuggire allo sguardo oggettivante e predatorio esterno e per offrire un'immagine di sé costruita secondo le proprie regole e condizioni, somiglia, anche se in rapporto a un contesto differente, allo spazio della rappresentazione identitaria conquistato dall'amica geniale per esibire e al tempo stesso occultare e comunque determinare autonomamente, definendo margini e confini, la propria immagine di sé.



3. La fotografa che scrive

Se fin qui la tematizzazione fotografica ha interessato la rappresentazione dell'identità femminile in quanto oggetto, occorre almeno sommariamente indicare l'ampio contro-campo semantico in cui il codice fotografico viene declinato attraverso il soggetto dell'enunciazione e della narrazione. Mi riferisco sia al caso della fotografa come personaggio, sia a quello della fotografa che scrive.

Remo Ceserani ne *Il bacio della Medusa. Fotografia e letteratura* (2011), all'interno del capitolo della sua analisi volta a indagare le varie declinazioni della tematizzazione letteraria della fotografia in relazione al fotografo come personaggio, si sofferma soltanto su una figura femminile, quella di Maude Coffin Pratt, partorita dallo sguardo maschile di Paul Theroux. In *Picture Palace* (1978) lo scrittore statunitense tratteggia il profilo di una personaggio che «riassume in sé le caratteristiche di alcune famose fotografe del passato, sue contemporanee o di poco posteriori, da Julia Margaret Cameron a Diane Arbus».³⁰ Attraverso il palinsesto fisiognomico di Maude emerge con chiarezza nella storia raccontata da Theroux come la soggettività posta al centro della narrazione veicola l'eccentricità di uno sguardo che incarna un posizionamento di genere anticononico e fuori norma sfidando così il tabù dell'incesto e infrangendo liberamente i confini dei binarismi eteronormativi. Purtroppo nell'ampia mappatura tematica disegnata da Ceserani questo è il solo caso proposto di personaggio fotografa, ma sarebbe necessario dedicare un intero studio all'argomento, dal quale emergerebbe con ogni probabilità l'implicazione eccedente ed eversiva delle protagoniste fotografe.

Basti pensare che all'interno di questo topic, pur restringendo l'obiettivo per esempio sulla ricorrente figura della lesbica fotografa, sono presenti molti casi che pongono in evidenza le analogie e le probabili corrispondenze di alcuni romanzi italiani (*Lei così amata* di Melania Mazzucco, *Marina, Marina, Marina* di Margherita Jacobino, *Non ci lasceremo mai* di Federica Tuzi, *Il posto delle donne* di Rossana Campo) con certe figure del cinema (*Elena Undone* di Nicole Conn, *High art* di Lisa Cholodenko, *Vicky, Cristina e Barcellona* di Woody Allen, *Carol* di Todd Haynes, solo per fare alcuni esempi) e delle serie tv (*Lipstick service*, *Mistresses USA*, *LWorld*), in cui l'individuazione dello stereotipo della fotografa lesbica fa emergere la semantica delle sue implicazioni visuali. In altri termini sarebbe necessario verificare se un cliché ricorrente possa giungere a veicolare uno sguardo eccentrico, capace di mettere in crisi lo stigma dei binarismi eteronormativi; se sia possibile cioè che, al di là dei diversi risultati estetici di questi testi (letterari, filmici, televisivi), l'obiettivo fotografico divenga il simbolo della ricerca di uno sguardo 'altro' di una donna sul corpo di un'altra donna. E ancora, a prescindere dalla differente importanza che l'«atto fotografico» (Dubois) ha nel plot di questi testi, occorrerebbe verificare se in essi vi sia l'indizio di una ricerca di visibilità e di emersione di un immaginario che fino a questo momento ha subito un quasi totale vuoto di rappresentazione.³¹

Per rispondere a queste domande sarebbe utile inquadrare l'analisi della figura della lesbica fotografa entro le coordinate tracciate da Ceserani e accostare a tali paradigmi critici alcuni studi sulla

Annemarie Schwarzenbach, Ginevra, giugno 1979 - Fondi Marie-Luise Bodmer-Preiswerk © Esther Gambaio





fotografia delle donne che mettono in evidenza, per un verso, la sperimentazione nell'ambito del ritratto, inteso, per esempio dalle fotografe Alice Austen e Claude Cahun, come «certificato di ambiguità»,³² e per altro verso la valenza politica attribuita alla fotografia dei corpi femminili (è il caso di Tina Modotti).³³ In questa chiave un interessante *case study* è rappresentato dalla figura di Annemarie Schwarzenbach, scrittrice e fotografa, soggetto e oggetto della costruzione di un'icona eccentrica, nonché protagonista sia del romanzo *Lei così amata* di Mazzucco, sia del biopic *Je suis Annemarie Schwarzenbach* (2015) di Véronique Aubouy, al centro dunque di un fecondo intreccio di sguardi e racconti.

All'interno della sua poliedrica produzione letteraria, che spazia dal reportage al romanzo, è possibile verificare la fecondità di un «doppio talento»³⁴ anche attraverso un solo esempio che mostra la «concrezione genetica» di un'occhio intento a raccontare proprio attraverso la dimensione visiva i fantasmi di eros, nonché le sue epifanie e le sue sparizioni. Nel breve e appassionato *Ogni cosa è da lei illuminata* (*Eine Frau zu sehen*, 1929), sin dall'*incipit* l'incontro e il dialogo muto con la donna amata si declina attraverso la drammaturgia degli sguardi delle due protagoniste: la voce narrante e l'oggetto del suo desiderio.

Vedere una donna: solo per un secondo, solo nel breve spazio di uno sguardo, per poi perderla di nuovo, da qualche parte, nell'oscurità di un corridoio, dietro una porta che non ho il diritto di aprire –
ma vedere una donna, e sentire nello stesso istante che anche lei mi ha vista, che i suoi occhi si fissano su di me, interrogativi, come se dovessimo incontrarci sulla soglia dell'ignoto, questa frontiera oscura e malinconica della coscienza...
sì, sentire in questo secondo che anche lei si arresta, quasi dolorosamente interrotta nel flusso dei suoi pensieri, come se i suoi nervi si contraessero, sfiorati dai miei.³⁵

L'appassionante e fugace storia d'amore che si dipana nelle pagine seguenti si avvale anche in questo caso di sguardi mediati dal dispositivo fotografico. Sarà un uomo, incontrato nella hall di un albergo, a permettere alla protagonista di conoscere la donna da cui è rimasta ammaliata e di trasformare un'apparizione fantasmatica in un nome e una persona (Ena Bernstein):

Mi aveva offerto una sedia, aveva ordinato ancora caffè e subito dopo aver estratto dalla tasca un portasigarette d'argento e me lo aveva offerto. Questo gesto mi aveva permesso di notare una fotografia inserita nel coperchio e nella quale avevo immediatamente riconosciuto il viso dall'ovale allungato, i tratti rudi, netti e maschilini di Ena Bernstein. Forse un lieve sussulto mi aveva fatto arretrare, in ogni caso aveva tolto la fotografia dal portasigarette sorridendo leggermente e me l'aveva messa in mano pregandomi di conservarla. L'avevo guardato confusa, incerta sul senso da attribuire alla sua offerta, ma lui aveva annuito con gentilezza. «La fotografia spetta più a lei che a me [...]».³⁶

Il racconto della rinuncia di un corteggiatore a favore dell'altro/a viene affidato alla descrizione di una foto ritratto che (anche nei segni stereotipici della lesbica dai «tratti rudi, netti e maschilini») giunge allo sguardo e alle mani di chi può accogliere degnamente il suo amore, nella traiettoria di un gesto che ha il valore di un codice tacito e silenzioso, l'unico attraverso cui poter parlare, con Wilde, di «un amore che non osa pronunciare il suo nome». Questa fotografia allora, insieme con le altre che compaiono nelle pagine successive, volte a colmare il tempo dell'attesa e della lontananza fra un incontro e l'altro delle due donne, è il segno di un linguaggio cifrato, che vive nel paradosso dell'invisibilità, resa manifesta dalla drammaturgia degli sguardi nascosti ancora nel *closet* dello scatto fotografico.³⁷ Il ri-scatto è di là da venire.



- ¹ T. DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 11.
- ² Per una esplorazione critico-letteraria del tema si rimanda a A.M. CRISPINO, M. VITALE (a cura di), *Dell'Ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Guidonia Montecelio (Roma), Jacobelli, 2016.
- ³ R. COGLITORE, 'La verità dell'io nei fototesti autobiografici', in R. COGLITORE, M. COMETA (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 51.
- ⁴ Per la categoria della 'fototestualità implicita' o in assenza di immagini si fa riferimento alla distinzione proposta da Bernard Vouilloux (in *La peinture dans le texte. XVIIIème-XXème siècle*, Paris, CNRS Editions, 2005, pp. 15-22) fra gli iconotesti «Hétéroplasmiques» (con le immagini fisicamente presenti nelle pagine del testo) e quelli «Homoplasmiques» (in cui le immagini vengono evocate, richiamate, descritte e 'ri-mediate' attraverso le parole). Se appare evidente anche nelle altre opere di Ernaux una predilezione per la citazione efrastica delle foto, la scrittrice non disdegna però in assoluto la modalità della narrazione fototestuale esplicita, come nel caso di *Usage de la Photo* (Paris, Gallimard, 2005) scritto a quattro mani con Marc Marie, il suo compagno, in cui la narrazione è affidata agli scatti degli oggetti sparsi per la casa prima o dopo gli incontri erotici; o come per *L'altra figlia (L'autre fille)*, Paris, NiL, 2011) in cui sono presenti all'interno del testo due foto.
- ⁵ A tal proposito cfr. A. SARCHI, 'Fotografia e narrazione di sé in *Le années* di Annie Ernaux', *Arabeschi*, IV, 8, luglio-dicembre 2016, pp. 127-136, <http://www.arabeschi.it/fotografia-e-rappresentazione-di-sc-ne-le-sannces-annie-ernaux/> [accessed 24 gennaio 2018].
- ⁶ A. ERNAUX, *Gli anni*, trad. it. di L. Flabbi, Roma, L'Orma, 2015, p. 119.
- ⁷ Ivi, p. 116.
- ⁸ Ivi, p. 9.
- ⁹ Ivi p. 266.
- ¹⁰ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 35.
- ¹¹ A. ERNAUX, *Gli anni*, p. 34. È interessante notare che alcune delle foto descritte in *Gli anni* vengono inserite nel profilo autobiografico della silloge *Écrire la vie* (Paris, Gallimard, 2011), descritte e commentate dall'autrice. Questa foto si trova per esempio a p. 22.
- ¹² Ivi p. 256.
- ¹³ A proposito del dispositivo narrativo degli album di famiglia cfr. S. ALBERTAZZI, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- ¹⁴ A. ERNAUX, *Gli anni*, p. 130.
- ¹⁵ Ivi, p. 170.
- ¹⁶ Ivi, p. 265.
- ¹⁷ Ivi, p. 223.
- ¹⁸ Si adotta qui la categoria della «personaggia», coniata dalla critica letteraria femminista, poiché disegna i contorni fisiognomici di quelle immagini di donne «che escono dalle convenzioni e producono [...] degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata» (N. SETTI, 'Personaggia, personaggio', *Altre modernità*, 12, novembre 2014, p. 205). Per un discorso più ampio che illustra la fecondità ermeneutica di tale categoria critica si rimanda a R. MAZZANTI, S. NEONATO, B. SARASINI, *L'invenzione delle personagge*, Guidonia Montecelio (Roma), Jacobelli, 2016.
- ¹⁹ E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta. L'amica geniale - Volume quarto - Maturità - Vecchiaia*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 162.
- ²⁰ E. FERRANTE, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o, 1999, p. 171. Per un confronto puntuale delle «sensibili differenze» fra il romanzo e il film si rimanda a L. CARDONE, 'Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone', in L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, 2015, pp. 95-104.
- ²¹ E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome. L'amica geniale - Volume secondo*, Roma, Edizioni e/o, 2012, pp. 118-119.
- ²² Ivi, p. 119.
- ²³ T. DE ROGATIS, 'Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'*Amica geniale*', *Allegoria*, XXVIII, 73, gennaio-giugno 2016, pp. 123-137.
- ²⁴ Cfr. M. FUSILLO, 'Sulla smarginatura. Tre punti chiave per Elena Ferrante', *Allegoria*, XXVIII, 73, gennaio-giugno 2016, pp. 151-153.
- ²⁵ Al riguardo c'è ormai una nutrita bibliografia dedicata soprattutto alla fotografia delle donne nei cruciali anni '60-'70: a titolo esemplificativo cito lo studio di Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e*



fotografia tra otto e novecento, Monteveglio (Bologna), Atlante, 2007, che indaga sulle ragioni di questa «relazione pericolosa» (corpo-azione-donne-fotografia) attraverso dodici casi di studio che mostrano la forza sovversiva dell'incontro tra forze marginali e subalterne (le donne rispetto allo sguardo del canone dominante maschile, la fotografia rispetto allo sguardo del canone dominante pittorico). Sulla linea di intersezione fra *visual* e *gender studies* si muove il recente studio di Beatrice Seligardi, *Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*, Milano, Morellini, 2018.

²⁶Il rimando preciso necessita di ulteriori approfondimenti, ma un indizio potrebbe comunque essere offerto dalla menzione della mostra organizzata da Giuseppe Casetti a Roma nel 2011 – un anno prima della pubblicazione di *Storia del nuovo cognome*, e dalle esposizioni italiane degli anni precedenti (2009-10, a Siena e Milano), che consacrano anche in Italia il mito Francesca Woodman.

²⁷Corre l'obbligo di precisare che gli esercizi di cancellazione del corpo messi in atto da Woodman nella serie *Space2* (realizzati a Rodhes Ilands fra il 75 e il 78) sono volti ad assecondare la forza 'assorbente' dello spazio e non sono invece, come in Ferrante, forme di resistenza alla violenta assimilazione del corpo della protagonista al contesto in cui è nata e da cui vorrebbe fuggire.

²⁸E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, p. 122.

²⁹Sul carattere performativo della fotografia di Woodman si veda almeno S. MARENZI, 'L'autoritratto come performance. Il caso Woodman', *Biblioteca teatrale*, 107-108, luglio-dicembre 2013, parte seconda, pp. 147-159.

³⁰R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 111.

³¹Per una prima ricognizione dell'invisibilità lesbica nel contesto mediale italiano si veda S. ANTOSA, C. ROSS, 'Dirsi lesbica? Lesbofobia nei media italiani tra indicibilità e invisibilità', in *Donne+Donne. Prima, attraverso e dopo il Pride*, a cura di R. Di Bella e R. Pistone, Palermo, Qanat, 2014, pp. 55-80;

³²F. MUZZARELLI, *Il corpo e l'azione*, pp. 159-203

³³Cfr. *ivi*, pp. 254-287.

³⁴Per la categoria critica del «doppio talento» si rimanda al fondamentale e pionieristico studio di Michele 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*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78.

³⁵A. SCHWARZENBACH, *Ogni cosa è da lei illuminata*, trad. it. di T. D'Agostini, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 11.

³⁶*Ivi*, pp. 14-15.

³⁷Fra gli studi dedicati alla queerness letteraria si rimanda a due saggi di Eleonora Pinzuti particolarmente adeguati alla prospettiva proposta in questa analisi: 'La narrativa lesbica italiana nel contesto europeo. Note al margine', *Cahiers d'études italiennes*, 7, 2008, pp. 207-217 e 'Closet, ma con vista. I queer studies e l'italianistica', *Cahiers d'études italiennes*, 16, 2013, pp. 51-64.



DANIELA SACCO

*Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro, a partire da Bertolt Brecht e Walter Benjamin**

Concepts such as estrangement, estrangement effect (*Verfremdungseffekt*), quotation, *translatio*/translation, interruption, montage are the key terms to understanding not only the mutual influence between Brecht and Benjamin but also the possibility to consider theatre as a 'tool for quotation and translation'. In particular *gest* – Brechtian *Gestus* – the performative act par excellence is the emblem of this theoretical possibility.

Durante l'esilio americano (1941-1947) Bertolt Brecht si trova nella necessità di dover tradurre in inglese il testo del suo *Galileo* (1938) per la messa in scena programmata nel luglio del 1947 a Beverly Hills. Nel lavorare alla traduzione con l'attore destinato a impersonare Galileo, Charles Laughton, non solo Brecht sapeva poco l'inglese, ma Laughton non conosceva il tedesco. Malgrado le non poche difficoltà i due riuscirono comunque nell'impresa perché, assieme alla traduzione del testo condotta da Brecht con l'aiuto di dizionari, l'attore «recitava il tutto finché andava bene, cioè finché si era trovato il gesto».¹ L'individuazione del gesto era quindi funzionale alla resa della recitazione. Ciò porta a constatare che l'utilizzo del gesto come verifica della traduzione rende conto del fatto che a teatro una rappresentazione recitata in lingua straniera si comprende bene pur senza capirne le parole. E porta anche a osservare che il gesto, poiché sanciva la comprensione dell'attore ed era riconosciuto da Brecht, «non faceva parte di ciò che veniva tradotto e non era quindi traducibile».² Oppure, per converso, si potrebbe pensare che il gesto fosse l'unica cosa traducibile, lì dove la lingua non costituiva il codice comune di comunicazione.

Eravamo costretti a fare ciò che traduttori meglio attrezzati dovrebbero fare: tradurre i gesti. Perché la lingua è teatrale nella misura in cui esprime anzitutto l'atteggiamento reciproco dei dialoganti.³

Brecht afferma come l'estraneità di ciascuno alla lingua dell'altro li avesse obbligati a usare la recitazione (*acting*) come mezzo, come strumento di traduzione. Precisamente alla gestualità agita da Brecht in cattivo inglese o in tedesco seguiva la frequente ripetizione agita da Laughton in inglese corretto, fino a che non si otteneva qualcosa di soddisfacente. Il tutto veniva scritto, e l'individuazione della giusta espressione linguistica poteva richiedere anche molti giorni. Brecht definisce questa modalità d'individuazione del gesto e dell'espressione ad esso associata un «*system of performance-and-repetition*»,⁴ ossia un metodo in cui l'espressione dell'azione e la sua ripetizione erano funzionali all'esito performativo. E specifica come si concentrassero sui frammenti più piccoli, persino le esclamazioni, considerati di per sé.

Bertolt Brecht e Charles Laughton





Questa testimonianza di Brecht è cruciale per intendere la dimensione traduttiva che la pratica teatrale possiede in quanto atto performativo. Dimensione che si rivela in particolare nel meccanismo di ripetizione proprio del teatro, e nella varietà espressiva delle sue forme tra cui sono comprese anche la replica, l'iterazione, l'adattamento, il *re-enactment*. L'aspetto intimamente riproduttivo della pratica teatrale richiede di considerare di pari passo anche la sua dimensione citazionale, in cui la citazione, ed anche la traduzione, vanno intese, con Irene Fantappiè, come «gesti concreti, movimenti nello spazio, spostamenti, *Translations*»⁵ da una lingua all'altra, da un contesto a un altro.

Come ci mostra Brecht, tradurre non significa ripetere il testo o la parola altrui, quanto invece il gesto, l'atteggiamento (*haltung*) dell'autore. L'«atteggiamento d'insieme»⁶ assunto di fronte ad altre persone esprime per Brecht il significato del gesto che, come si evince dal valore attribuitogli nel teatro epico, risulta essere il nucleo ossimorico della traducibilità e intraducibilità che la citazione svela. *Gestus*, termine tedesco che ha origini latine, è l'altra parola usata da Brecht per intendere il gesto come atteggiamento; un termine che non ha mai definito in modo esauriente, ma ha riferito di volta in volta al punto di vista del regista, dell'attore e dello spettatore.⁷

Il gesto brechtiano racchiude il senso dell'intendere la traduzione rispetto alla pratica teatrale nei termini di 'estraniazione' e resistenza più che di 'domesticazione', o resa di una lingua in un'altra. Tra gli studiosi delle teorie della traduzione che hanno accolto questo modo di intendere l'atto traduttore, è opportuno ricordare Antoine Berman. Significativamente, il linguista si sofferma sulla capacità della traduzione di mantenere l'estraneità, insieme all'accessibilità dell'opera, concentrandosi sulle traduzioni di Friedrich Hölderlin. Raccogliendo un giudizio di Martin Heidegger, Berman osserva come il poeta tedesco, nell'intento di tornare ai significati della lingua naturale e natale greca, si muova simultaneamente nella direzione della resa estraniante: «la prova dell'estraneo e l'esperienza del proprio» sono due «movimenti inseparabili».⁸ Non a caso Brecht ha scelto la traduzione dell'*Antigone* fatta da Hölderlin proprio per l'effetto estraniante prodotto dalla lingua. E, rivolgendo lo sguardo al teatro dei nostri giorni, non si può ignorare anche la particolare predilezione di Romeo Castellucci per il poeta tedesco, motivata da ragioni analoghe.

Ma anche il concetto di *foreignisation*, elaborato da Lawrence Venuti desumendolo dal contesto culturale tedesco, in particolare da Friedrich Schleiermacher, – e le cui radici arrivano fino a Johann Wolfgang Goethe –, esprime il senso di questa accezione dell'atto traduttivo, ossia di intendere la traduzione come apertura allo straniero. *Foreignisation* vuole fare resistenza alla tendenza consolidata della *domesticating*, che Venuti attribuisce soprattutto al paradigma angloamericano. Di contro alla riduzione etnocentrica del testo straniero ai valori culturali della lingua d'arrivo, la *foreignisation* favorisce invece un metodo di traduzione 'estraniente', e registra la differenza linguistica e culturale del testo di partenza, di in modo da «portare il lettore all'estero».⁹ Contro la scorrevolezza, la trasparenza, l'invisibilità, l'equivalenza semantica, l'univocità implicate nella traduzione che 'addomestica' il testo straniero, Venuti accoglie un approccio alla traduzione basato sulla resistenza. Pertanto propone una lettura e una scrittura 'alienate', volte a riconoscere la differenza culturale e linguistica del testo da tradurre. Il traduttore è considerato «come un agente di alienazione linguistica e culturale»¹⁰, che agisce come un mediatore delle differenze. È evidente che portare il lettore all'estero e agire l'alienazione linguistica siano indicazioni di atti, di azioni e spostamenti, di traslazioni nello spazio, ossia di gesti. La *foreignisation* mette in crisi la sottomissione ai valori dominanti della lingua d'arrivo,

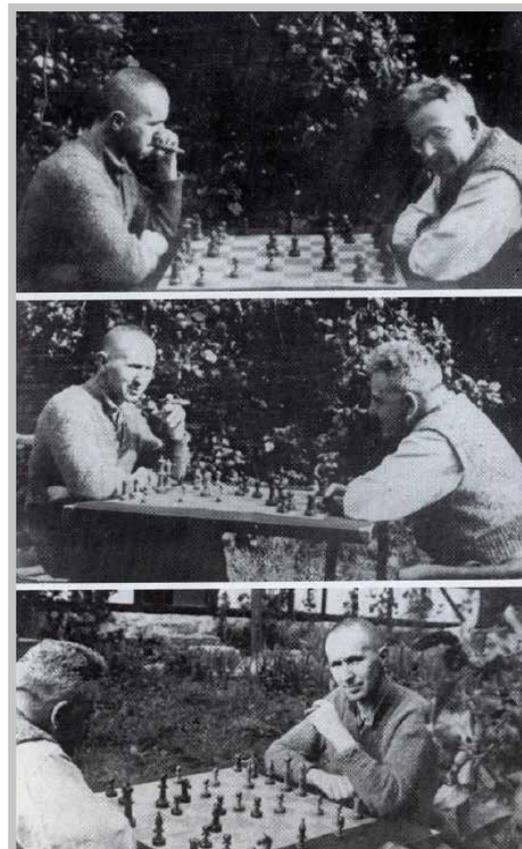
la quale «presuppone un'ideologia di assimilazione all'opera nel processo di traduzione, individuando l'identico in un altro culturale, perseguendo un narcisismo culturale che è imperialista all'estero e conservatore, persino reazionario nel mantenimento del canone in patria»¹¹. La sottomissione agisce una violenza etnocentrica, ossia la sostituzione netta della differenza culturale e linguistica di un testo straniero con un altro testo intellegibile per il lettore della lingua d'arrivo.

Uniformazione e differenziazione, e di riflesso identità e differenza, sono quindi i due poli tra ai quali si gioca la pratica traduttiva intesa come *foreignisation*. E poiché identità e differenza, particolare e universale, sono le polarità filosofiche deducibili dall'osservazione dell'arte teatrale, viene da chiedersi quanto il concetto di *foreignisation* possa essere assimilato a quello di 'straniamento' (*Verfremdung*) introdotto da Brecht.

Funzionali per vagliare questa possibilità sono le riflessioni di Walter Benjamin sul teatro epico, in particolare sul valore della citazione che il filosofo tedesco riconosce nel teatro brechtiano, di riflesso all'uso che esso stesso ne fa. Portando a teatro la riflessione sulla traduzione estraniante è possibile non solo riconoscere nell'uso della citazione una modalità di agire la *foreignisation*, l'estraniamento, ma anche di considerare il teatro di per sé uno 'strumento citazionale'; così emerge infatti nella comprensione di Benjamin del teatro epico di Brecht. E riconoscere la natura citazionale e traduttiva del teatro significa anche entrare nel merito di una sua possibilità strutturale. Come ha osservato Samuel Weber nel rileggere Benjamin attraverso Derrida, non è tanto rilevante la citazione di per sé ma la citabilità, così come nel pensiero del filosofo francese non conta tanto l'iterazione ma l'iterabilità.¹² In entrambi i casi – ma la stessa analisi vale anche per il concetto di 'traducibilità' e non a caso si potrebbe pensare tutta l'opera di Derrida come una riflessione sul tradurre – l'irriducibile possibilità della ripetizione data nella citazione, o nell'iterazione, ha un valore differente dalla sua effettiva attuazione fattuale. Secondo Weber il valore della ripetizione è colto da Benjamin nel testo che dedica al teatro epico di Brecht più che in qualsiasi altro suo scritto,¹³ come se l'arte performativa, il teatro, e in particolare la «citabilità del gesto», fosse il luogo ideale per osservare il meccanismo della ripetizione, dove identità e differenza convergono dialetticamente.

Non a caso la frequentazione tra Benjamin e Brecht si svolge durante gli anni dell'esilio.¹⁴ Frequentatisi precedentemente soprattutto tra il '29 e il '30 a Berlino, entrambi fuggono nel 1933 dalla Germania nazista e, ritrovatisi dapprima a Parigi, si incontreranno poi più assiduamente in Danimarca. È in questo frangente critico fuori dalla loro patria, in fuga da un'ideologia totalitarista, in una condizione – verrebbe da dire di *'lost in translation'* – di dislocazione ed estraniamento, che i due approfondiscono la conoscenza reciproca e lo scambio di idee. Brecht amplia la nozione di teatro epico e Benjamin, che deve all'incontro con lui le sue prime riflessioni sul lavoro scenico, nell'arco di una decina di anni, dal '30 al '39, dedica numerosi saggi a questa forma di teatro, che significativamente ha definito anche «teatro dell'emigrazione».¹⁵

Il termine *Verfremdung* – da *verfremden*: rendere estraneo – è utilizzato definitivamente da Brecht nel 1935, e generalmente è reso con l'espressione *Verfremdungseffekt*.



Bertolt Brecht e Walter Benjamin giocano a scacchi nel giardino della casa di Brecht a Skovsbostrand, in Danimarca, nel 1934. Foto Brecht Archive



Al termine *Entfremdung*, precedentemente utilizzato per indicare l'esercizio critico che vuole mettere in atto nel teatro, preferisce *Verfremdungs Effekt* per porre l'accento sull'esito, sull'obiettivo a cui si mira: l'effetto di straniamento sul pubblico.¹⁶

Il rapporto tra straniamento e citazione è esplicitato da Brecht in più passaggi; ad esempio, in *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, scritto nel 1937, osserva come l'attore cinese «rinuncia alla metamorfosi totale e si limita a "citare" il suo personaggio, così l'attore epico, rinunciato che abbia alla totale metamorfosi, recita il suo testo non come colui che improvvisa, ma come chi fa una citazione».¹⁷

Una chiave di accesso alla comprensione dell'estraniamento è quindi il concetto di citazione; ed è Benjamin a comprendere, attraverso Brecht, che la citazione sulla scena del teatro epico avviene anzitutto attraverso il gesto. In *Che cos'è il teatro epico?* l'«interruzione» a teatro, considerata «uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma»,¹⁸ sta alla base della citazione, e rende citabili i gesti in quanto strumento per interrompere l'azione, il naturale svolgimento della rappresentazione. Nel gesto che permette di presentare l'azione in cui è coinvolto, l'attore crea delle distanze: dalla parola perché la cita, dal personaggio perché lo mostra, dal fatto perché lo ripete. Insieme a questo scarto, l'attore condensa inoltre delle contraddizioni: parla al passato mentre il personaggio parla al presente, e non è 'freddo' ma esprime delle emozioni, che non sono necessariamente le stesse del personaggio.¹⁹

Nel teatro epico l'interruzione della rappresentazione che richiederebbe l'immedesimazione illusionistica avviene con lo «snodare le articolazioni fino al limite estremo».²⁰ Nelle messe in scena di Brecht ciò è reso attraverso l'uso dei *songs*, delle didascalie, dei pannelli che producono intervalli e al tempo stesso fungono da giunture di scene; è nell'uso di questi elementi che Benjamin legge lo straniamento capace di svelare, di mostrare le situazioni. Il gesto è la prima condizione dell'effetto di straniamento, e in quanto tale ha valore sociale. Il gesto che si genera dall'interruzione è «dimostrativo», e «presentativo»: mostra per portare alla coscienza una situazione, estraniando dal contesto. Si tratta di strategie per favorire la presa di distanza da una facile adesione ideologica, oltre che emotiva, a quanto messo in scena; difatti ciò che muove l'opera di Brecht è un intento eminentemente politico. E l'atteggiamento che, si è visto, ha rilevanza sociale e trova espressione nel gesto, è da ricondurre non tanto all'intenzione che muove l'azione, che sta a monte, ma piuttosto nell'effetto, nell'esito che è recepito nell'insieme, nella portata complessiva del comportamento fatto di atti e di espressioni linguistiche. Come ha osservato Milena Massalongo nel riflettere sulla traduzione del *Fatzer* di Brecht, nell'atteggiamento/gesto così inteso non c'è frattura tra forma e contenuto, perché non è in questione un problema di comunicazione del significato, o semplicemente di trasmissione formale – della gestualità –, ma la modalità del comportamento nel suo complesso.²¹ In ciò sta la rivoluzione del concetto brechtiano di gesto. Restituire un gesto in scena significa «delineare l'atteggiamento con precisione tanto da essere in grado di riprodurlo e di verificarlo al cospetto di situazioni diverse da quelle in cui si è formato».²² In questione c'è un'eccedenza rispetto al contenuto e alla forma. Riprodurre e verificare in un nuovo contesto è proprio sia del citare che del tradurre, e l'oggetto, ciò che viene raccolto, confermato e trasformato, è sempre un'eccedenza. Come ha osservato Maria Teresa Costa a proposito della traduzione, anche quando si ha a che fare con la parola scritta, la sua traduzione non si esaurisce mai in essa, ma piuttosto ha a che fare con la voce, con «il dire più che con il detto, con il lato performativo della lingua, e dunque con la sfera del gesto e dell'azione».²³

La stessa radice etimologica del verbo citare, così come *zitieren*, esprime un movimen-



to, dal latino *ciere*, ma anche dal greco *kinein*, che indicano il muovere, il far venire a sé. Ma ha un valore anche giuridico e significa ‘chiamare’, ‘nominare’, ‘fare l’appello dei testimoni chiamati a giudizio’. Per Brecht l’attore «cita un personaggio, è il testimonio di un processo»²⁴, e anche lo spettatore è un ‘testimone’ che ha la capacità di osservare. Il palcoscenico è equivalente a un tribunale dove citare in giudizio. Il teatro brechtiano, nell’intento di essere sovversivo, agisce sul pubblico perché vuole che esso prenda posizione rispetto all’ideologia di cui è impregnato. Infatti, nell’eccedenza espressa dal *gestus* si vuole cogliere e denunciare l’ideologia incarnata negli atteggiamenti quotidiani.

La comprensione dello statuto citazionale che Benjamin scorge nel teatro di Brecht è resa possibile in virtù del valore della citazione per il filosofo tedesco. La citazione, prima che una pratica di scrittura, è uno strumento del pensiero, oltre che essere rivelativa delle origini ebraiche del filosofo. Come ha osservato Edmond Jabès, l’atto di citare è uno dei cardini della scrittura ebraica – di una cultura che vive l’esilio come una condizione radicale dello spirito – e formalmente riflette anche la modalità di interpretazione ebraica del testo biblico che contempla il continuo commento interlineare attraverso i *midrash*.²⁵ Anche questo è coerente con una concezione benjaminiana della citazione, che si iscrive nel contesto di una prospettiva di riscatto messianico. Tessitore di citazioni, Benjamin le colleziona con la stessa funzione che riconosce in Brecht, ossia di interrompere l’ordine del discorso. La citazione, diversamente dall’uso comune per cui serve a ribadire, a trovare conferma di un concetto, o semplicemente funge da ornamento, è usata dal filosofo tedesco per il portato distruttivo che comporta.²⁶ Come afferma in *Strada a senso unico*: «Le citazioni, nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l’assenso all’ozioso viandante».²⁷ La citazione implica l’essere estrapolata da un contesto di provenienza per venire ricontestualizzata in uno nuovo, e tale operazione non è mai pacifica. Come la modalità del teatro epico, che Benjamin paragona al montaggio di immagini cinematografiche, l’atto del citare procede per scossoni, provoca *shock*, perché comporta sempre una risemantizzazione del testo citato, che acquista un nuovo significato anche quando resta invariato, con un conseguente effetto straniante. Il contatto tra il testo citato e il nuovo contesto in cui si inserisce implica infedeltà, distanza e differenza rispetto all’originale che lo precede. Nell’uso della citazione si comprende anche il rapporto di Benjamin con il passato, con la tradizione e la storia intesa come storicismo, che egli vuole riformare proponendo una filosofia della storia dove in cui passato e presente sono in rapporto dialettico. Nella citazione il passato non è semplicemente riproposto nel presente, ma relazionandosi a esso entra in dialogo e collisione con esso. Lo scontro dialettico tra passato e presente è espresso nel concetto di *Jetztzeit* – la *Zeit*, il tempo, che si dà nello *Jetzt*, l’adesso – formulato nelle *Tesi sul concetto di storia*.²⁸ Significativamente, il valore dello *Jetzt*, l’‘adesso’, appare già ne *Il dramma barocco tedesco*, in un contesto di studi teatrali, lì dove l’attimo mistico attribuito al simbolico della tragedia si trasforma secolarizzato nell’ ‘adesso attuale’, proprio dell’allegoria del dramma barocco; e l’allegoresi barocca arriva a significare la cifra propria del gesto delle avanguardie. La *Jetztzeit* chiarifica come sia sempre l’urgenza del presente a determinare l’appropriazione del passato; è propriamente il bisogno, la necessità attuale – e soprattutto, ci avverte Benjamin, il pericolo – a dettare il senso della sua appropriazione.²⁹ Questo vale nel teatro in modo peculiare per la crucialità del valore della presenza attuale: il teatro è il luogo per eccellenza della presenza, condivisa tra attore e spettatore, che è tutta fisica, corporea e performativa. La *Jetztzeit* è quindi uno strumento della citazione e della traduzione, che muovono anch’esse dal presente per entrare in dialogo con il passato. Per questo Benja-



min ne *Il compito del traduttore*,³⁰ testo in cui emerge chiaramente il rapporto di affinità tra citazione e traduzione, parla dell'«ora della traducibilità» (*Jetzt der Übersetzbarkeit*), ossia il momento opportuno, il *kairos*, il cui il presente avverte l'urgenza di confrontarsi con un testo storicamente appartenuto al passato.

La traduzione, più che sostituirsi al testo originale, dovrebbe costantemente accompagnarsi a esso, come un suo commento interlineare. In modo affine a quanto affermato da Jabès, per Benjamin «la versione interlineare del testo sacro» è infatti intesa come l'«archetipo o l'ideale di ogni traduzione (*Urbild*)». ³¹ Per questo, tra la traduzione e l'originale, il filosofo riconosce «un rapporto di vita». ³² La categoria funzionale della relazione ha perciò un valore cruciale: non si può pensare all'originale e alla traduzione separatamente, isolatamente, ma esse vanno intese in una costante relazione. Per Benjamin il compito del traduttore consiste allora nel trovare quell'atteggiamento (*intention*) verso la lingua in cui si traduce, che possa «ridestare l'eco dell'originale». ³³ Qui sembra riecheggiare l'atteggiamento (*Haltung*) a cui fa riferimento Brecht per intendere il *gestus* che, come si è detto sopra, fa scarto rispetto al concetto di intenzione declinato come scopo, come motivazione che sta a monte di un'azione, ma indica invece l'esito, il suo effetto complessivo, la sua ricezione. Benjamin d'altronde intende *Intention* nel senso di *intentio*, lì dove vuole specificare che la traduzione non esprime l'affinità rispetto all'originale nei termini di una superficiale somiglianza, ma nel senso di 'affinità metastorica', definita anche come 'pura lingua' (*reine Sprache*): «Ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: *la pura lingua*». ³⁴ Esaminando il concetto di intenzionalità, Benjamin afferma che la lingua pura ha che fare con ciò che si intende piuttosto che con il modo di intenderlo; e l'inteso implica non solo una complessità di senso, ma anche la sua ricezione, quindi un soggetto ricevente che può anche stravolgere il significato originario dell'intenzione. Perciò *gestus* e pura lingua possono essere ricondotti al senso più ampio di atteggiamento (*Haltung*), come è compreso da Brecht.

Quindi, se per Benjamin la capacità del traduttore sta nel porsi «in ascolto dell'eco dell'originale», ³⁵ bisogna riconoscere nell'eccedenza, di cui si parlava sopra, la peculiarità di esprimersi sotto forma di eco fatto risuonare dalla citazione e dalla traduzione. Tale eccedenza può essere intesa come espressione del *gestus* o della pura lingua, considerato anche che per Brecht «un gesto può essere posto anche soltanto in parole». ³⁶

Maestro di citazione per Benjamin è stato quel «genio mimico» – come lo ha definito – di Karl Kraus. Benjamin coglie il valore polemico dell'uso della citazione in Kraus, che riconosce come «il disperato» – disperato per l'epoca in cui vive – «che scoprì nella citazione la forza, non di custodire, ma di purificare, di strappare al contesto, di distruggere». ³⁷ Il ridere – *nachsprechen* – praticato da Kraus nel citare, è frequente nella recitazione a teatro di testi costruiti per l'appunto da citazioni, non è mera trascrizione. ³⁸ Come ha osservato Stefan Morawski, la citazione pretende fedeltà, *discreteness*, ovvero la possibilità di riconoscerla come tale all'interno del nuovo contesto, e *literaliness*, cioè l'uso delle parole alla lettera. ³⁹ La sfida di Kraus, nell'ampia varietà di casi in cui l'autore ha lavorato per tessitura di citazioni, consiste nel trasformare il testo citato, pur mantenendolo uguale a se stesso; ⁴⁰ tale sfida è resa possibile dalla relazione che si instaura tra testo e contesto, capace di generare di volta in volta la differenza. In tal senso la citazione innesca un processo di differenziazione e di straniamento dato dallo spostamento di uno stesso elemento da un 'luogo' a un altro. La citazione implica uno spostare altrove, un portare fuori, ed è quindi imprescindibilmente legata allo spazio; in questo si legge il suo lega-



me profondo con il teatro, con la concezione spaziale della rappresentazione, con la parola nello spazio e soprattutto con il gesto.

A partire dall'idea di spostamento prodotto dalla citazione, si comprende ulteriormente il legame della pratica teatrale con la traduzione, che è stato colto da Fantappiè prendendo in esame l'esperimento del *Theater der Dichtung* di Kraus. Citazione e traduzione acquistano commensurabilità quando sono riconosciute come traslazioni (*translationes/translations*), ossia come spostamenti che implicano un cambiare posto, un trapiantare, divenendo movimenti nello spazio, gesti.

Per Brecht, come si è visto nel lavoro svolto con Laughton, sono i gesti a dare forma compiuta alla lingua. Il gesto a teatro è segno della traslazione, del movimento generato dalla traduzione, e perciò comporta una trasformazione, mantenendo tuttavia un rapporto con l'originale. Allo stesso modo, replicare uno spettacolo può implicare una ricontestualizzazione, ogni volta in un luogo diverso di una stessa messa in scena. Trasformazione e metamorfosi appartengono alla traduzione nella misura in cui Benjamin la intende come una forma,⁴¹ ossia la forma assunta dall'originale nel momento in cui subisce il mutamento. Poiché tra originale e traduzione vi è un 'rapporto di vita', il principio che informa la traduzione non può che rimandare a una *forma formans* di goethiana memoria. La *forma formans* come radice comune della creatività artistica e della formazione della natura, che il concetto di 'fenomeno originario' (*Urphänomen*) intende esplicitare.⁴²

In questo senso il *Gestus* – e Brecht non a caso sceglie un termine tedesco che ha origini latine, tale da risultare antico, classico – è un'invariante, che si dà nel differire della traduzione/traslazione. L'invariante è implicita in ogni traduzione e citazione, come 'presenza assente', inaccessibile dell'*Urtext* nella variazione, ossia nella trasformazione data dalla ricontestualizzazione. Leggere nella citazione e nella traduzione soltanto un'operazione distruttiva equivale ad assumere un'ottica univoca e parziale; difatti accanto alla funzione *destruens* va considerata anche quella *construens* propria del meccanismo di montaggio, che permette la traslazione da un contesto a un altro attraverso operazioni di frammentazione e ricomposizione. Anche in questo senso, Benjamin sostiene che l'interruzione è uno dei «procedimenti fondamentali per ogni strutturazione della forma»,⁴³ e che strappare la parola dal contesto che distrugge significa richiamarla alla sua origine; pertanto nella citazione si legittimano sia origine che distruzione, e lì dove essi si fondono, afferma Benjamin, la lingua è perfetta.⁴⁴

Ha colto la polarità di questo doppio movimento creativo e distruttivo Hannah Arendt, che non a caso associa la figura di Benjamin a un pescatore di perle, e individua il culmine del suo interesse per la citazione nella frequentazione con Brecht. Cosa sono le perle? Cosa significa la loro scelta e collezione? Arendt riconosce negli «scopritori del distruggere» – Benjamin con Kraus e Franz Kafka –, l'intento profondo di conservare. La forza distruttrice della citazione, scrive Arendt citando Benjamin, è «l'unica in cui è riposta ancora la speranza che qualcosa sopravviva a questo spazio di tempo».⁴⁵ E l'unico modo per frantumare una tradizione, e con essa il passato e la storia, è estrarne ciò che è prezioso e raro: ossia i coralli e le perle. Nel riconoscere in questa operazione «l'ambiguità del gesto in relazione al passato»,⁴⁶ Arendt conferma che citazione e traduzione trovano una significativa commensurabilità nel gesto dell'estrarre, che è un portare fuori. L'estrarre corrisponde «al perforare l'essenza nella citazione come si perfora lo strato sotterraneo per trovare la sorgente nascosta». Il gesto che estrae le perle le sottrae al contesto di appartenenza, come fa il collezionista per riordinarle secondo un nuovo criterio, col quale le trasforma. Arendt, citando *The Tempest* di Shakespeare, fa riferimento alla metamorfosi che il mare – il *sea-change* – ha operato negli occhi dei naufraghi, trasformandoli in perle e le loro ossa in coralli: oggetti che sono il frutto della cristallizzazione che procede di pari passo alla decomposizione. Per la filosofa il mare è l'«elemento non storico cui deve cadere



tutto quanto si è compiuto nella storia». ⁴⁷ L'ambiente marino è ciò che permette la nascita di nuove forme e formazioni cristalline, che aspettano di essere pescate; paragonabili, secondo la filosofa, 'frammenti di pensiero' o, recuperando il concetto goethiano, a 'eterni fenomeni originari (*Urphänomene*)'. ⁴⁸

La comprensione del valore *construens* dell'uso della citazione emerge in particolare nelle osservazioni di Furio Jesi su Thomas Mann, un altro virtuoso del citare. ⁴⁹ Le opere dello scrittore rivelano una trama ininterrotta di citazioni occultate, perché Mann si appropria di documenti storici, attinge a testi, immagini, materiali lessicali per inserirli nel tessuto narrativo. Tali materiali lo interessano esclusivamente per il tempo del loro utilizzo; una volta che ne ha fatto uso, si libera di tutte le fonti. Per questo, osserva Jesi, egli rifiuta la «presunta veridicità oggettiva del documento storico», ⁵⁰ e la tecnica della citazione non ha la presunzione di dire qualcosa con l'autorità del *collage* di brani di documenti, ma di contrapporre alla storia la scrittura stessa, considerata in sé e per sé, come tecnica virtuosa della scrittura. Rende il senso di questo concetto il paragone fatto da Jesi con la composizione musicale, nella differenza che vi è tra l'esecuzione di un brano e il virtuosismo, nel quale la tecnica del suonare trascende il pezzo suonato, sua semplice occasione epifanica. L'esercizio della scrittura per citazioni secondo Jesi è simile all'operazione del mago astrologo «che compone pietre, colori e metalli come costellazioni operanti»; e ciò che si combina nel montaggio di citazioni, non dice qualcosa ma fa qualcosa, crea. Per questo Jesi considera tale tecnica 'mitologica', ossia capace di creare mito attraverso la composizione come quella musicale.

La tecnica del citare indica lo stesso processo creativo, la 'sorgente nascosta' a cui fa riferimento Arendt o 'l'eterno fenomeno originario'. Come per Arendt la capacità di Benjamin di raccogliere perle è dono del suo «pensare poeticamente», così per Jesi il mitologo nel creare mito è poeta oltre che veggente. Il 'fenomeno originario', di ascendenza goethiana, è il termine che sia Kerényi che Jesi riconducono al mito inteso non come mitologia – ossia i prodotti del mito, le trame, le storie, le figure – ma nel senso di processo creativo, di fonte, di «macchina mitologica», come l'ha definita Jesi, che crea mitopoiesi.

Il 'fenomeno originario', nel significato elaborato da Goethe, indica il darsi del fenomeno nella sua tipicità; nella funzione di sintesi del molteplice empirico è il termine ultimo, non come causa, ma come condizione sotto la quale appaiono i fenomeni. È l'invariante che si può cogliere a uno sguardo d'insieme nella molteplice varietà del mondo, in altre parole l'universale che si intravede nel continuo differenziarsi del particolare. Prioritario però non è tanto l'esito della sintesi, ossia l'individuazione del *typus* o della serie di varianti, quanto la messa in rapporto degli elementi osservati. Nell'atto di porre le relazioni c'è la possibilità dello scarto, dell'eccedenza, dell'eventualità, dell'accidentalità, dell'accadimento, della novità, della creatività che fa resistenza alla ripetizione dell'identico. L'originarietà dell'*Ur* goethiano non indica infatti un'oggettiva antecedenza storica, ma è tale rispetto a un punto di vista, all'intuizione di un disegno secondo cui, a un determinato livello di consapevolezza, i fenomeni molteplici risultano leggibili nella relazione tra particolare e universale, stabilita per mezzo di associazioni e nessi analogici.

Il mito, infatti, nella definizione elementare che ne dà Aristotele nella *Poetica*, è la capacità di dire gli universali. Universali che sono a rischio di univocità quando sono al servizio di un'ideologia, come ad esempio nella traduzione addomesticante, ma che divengono poesia quando esprimono la differenza, come dovrebbe essere nella funzione del teatro. Perle sono il tesoro strappato al *continuum* della tradizione, per essere inserito in un rapporto vitale col presente; per questo per Benjamin la traduzione è un «rapporto di vita». Sono le perle che Benjamin raccoglie; e «le costellazioni cariche di tensioni che si generano quando si crea questa frizione fulminea tra passato e presente provocano un urto «che si cristallizza in una monade». Perla è questa monade e perla è il *gestus* brechtiano. Perla è il teatro quando fa mito, ossia quando è



opera poetica e crea costellazioni gravide di significato.

Universale e particolare, identità e differenza, individualità e collettività sono le polarità in gioco nel momento carico di senso simbolico in cui consiste l'attualità del fare teatro: attraverso esse quest'ultimo si rende intelligibile in quanto pratica citazionale e traduttiva.

*Una versione ridotta di questo contributo è stata presentata in occasione del convegno *Traslating Theatre: 'foreignisation' on stage*, tenutosi a Londra presso l'Europe House, il 21 ottobre 2016.

¹ B. BRECHT, *Diario di Lavoro*, p. 845.

² C. CAPPELLETTI, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Milano-Udine, Mimesis, 2002, p. 53.

³ B. BRECHT, J. WILLETT, *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. New York, Hill and Wang, pp. 165-166 (traduzione a cura dell'autrice).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. I. FANTATAPPIÈ, *Karl Kraus e Shakespeare. Recitare, citare, tradurre*, Macerata, Quodlibet, 2012.

⁶ B. BRECHT, *Scritti teatrali* [1957], Torino, Einaudi, 2004, p. 212.

⁷ Per una definizione del *Gestus* brechtiano si veda anche P. PAVIS, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto, University of Toronto Press, 1998, p. 164; P. PAVIS, 'Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine', *L'Annuaire théâtral*, 25, 1999, pp. 95-115; P. PAVIS, 'Mise au point sur le gestus' [1978], in *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la scène*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, pp. 83-92. E più nel dettaglio rispetto alla relazione tra Brecht e Benjamin: B. DOHERTY, 'Test and Gestus in Brecht and Benjamin', *MLN*, vol. 115, no. 3, 2000, pp. 442-481.

⁸ Cfr. A. BERMAN, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica* [1984], Macerata, Quodlibet, 1997, pp. 201-223.

⁹ L. VENUTI, *The translator's invisibility* (1995), London-New York, Routledge, 2004, p. 20 (traduzione a cura dell'autrice).

¹⁰ *Ivi*, p. 307.

¹¹ *Ivi*, p. 20.

¹² Cfr. S. WEBER, *Benjamin's -abilities*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, and London, England, 2008. In riferimento al testo di Weber si veda anche A. SACCHI, 'Su un'abilità di Walter Benjamin: la citabilità del gesto', *Culture Teatrali*, 18, 2008, pp. 155-164.

¹³ *Ivi*, pp. 95-114. Cfr. W. BENJAMIN, *Che cos'è il teatro epico?* [1938-39], in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁴ Sull'amicizia tra i due si rimanda alla edizione inglese di E. WIZISLA, *Benjamin and Brecht. The Story of a Friendship*, Londra-New York, Verso Book, 2009.

¹⁵ Cfr. W. BENJAMIN, *Il paese in cui non si può nominare il proletariato*, in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 184.

¹⁶ Cfr. C. CAPPELLETTI, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Milano-Udine, Mimesis, 2002, p. 36.

¹⁷ B. BRECHT, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese* [1957], in *Id.*, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2004, p. 76.

¹⁸ W. BENJAMIN, *Che cos'è il teatro epico?* [1938-1939], in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 131.

¹⁹ B. BRECHT, 'Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l'effetto di straniamento' [1940], in *Id.*, *Scritti teatrali, Teoria e tecnica dello spettacolo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 182.

²⁰ W. BENJAMIN, 'Che cos'è il teatro epico?', p. 128.

²¹ M. MISSALONGO, 'Brecht o il piacere di rischiare sul piacere', *Cosmo. Comparative Studies in Modernism*, 2, 2013, pp. 49-68.

²² *Ivi*, p. 54.

²³ M.T. TESTA, *Filosofie della traduzione*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 41.

²⁴ B. BRECHT, *Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l'effetto di straniamento*, in *Id.* *Scritti teatrali*, vol. I, cit., p. 184.



- ²⁵ Cfr. E. JABES, *Il libro della sovversione non sospetta*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- ²⁶ Sull'uso della citazione in Benjamin si veda anche G. SCARAMUZZA, 'Citazione come oblio', *Leitmotiv/Led on Line*, 2/2002, pp. 11-23.
- ²⁷ W. BENJAMIN, *Strada a senso unico, Scritti 1926-1927*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1983, p. 59.
- ²⁸ W. BENJAMIN, 'Tesi di filosofia della storia' [1940], in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 75-86.
- ²⁹ Per una applicazione del concetto di *Jetztzeit* al contesto teatrale, in particolare alla messa in scena dell'*Oresteia (una commedia organica?)* si veda D. SACCO, 'La *Jetztzeit* del teatro. L'*Oresteia* della Societas Raffaello Sanzio/Romeo Castellucci venti anni dopo', *Biblioteca Teatrale*, nn. 119-120, luglio-dicembre 2016, in corso di pubblicazione.
- ³⁰ Cfr. W. BENJAMIN, 'Il compito del traduttore', in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 2006, pp. 39-52.
- ³¹ W. BENJAMIN, 'Il compito del traduttore', p. 52.
- ³² Ivi, p. 41.
- ³³ Ivi, p. 47.
- ³⁴ Ivi, p. 44.
- ³⁵ Ivi, p. 47.
- ³⁶ B. BRECHT, citato in M. MASSALONGO, 'Brecht o il piacere di rischiare sul piacere', p. 53.
- ³⁷ W. BENJAMIN, 'Karl Kraus', in ID., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 130.
- ³⁸ Cfr. I. FANTAPPIÈ, *Karl Kraus e Shakespeare. Recitare, citare, tradurre*.
- ³⁹ Cfr. S. MORAWSKI, 'The Basic Function of Quotation', in *Sign, Language, Culture*, a cura di J.A. Greimas e R. Jakobson, Paris, Mouton, 1970, pp. 690-705.
- ⁴⁰ Si veda sempre di I. Fantappiè, 'Einschöpfung: il concetto di plagio in Karl Kraus', *Studi Germanici*, 1, 2012, pp. 113-131.
- ⁴¹ W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, p. 40.
- ⁴² Cfr. D. SACCO, *Goethe in Italia. Formazione estetica e teoria morfologica*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- ⁴³ Benjamin, 'Che cos'è il teatro epico?', p. 131.
- ⁴⁴ W. BENJAMIN, 'Karl Kraus', p. 128.
- ⁴⁵ H. ARENDT, 'Il pescatore di perle', in *Il pescatore di perle. Walter Benjamin 1892-1940*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993, pp. 69-92.
- ⁴⁶ Ivi, p. 76.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ Cfr. F. JESI, 'Thomas Mann pedagogo e astrologo' [1979], in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 183-223.
- ⁵⁰ Ivi, p. 207.



GRAZIELLA SEMINARA

*Musica e immagini in Nuova Babilonia tra letteratura e arti figurative**1. Le 'vicende' del film*

La nuova Babilonia è un film in otto parti di Grigorij Kozinčev e Leonid Trauberg con musiche di Dmitrij Šostakovič prodotto dallo Studio cinematografico Sovkino, costituito nel 1924 per decisione del Consiglio dei Commissari del popolo allo scopo di sostenere la produzione cinematografica dell'Unione Sovietica. Il film fu proiettato per la prima volta a Leningrado il 18 marzo 1929, 58° anniversario della costituzione della Comune di Parigi, e venne quindi replicato a Mosca; la partitura di Šostakovič fu eseguita a Leningrado con la direzione di Mikhail Vladimirov, mentre a Mosca l'orchestra fu diretta da Ferdinand Krish.

L'audace sperimentazione condotta dai due registi e la novità della scrittura musicale, resa ancor più ostica dalla scadente qualità delle esecuzioni, provocarono l'insuccesso di *Nuova Babilonia* presso il pubblico e accesi dibattiti nella stampa coeva; dopo poche proiezioni la musica composta per il film venne accantonata e sostituita da uno di quei centoni di brani preesistenti, messi insieme da direttori-compileri, che era consuetudine impiegare nei cinema sovietici del tempo. Il film venne distribuito in Europa senza la musica di Šostakovič e si pensò che la partitura fosse stata smarrita. Solo nel 1975, poco dopo la morte del musicista, il direttore d'orchestra Gennadi Rozhdestvensky ha scoperto nella Biblioteca Lenin di Mosca un *set* completo di parti orchestrali.¹ Il 21 novembre di quello stesso anno al Théâtre National de Chaillot, nell'ambito del Festival Cinematographique International de Paris, si è tenuta la prima proiezione moderna di *Nuova Babilonia*, sulla base della versione del film realizzata in occasione della *première* del 1929 e con la musica di Šostakovič eseguita dal vivo dell'Ensemble Ars Nova diretto da Marius Constant.

Il 22 settembre 1982 il British Film Institute ha proiettato la stessa versione del film con la London Lyric Orchestra diretta da Omri Hadari; in tale occasione è stata utilizzata la partitura pubblicata dalla casa editrice inglese Boosey & Hawkes, ricostruita a partire dal nuovo materiale rinvenuto nella Biblioteca Centrale di Musica e nella Biblioteca dell'Istituto Russo di Storia dell'Arte di San Pietroburgo: una copia della partitura con correzioni autografe del compositore e le edizioni delle litografie delle parti orchestrali e della riduzione per pianoforte, pubblicate entrambe da Sovkino nel 1929 in concomitanza con l'uscita del film.² Infine, nel Dipartimento manoscritti del Museo di Stato Glinka a Mosca è stata rinvenuta la partitura autografa completa di Shostakovich, che presenta le correzioni e i tagli operati dal musicista a ridosso della prima proiezione di *Nuova Babilonia*. Il ritrovamento dell'autografo e la sua collazione con le altre fonti ha reso possibile la realizzazione dell'edizione critica della musica, pubblicata nel 2004 dalla casa editrice DSCH come volume 122 degli *Opera omnia* del compositore russo;³ quest'edizione, curata da Manashir Iakubov, ha permesso non solo di ripristinare la musica originale di *Nuova*



Babilonia ma soprattutto di ricostruire l'unità audiovisiva del film grazie alle indicazioni relative alla sincronizzazione con le immagini, presenti nella partitura di mano di Šostakovič.⁴

Nel frattempo nei primi anni Ottanta è stata rintracciata presso la Cinémathèque Suisse una differente copia di *Nuova Babilonia*, con un diverso titolo (*Der Kampf von Paris*) e le didascalie in tedesco, che rispetto all'edizione 'ufficiale' del film contiene 178 sequenze in più, tagliate dagli autori nelle ultime settimane di lavorazione. In verità non si tratta della sola versione di 'esportazione' del film: esistono altre copie, tutte destinate al mercato europeo, che vennero sottoposte a diversi interventi censori, verosimilmente successivi alla diffusione della versione della Cinémathèque Suisse, e per lo più attuati su riprese ritenute troppo 'erotiche' o dalle discutibili implicazioni politiche. Queste copie sono ancor più brevi della versione proiettata nel 1929 a San Pietroburgo e a Mosca; nondimeno è stata la scoperta delle sequenze girate da Kozintsev e Trauberg, ma soppresse nella versione definitiva, a suscitare l'interesse degli studiosi.

Un tentativo di recupero della versione 'lunga' di *Nuova Babilonia*, con la partitura di Šostakovič ripresa nell'edizione DSCH, è stato realizzato dallo studioso del cinema muto sovietico Marek Pytel, che per ottenere una convincente sincronizzazione tra la musica e le immagini ha scelto di proiettare il film a 24 fotogrammi al secondo.⁵ La ricostruzione di Pytel è stata presentata in DVD nel 2006 dalla casa di produzione Realityfilm, costituita dallo studioso per promuovere la diffusione dei capolavori del cinema muto. In quello stesso anno Arte Edition ha prodotto il DVD della versione cinematografica 'ufficiale', con la partitura di Šostakovič in edizione critica eseguita dalla SWR Radio Orchestra Kaiserslautern sotto la direzione di Frank Strobel. La versione 'lunga' restaurata da Pytel è stata proposta a Chicago il 26 e 27 gennaio 2007 con la Chicago Symphony Orchestra diretta da Barbara Schubert, e quindi presentata all'Opera North di Leeds il 16 e 17 maggio 2009; la versione filmica del 1929 ha invece inaugurato nel 2011 il 30th Pordenone Silent Film Festival, con la FVG Mitteleuropa Orchestra diretta da Mark Fitz-Gerald. In una 'lettera aperta' a David Robinson, direttore artistico del Festival di Pordenone, Pytel ha contestato la scelta di privilegiare la pellicola editata da Sovkino e ha rivendicato l'autenticità della propria riedizione di *Nuova Babilonia*, che proporrebbe il film e la sua musica nella «forma che il compositore (e i registi) avevano in principio previsto»;⁶ a suo parere infatti i tagli realizzati all'ultimo momento da Kozinčev e Trauberg sarebbero stati il frutto di imposizioni dettate da ragioni politiche e avrebbero snaturato il significato originario del film.⁷

Da parte sua Leonid Trauberg ha accreditato la versione della *première* del 1929 come la sola «che Kozintsev e il nostro collettivo di artisti – tra cui Dmitri Shostakovich – autorizzammo», e ha indicato le sequenze presenti nella versione 'lunga' di *Nuova Babilonia* come «scene da me tagliate. Non materiale andato perduto, ma scene che io e Kozintsev avevamo deliberatamente eliminato»;⁸ in una tarda intervista concessa allo stesso Pytel e alla studiosa russa Natalia Noussinova, ha inoltre precisato che «la musica composta da Šostakovič è [quella] prevista per la versione finale, dunque non vi era accompagnamento per quegli estratti».⁹ Nonostante queste dichiarazioni, il dibattito sulle due redazioni filmiche non è venuto meno e si è intrecciato con le polemiche suscitate dalla controversa pubblicazione delle memorie di Šostakovič a cura di Solomon Volkov, che ha sollevato il problema della contraddittoria posizione del musicista nei confronti del regime sovietico.¹⁰ I limiti di questo dibattito – che è proseguito sulle pagine del *DSCH Journal* – risiedono nel suo carattere meramente 'politico': solo un'analisi strutturale ed estetica del film,



inteso nella sua indissolubile unità di immagini e musica, può dare una risposta ai nodi critici tuttora insoluti.

2. Šostakovič, i FEKS e il 'formalismo' russo

Grigorij Kozinčev e Leonid Trauberg erano due giovani registi teatrali che nel 1922 – insieme a Sergei Yutkevich e Georgij Križitskij – avevano fondato la Fabbrica dell'attore eccentrico (Fabrika Ekscentričeskogo Aktëra), designata con la sigla FEKS. La costituzione del gruppo era stata preceduta da una Discussione pubblica sul Teatro Eccentrico, tenuta nel dicembre del 1921 nei locali della Commedia libera di Leningrado, ed era avvenuta in concomitanza con la pubblicazione de Il Manifesto dell'Eccentrismo (*Ekscentrizm*) con il quale i FEKS si presentarono all'intelligenza russa con tutto l'impeto iconoclasta delle avanguardie post-rivoluzionarie.¹¹

Come ha evidenziato Paolo Bertetto, «il nodo teorico fondamentale» del Manifesto dell'Eccentrismo era «costituito dall'affermazione dell'industrializzazione e della metropoli come qualità essenziali dell'epoca moderna».¹² L'esaltazione della modernità e dello sviluppo tecnologico, già rivendicata dal movimento futurista, si intersecava altresì con il richiamo a talune manifestazioni della cultura di massa americana come il circo, il *music-hall* e il cinema.¹³ Componente essenziale dell'operazione culturale dei FEKS era infatti la rivalutazione di un'arte 'bassa' in contrasto con la dimensione 'sublime' della tradizione occidentale: alla rivendicazione dei generi di spettacolo d'oltreoceano si affiancava perciò il recupero delle forme di divertimento della tradizione popolare russa, che nella pratica spettacolare era già stato promosso dal Laboratorio teatrale fondato nel 1913 da Vsevolod Mejerchol'd.¹⁴

I FEKS esordirono con spettacoli estremamente provocatori. In particolare fece molto scalpore la messa in scena de *Il cappotto* di Gogol', realizzata nel 1922 e presentata da Kozinčev e Trauberg come un «trucco in tre atti», per l'inserzione di numeri acrobatici e clowneschi e la proiezione di sequenze di film di Chaplin che interagivano con le azioni degli attori sul palcoscenico. Del *Cappotto* i due registi nel 1926 realizzarono anche una versione cinematografica, *Shinel*, per la quale attinsero anche ad altri testi dello scrittore russo, tratti dai *Racconti di Pietroburgo*; la sceneggiatura del film fu approntata dal filologo Yuri Tinyanov, che – insieme a Viktor Sklovskij, Boris Ejchenbaum e Osip Brik – era il principale esponente dell'OPOJAZ (Obscestvo Izucenija Poeticeskogo Jazyka), ovvero la Società per lo studio del linguaggio poetico che si era costituita a Pietroburgo nel 1916, e che avrebbe dato un contributo decisivo all'elaborazione di una concezione formalista della letteratura e dell'arte.

La collaborazione tra Tinyanov e i due fondatori della FEKS – che sarebbe proseguita nel 1927 con il film *S.V.D. - Sojuz Velikogo Dela (S.V.D. - L'Unione della Grande Causa)* – conferma lo stretto rapporto che negli anni Venti si sviluppò tra i formalisti russi e l'avanguardia cinematografica: un rapporto che si tradusse in concrete collaborazioni (anche Sklovskij fu autore di soggetti e sceneggiature per il cinema), ma che si esplicò pure su un piano specificamente teorico. Basti citare il volume collettaneo *Poetika kino (Poetica del cinema)*, che fu pubblicato nel 1927 a cura di Ejchenbaum e che conteneva – oltre a scritti di Tynjanov, Šklovskij e dello stesso Ejchenbaum – testi di Adrian Piotrovskij e del cine-operatore Andrei Moskvin, legati anch'essi alla FEKS.¹⁵

I contributi raccolti in *Poetika kino* erano variegati, ma nel complesso costituivano il



primo tentativo coerente di una legittimazione estetica del cinema da parte degli studiosi del formalismo. Al di là dei diversi punti di vista, condividevano inoltre un'idea dell'arte cinematografica come 'alterazione' della percezione consueta della realtà, che si poneva in linea con la nozione di 'straniamento' introdotta da Šklovskij nel suo fondamentale testo del 1925 *Teoria della prosa*.¹⁶ Lo stesso Šklovskij dedicò ai FEKS uno scritto nella raccolta di saggi *Il punteggio di Amburgo*,¹⁷ nel quale esprimeva anche un giudizio estremamente positivo sul film *S.V.D.*:

Attraverso il convenzionale *La grande ruota* e *Il cappotto* [...] i FEKS, distruggendo le retrovie dell'avversario, sono approdati a *S.V.D.*, il film più elegante dell'Unione sovietica. [...] Naturalmente *S.V.D.* è uno dei migliori film storici sovietici. È un film fatto magnificamente, ma in futuro i FEKS che intendono lavorare su materiale attuale o storicamente attuale cercheranno di fare un film sul tema *Le colonie agricole ebraiche* o *La comune di Parigi*.¹⁸

Il ragguaglio da parte di Šklovski sui progetti in cantiere dei FEKS è ulteriore riprova dei fitti contatti tra Kozinčev e Trauberg e i formalisti. Quando a inizio del 1928 Piotrovskij commissionò ai due registi un nuovo film, la scelta cadde su uno dei soggetti pre-annunciati da Šklovski, la storia della Comune di Parigi. L'idea veniva da Pavel Bliakin e piacque subito a Kozinčev e Trauberg, che decisero di commissionare a un musicista professionista un apposito accompagnamento sonoro sul modello de *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn. Su mandato della società Prometheus film, che curava la distribuzione dei film sovietici in occidente, la musica per la versione tedesca di quel film era stata composta dal musicista austriaco Edmund Meisel in stretta collaborazione con il regista, come avrebbe ricordato lo stesso Ejzenštejn:

Il *Potëmkin* – almeno nelle copie che circolarono all'estero – ebbe uno speciale commento musicale, scritto appositamente da Edmund Meisel, autore, prima e dopo, della musica di altri film muti. [...] Più insolito fu forse il modo in cui venne composta la musica del *Potëmkin*, scritta pressappoco come si lavora oggi a una colonna sonora: o almeno come *si dovrebbe sempre lavorare*, con amicizia e solidale collaborazione creativa tra compositore e regista. Fu quanto avvenne con Meisel, nonostante il breve tempo che gli fu concesso per la composizione e la brevità della mia visita a Berlino nel 1926 per questo scopo. Accettò subito di trascurare la funzione puramente illustrativa comune in quell'epoca (e non in quell'epoca soltanto!) agli accompagnamenti musicali, e di accentuare certi «effetti», specialmente nella «musica delle macchine» dell'ultima bobina. [...] Fu dunque il *Potëmkin* che a questo punto si staccò stilisticamente dai limiti del «film muto con illustrazione musicale» per entrare in una nuova sfera, quella del *film sonoro*, i cui veri modelli presentano una fusione di immagini musicali e visive, *che ne fanno opere fondate su un'unità audiovisiva*.¹⁹

Il 29 agosto Kozinčev e Trauberg ottenevano da Sovkino l'autorizzazione di rivolgersi a Šostakovič per la composizione delle musiche per *Nuova Babilonia*.²⁰ I due registi avevano molte ragioni per scegliere il giovane compositore di Leningrado: Šostakovič conosceva bene il linguaggio filmico, poiché tra il 1922 e il 1926 aveva lavorato come pianista accompagnatore in uno dei principali cinema della città;²¹ aveva già raggiunto il successo come compositore con la trionfale accoglienza della sua Prima Sinfonia, data a Leningrado in prima esecuzione assoluta il 12 maggio 1926; collaborava con i principali esponenti dell'avanguardia del tempo (da Mejerchol'd a Majakovskij, da Sollertinsky a Zoshchenko)



e – grazie all'amicizia personale con Tynyanov e Eikhenbaum – era vicino al gruppo dei formalisti. In più Šostakovič condivideva con i FEKS l'amore per la letteratura russa e in particolare l'ammirazione per autori come Dostoevskij, Cechov, Gogol' e l'amico Mikhail Zoshchenko, i quali si avvalevano dello *humour* e del grottesco per esprimere una concezione tragica della vita: su uno dei gogoliani *Racconti di Pietroburgo* aveva appena composto un'opera, *Il naso (Nos)*,²² che sarebbe stata rappresentata soltanto nel 1930 ma della quale negli ambienti intellettuali russi si era già a conoscenza.²³

In *Nos* il compositore traspone musicalmente la vicenda fantastica e surreale di un naso che si separa dal volto a cui appartiene (quello di un piccolo burocrate di provincia), integrando nella propria scrittura le due dimensioni, tragica e farsesca, presenti nel racconto gogoliano. Un corrosivo sarcasmo contrassegna anche le musiche di scena composte da Šostakovič per la *pièce* teatrale *La cimice (Klop)* di Majakovskij, che venne allestita a Mosca con la regia di Trauberg nel Teatro di Mejerchol'd il 13 febbraio 1929 poco prima dell'uscita di *Nuova Babilonia*. Hélène Bernatchez ritiene probabile che il musicista fosse a conoscenza dello scritto di Tynyanov *Dostoevskij e Gogol. La teoria della parodia (Dostoyevskij i Gogol. K teorii parodii)*, edito nel 1921, e più in generale della riflessione sulla 'parodia' condotta negli anni Venti dai principali esponenti del formalismo; secondo la studiosa il merito di Šostakovič fu quello di applicare alla musica nozioni e procedimenti propri della tradizione letteraria europea, specie di quella russa:

I concetti di ironia, parodia, satira, grottesco, humour e commedia erano usualmente applicati alla letteratura e non a un'arte asemantica come la musica. Parodia e ironia erano riferite all'accostamento di due o più livelli di incongruità [...]; sebbene questi concetti provenissero dall'epoca prerivoluzionaria, i FEKS li avevano ripresi dai primi anni Venti e Šostakovič fu influenzato da queste idee grazie al suo lavoro con Mejerchol'd.²⁴

Per completare questa preliminare ricostruzione delle coordinate storico-culturali di *Nuova Babilonia* va rilevato che negli anni Venti furono messe in scena a Leningrado diverse opere d'avanguardia del teatro musicale europeo. In particolare al Teatro Mariinsky si rappresentarono *Salome* di Richard Strauss (1924), *Der ferne Klang* di Franz Schreker (1925), *L'amour des trois oranges* di Prokofiev (1926), nonché il *Wozzeck* di Alban Berg (1927) con la presenza dello stesso autore, che il giovane Šostakovič ebbe modo di incontrare personalmente. Al Piccolo Teatro dell'Opera (Malyj Opernyj Teatr) invece vennero date *Der Sprung über den Schatten* (1927) e *Jonny spielt auf* (1928) di Ernst Křenek e *Der arme Kolumbus (Kolumbus* nella realizzazione di Leningrado, 1929) di Erwin Dressel; in quest'ultima occasione il direttore artistico del Malyj, Nikolaj Vasil'evič Smolič, si rivolse a Šostakovič perché componesse due brani, uno dei quali per l'inserzione di un film animato.

3. Il film

In *Nuova Babilonia* si ricostruisce la storia della Comune di Parigi, istituita il 18 marzo 1871 dalla popolazione della città che – contraria alla pace con la Prussia imposta dal governo Thiers – proclamò la repubblica, instaurando un regime di stampo democratico e socialista. L'esperienza della Comune fu interrotta dalla violenta reazione del governo e dell'Assemblea nazionale, che si rifugiarono a Versailles e che il 28 maggio, con il sostegno



dell'esercito, ripresero il controllo di Parigi, procedendo all'uccisione indiscriminata di almeno 20.000 persone tra cui donne e bambini.

Le fonti storiche alle quali guardarono Kozinčev e Trauberg furono la cronaca del giornalista e comunardo Prosper-Olivier Lissagaray *Huit jours de mai derrière les barricades* (1871), il dramma di Jules Vallès e Henri Bellenger *La commune de Paris* (1872) e soprattutto lo scritto di Karl Marx *The Civil War in France* (1871). Da quest'ultimo i due registi ripresero specifici episodi, come l'abbattimento della Colonna della vittoria di Piazza Vendôme, e considerazioni di carattere politico, come la critica del carattere pacifico della rivoluzione. Soprattutto accolsero la raffigurazione polemica della *débâcle* della Comune come 'spettacolo' per la borghesia riparata a Versailles, e la contrapposizione simbolica tra il popolo di Versailles e quello di Parigi:

La Parigi del signor Thiers non era la Parigi reale della "vile multitude", era una Parigi spettrale, la Parigi dei franchi truffatori, la Parigi dei boulevards, maschi e femmine: la Parigi ricca, capitalista, coperta d'oro, infingarda, che ora ingombra, coi suoi lacchè, coi suoi ladri in guanti gialli, con la sua bohème di letterati e con le sue cocottes, Versailles, Saint-Denis, Rueil e Saint-Germain; che considerava la guerra civile soltanto come una gradevole diversione; che seguiva lo sviluppo della battaglia coi boccoli, contava i colpi di cannone e giurava sul suo onore e su quello delle sue prostitute che lo spettacolo era allestito molto meglio di quanto non si usasse al teatro delle Porte St. Martin.²⁵

I due registi guardarono anche alla tradizione letteraria francese, in particolare a *L'année terrible* (1872) di Victor Hugo, una serie di poemi in versi alessandrini dedicati a ciascuno dei mesi intercorsi tra l'agosto 1870 e il luglio 1871, nonché a due romanzi di Émile Zola: *La débâcle* (1892), dedicato ai tragici eventi della guerra franco-prussiana e della Comune, e *Au bonheur des dames* (1883), rivolto alla rappresentazione della realtà dei grandi magazzini. Nella predisposizione dell'intreccio, Kozinčev e Trauberg sovrapposero i due romanzi di Zola, ambientando parte della vicenda del film proprio in un grande magazzino dal nome 'La nuova Babilonia', nel quale la protagonista del racconto lavora come commessa. Il richiamo alla capitale dell'antico impero babilonese, presentata nella Bibbia come metafora del male, fu probabilmente suggerito da un passo dell'ultimo capitolo de *La débâcle*, laddove la visione di Parigi sotto il fuoco dell'artiglieria francese si configura agli occhi del capitano prussiano Otto Gunther come «le spectacle de la Babylone en flammes».²⁶ Ma nello scenario del film l'appellativo 'nuova Babilonia' rimanda all'iniquità del sistema economico capitalista, e quando la *débâcle* della Comune si consuma sotto l'insegna del *grand magasin* assume una portata più vasta, assurgendo a simbolo dell'ingiustizia e della violenza che abitano la Storia.

Inizialmente Kozinčev e Trauberg avevano immaginato una vicenda d'amore, raccontata con una narrazione lineare di stampo tradizionale; successivamente si orientarono in direzione del tutto diversa per il sopravvenire di importanti sollecitazioni: da un lato il film di Pudovkin *La fine di San Pietroburgo* (1927), che li indusse a spostare il baricentro del racconto sulla dimensione collettiva,²⁷ dall'altro *La corazzata Potemkin* (1925) e *Otto-bre* (1928) di Eizenstejn, in cui era messa in pratica la teoria del 'montaggio intellettuale' che il regista avrebbe enunciato nei suoi successivi scritti teorici.²⁸ Non meno determinante fu il confronto con Šostakovič, che Kozinčev e Trauberg incontrarono per la prima volta il 9 dicembre del 1928. Kozintsev avrebbe ricordato così quel loro primo colloquio:



Dopo aver visto il film (che non avevamo ancora finito di montare) egli accettò di scrivere la partitura. [...]. Fummo subito d'accordo con il compositore che la musica doveva svilupparsi in opposizione all'azione esterna al fine di rivelare il senso profondo di ciò che stava accadendo.²⁹

In quest'idea di un raccordo non esteriore tra musica e racconto si può ravvisare un ulteriore influsso del serrato dibattito sul cinema portato avanti in quegli anni dall'*intelligenza* sovietica: proprio nel 1928 Ejzenstejn aveva redatto una *Dichiarazione* sul «futuro del film sonoro», nota come *Manifesto dell'asincronismo*, in cui sosteneva che «soltanto l'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine» poteva offrire «la possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio».³⁰

Il 20 febbraio presso lo Studio Sovkino di Leningrado Šostakovič eseguì al pianoforte la musica composta per il film, che fu apprezzata per la sua «immensa forza emozionale», per la capacità di «amplificare grandemente l'effetto delle immagini», per l'estrema «originalità e potenza formale».³¹ Lo stesso 20 febbraio Kozinčev e Trauberg si recarono a Mosca per sottoporre il film alla Commissione preposta al controllo della produzione cinematografica, che ne concesse l'autorizzazione con un giudizio oltremodo lusinghiero e privo di riserve:

È un poema sulla Comune di Parigi recitato in brillante linguaggio cinematografico. Il Comitato centrale preposto alle pubbliche rappresentazioni ha protocollato *Nuova Babilonia* come un film di prima categoria, ponendolo di fatto nella lista dei migliori film sovietici.³²

Il 27 febbraio i due registi tornarono a Leningrado e intervennero in maniera radicale sulla pellicola, con il taglio di 700 degli originali 2900 metri, e con un rimontaggio completo.³³ Se si può supporre un suggerimento della Commissione di Mosca in merito alla riduzione della durata del film (che passò da quasi due ore a novanta minuti), è difficile ricondurre il ripensamento di Kozinčev e Trauberg a un'azione di censura di natura politica: a parte l'evidenza del positivo giudizio della Commissione, le sequenze rimosse – contenute nella versione 'lunga' e definite più avanti da Trauberg «materiale [...] che Kozinčev e io giudicammo superfluo o mediocre»³⁴ – non presentano alcuna implicazione ideologica. Da un ricordo più tardo di Trauberg si può intuire la ragione profonda della riscrittura dello scenario:

Un po' alla volta, perdemmo gusto per le labirintiche complessità della trama []; un affresco sociale mostrato attraverso una moltitudine di facce, situazioni e oggetti e un ritratto collettivo dell'epoca ci parvero infinitamente più interessanti. Le pagine della sceneggiatura diminuirono, per essere rimpiazzate, sulla straordinaria spinta musicale dell'epoca, da un affresco dinamico.³⁵

La qualità estetica della musica di Šostakovič e la modernità delle scelte compositive dovettero dunque giocare un ruolo decisivo nella reimpaginazione di *Nuova Babilonia*, che Kozinčev e Trauberg perseguirono sperimentando avanzate soluzioni formali. Mentre orchestrava l'originaria redazione pianistica, Šostakovič fu a sua volta costretto ad adattare la musica già composta alla nuova versione del film, che presenta un'inedita interazione tra le immagini e la componente sonora e si configura come una compiuta unità audiovisiva.



4. Forma e tecniche cinematografiche

L'influsso del *pamphlet* di Marx sulla concezione strutturale di *Nuova Babilonia* è stato riconosciuto esplicitamente da Trauberg:

Beninteso, la celebre dichiarazione di Marx è stata per noi di importanza decisiva non solo sul piano delle idee ma anche sul piano stilistico. Vi si trovava semplicemente un'illustrazione dell'appello: «I borghesi di Versailles applaudono la caduta delle barricate».³⁶

In *Nuova Babilonia* l'immagine marxiana si traduce nell'associazione provocatoria tra la tragicità degli avvenimenti della Storia e il mondo fatuo dell'operetta, presentato come riflesso dell'universo umano e culturale della borghesia parigina; l'associazione è esplicitata nella quarta parte del film, nella quale il 'fiasco' della preparazione di un'operetta viene simbolicamente appaiato a quello dell'esercito regolare francese, che non riesce a disarmare la Guardia nazionale ed è costretto a lasciare Parigi.

L'idea portante della Storia come operetta si interseca poi con un altro campo semantico, riassunto nella didascalia 'A buon mercato'; «al momento del montaggio – avrebbe raccontato Trauberg in un'intervista – abbiamo riunito tutto con la scritta "Vendesi a buon mercato". Si vende a buon mercato la forza militare, si vendono a buon mercato le attrici e si vende a buon mercato la merce nel negozio».³⁷ La didascalia, proposta a più riprese in varie dimensioni e in punti disparati dello schermo, compare sin dalla prima parte del film e mette in relazione l'immagine della folla plaudente dinanzi al treno che trasporta l'esercito francese, quella del *café concert*, in cui le attrici si offrono agli avventori, e quella dell'*atelier* La nuova Babilonia, invaso dalla smania consumistica delle clienti. Quando la Comune cadrà sotto i colpi dell'artiglieria nemica, la formula 'A buon mercato' acquisterà funzione intradiegetica poiché sarà 'gridata' dalla protagonista in mezzo ai cadaveri dei combattenti: viene così suggerito un ulteriore collegamento oltre a quelli proposti nella prima parte, che pone sullo stesso piano i soldati, le donne del *cabaret*, le merci dei grandi magazzini e infine i comunardi.

Questi processi associativi sono perseguiti tramite il montaggio alternato, che si pone come il principale «nodo strutturale»³⁸ di *Nuova Babilonia* e che, se da un lato genera una rete di connessioni sotterranea, dall'altro si basa sulla discontinuità e sul conflitto. Il film è tutto costruito sull'accostamento di situazioni e materiali visivi discrepanti, rapportati alle classi sociali antagoniste della borghesia e del proletariato: la dignità delle donne del popolo, mostrate nella fatica del lavoro, viene contrapposta alla frivolezza delle attrici, le figure austere dei comunardi sono poste in contrasto con l'arroganza del 'padrone', e l'idealismo sprovveduto del 'giornalista' con l'affarismo e la retorica tendenziosa del 'deputato'.

L'organizzazione temporale del montaggio alternato appare estremamente calcolata: ad esempio è vistoso il passaggio dal dinamismo vorticoso delle prime due parti alla staticità della terza, e dalla veemenza drammatica del sesto episodio (*Le barricade*) alla quiete angosciosa degli ultimi due. In entrambi i casi la decelerazione del ritmo del montaggio consente allo spettatore di 'scaricare' la tensione sin lì accumulata e di prendere respiro dalla frenetica successione di inquadrature mobili e sconnesse, che talora non superano la durata di un secondo. Nei momenti salienti del film i due registi procedono infatti per stacchi continuati e vertiginosi, spesso associati a immagini 'eccentriche': come accade alla fine del secondo episodio con la convulsa alternanza tra la figura del giornalista che

annuncia la disfatta, la minacciosa avanzata dei prussiani, la ripresa 'alterata' dell'immagine del treno, le sequenze della danza sfrenata del *café concert*. Un analogo, spasmodico sovrapporsi di fotogrammi si registra alla fine della quinta parte, quando da Versailles ci si appresta a far fuoco su Parigi e – mentre i borghesi cantano la *Marsigliese* – si susseguono le immagini ingrandite e ravvicinate di trombe e tromboni, e poi quelle degli imponenti mascheroni di Notre-Dame, dei grandi magazzini e di nuovo delle danze sfrenate, in un montaggio rapidissimo che infrange le abituali strategie percettive e genera inesplorati itinerari di senso. L'esito di un impiego del montaggio così temerario è una «distorsione semantica»³⁹ del rappresentato, che corrisponde alla nozione formalista di 'straniamento' e che è perseguita anche con altre sofisticate tecniche compositive: l'adozione sistematica di inquadrature oblique e parziali, la contraffazione caricaturale della forma consueta delle figure (ad esempio attraverso 'sogettive' deformate dal basso o il ricorso a un vistoso *maquillage* dei volti degli attori),⁴⁰ la concentrazione su dettagli investiti di valenza espressiva (come la presentazione del protagonista attraverso il primo piano delle scarpe sfondate, simbolo manifesto della sua condizione di povertà).

Lo sconvolgimento della consueta idea del cinema come riproduzione fotografica della realtà, lo «spostamento della percezione dell'oggetto dall'orizzonte del 'riconoscimento' all'orizzonte della 'visione'»,⁴¹ non è l'unico tributo di Kozinčev e Trauberg a una concezione estetica formalista: a essa rimandano diversi procedimenti costruttivi, che assumono un carattere 'autoriflessivo' tipicamente novecentesco e – nel momento in cui attirano l'attenzione sulla dimensione formale del film – rendono evidente la 'presenza estetica' degli autori. Basti pensare all'organizzazione speculare del primo episodio, che si apre e si chiude con le immagini dei soldati alla stazione, o ancora alla corrispondenza tra situazioni simili, disposte simmetricamente nell'architettura complessiva del film: nel secondo episodio Louise, invitata a cena dal 'padrone', vive con un senso di estraneità il clima gaudente e disinibito del *café concert*; nel settimo il soldato Jean, che cerca la giovane comunarda in mezzo al baccano dei festeggiamenti per la caduta della Comune, sperimenta la stessa condizione di alterità dinanzi alla volgarità dell'universo borghese.

Non meno rilevante è il ruolo della fotografia, piegato anch'esso da Kozinčev e Trauberg alla «costruzione di una 'forma difficile'»:⁴² utilizzando lenti speciali e altri particolari accorgimenti (come l'uso del fumo e del vapore), Andrei Moskvin mise in pratica una tecnica 'pittorica' di ascendenza impressionista, con la messa a fuoco dei

Nuova Babilonia, parte seconda

Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, prima versione (olio su tela, 1881), collezione privata

soggetti in primo piano e la confusa indistinzione di quelli sullo sfondo.

Questa tecnica a sua volta si riconduce alla pittura francese del tempo e va di pari passo con la creazione di veri e propri 'piani-tableaux', che si rivelano libere citazioni di precise opere: *Café concert*, *La Prune* e *Les Folies bergères* di Manet, *Dans un café*, *Chez la modiste* e *Les blanchisseuses* di Degas, *L'émeute*, e la serie di caricature di Daumier riservate a *Les bons bourgeois*, il ritratto di Suzanne Valadon di Toulouse Lautrec, le molteplici riproduzioni del ballo del *can-can*.

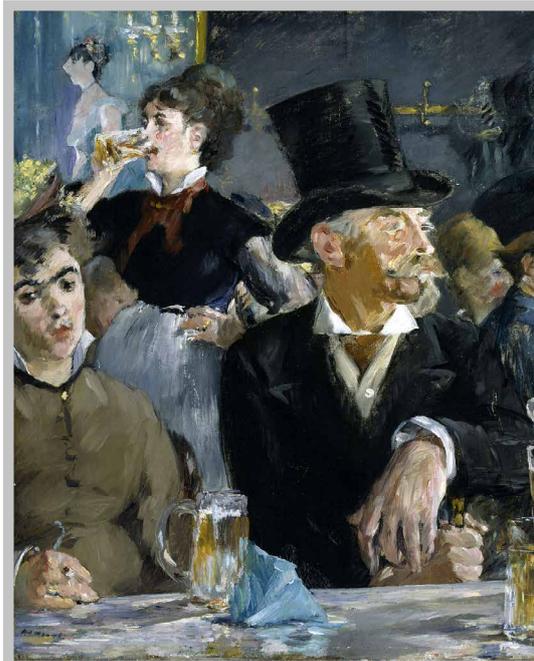
In alcune sequenze si intravede il richiamo a precisi modelli iconografici, radicati nell'immaginario artistico europeo (la Madonna col bambino, l'immagine sofferente di Maria Maddalena delle), in altre si può cogliere il riferimento alla più recente tradizione fotografica delle 'vedute' urbane, riconoscibile nei fotogrammi delle riprese di Parigi dall'alto.

Tra le citazioni figurative di *Nuova Babilonia* particolare attenzione meritano i due personaggi femminili che compaiono nello spettacolo del *café concert* del primo episodio, collegato senza soluzione di continuità alle manifestazioni di patriottismo antiprussiano delle sequenze inaugurali del film: in scena si esibisce prima una giovane donna con il berretto frigio sul capo, la bandiera della Francia nella mano destra, uno scudo in quella sinistra, ai piedi un'altra donna con stivali ed elmo dell'esercito prussiano; quindi una seconda attrice distesa su una nuvola, i raggi del sole alle spalle, un diadema in testa, una corona con foglie di quercia nella mano destra e un fascio littorio in quella sinistra.

Sono tutti attributi che rimandano alla 'Marianne', raffigurazione allegorica della Francia rappresentata nel celebre quadro di Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple*, riproposta in innumerevoli versioni negli anni della rivoluzione e della Prima Repubblica e tornata in auge dopo la sconfitta di Sedan.⁴³

A ben vedere le due figure – che in una sequenza successiva si presentano appaiate – corrispondono alle due allegorie della Francia in voga nella Terza Repubblica, la prima ancora legata all'iconografia rivoluzionaria, la seconda affrancata dagli ideali dell'89; in quest'ultima versione un diadema sostituisce il berretto frigio che, indossato dagli schiavi in epoca romana, veniva reputato troppo sovversivo dalla borghesia conservatrice. In *Nuova Babilonia* tale icona è con evidenza collegata all'ideologia post-rivoluzionaria, come rivela la sua apparizione in seno a un'operetta; più avanti, nel quinto episodio, l'attrice che a Versailles invita a cantare «l'inno della Francia libera, la Marsigliese» assume anch'essa una delle pose della 'Marianne', in sintonia con la lettura in chiave borghese del-

Édouard Manet, *Café concert* (olio su tela, 1879), The Walters Art Museum, Baltimore



Nuova Babilonia, parte seconda



la rivoluzione francese elaborata dal pensiero marxista.

I richiami figurativi di *Nuova Babilonia* non derivano dunque da una scelta esclusivamente estetica, ma rivestono un'importanza centrale nella costruzione simbolica del film; un'analoga considerazione può esser avanzata per la ricorrenza di immagini e inquadrature che, come veri e propri motivi musicali, trascorrono da un episodio all'altro.

Dettati da ragioni formali, questi ritorni visivi, fatti di similarità e di variazioni, creano una fitta trama di relazioni che concorrono al senso complessivo del film; per esempio l'imponente manichino rivestito di pizzo bianco, che sovrasta le scale del *grand magasin* e che brucerà insieme all'insegna 'Babylone nouvelle' durante gli scontri tra l'esercito e i comunisti; i ventagli e i leziosi ombrellini aperti che con il loro movimento rotatorio affollano le sequenze dedicate a 'Nuova Babilonia' e che 'fregiano' le

giornate dei borghesi rifugiati a Versailles (mentre altri ombrelli, questa volta chiusi, saranno impiegati dai vincitori per compiere il linciaggio dei prigionieri inermi); la sequela di monocli, binocoli, occhiali e occhialini che tradisce l'atteggiamento morbosamente voyeuristico della borghesia, capace di godere del *recital* di un'operetta come dello 'spettacolo' della guerra civile; le statue di demoni e figure antropomorfe che dalla cattedrale di Notre-Dame incombono terrificanti su Parigi, come i cannoni sinistramente schierati sulle colline che guardano la città; le sagome della croce e del busto della Madonna, che ritornano nell'ultimo episodio dell'opera e fanno da sfondo all'azione ripetitiva di uomini che scavano le fosse per i rivoltosi destinati alla fucilazione.

Alcune iterazioni sono riferite a precisi oggetti, investiti anch'essi di valore simbolico: da un lato il tamburo militare, che sempre preannuncia o sottolinea la comparsa del 'padrone', dall'altro le tinozze delle lavandaie, le macchine da cucire delle sarte, gli attrezzi dei ciabattini che, pur rimandando a mestieri preindustriali, si configurano come metafore del mondo operaio. Non diversamente dal tamburo, anche le macchine da cucire vennero scelte dai due registi per il ritmo che potevano evocare, come avrebbe rivelato lo stesso Trauberg:

Donatello, *Maddalena penitente* (scultura in legno, 1455-1456), Museo dell'Opera del Duomo, Firenze

Nuova Babilonia, parte seconda



www.settemuse.it

Donatello: Maria Maddalena (1455)



Poi, dovevamo mostrare il padrone “come padrone”. Sottolineare la grandiosità del momento della sua apparizione. Suona il tamburo. Secondo logica narrativa, in quel momento non doveva suonare alcun tamburo, ma funzionava come accompagnamento. Inoltre: se un padrone è un padrone, allora deve comandare qualcuno. Appaiono quindi le lavandaie, le cucitrici, i calzolai. La macchina da cucire, come il tamburo, l’abbiamo presa solamente perché aveva un buon ritmo, e infatti ci è stato rimproverato: “dunque tutto il senso della Comune dipende dal fatto che le macchine da cucire hanno iniziato a lavorare più velocemente?”. Ma noi avevamo deciso: se il ritmo dell’immagine produce un effetto di allegria, se i personaggi non soffrono ma sorridono, questo significa “Comune”.⁴⁴

Anche i gesti possono essere sottoposti a ripetizioni e farsi portatori di significati: se il respiro affannoso di un’anziana *blanchisseuse* dinanzi ai vapori malsani di una vasca piena di schiuma evoca lo sfruttamento dei lavoratori, il gesto dell’applaudire rapprende la vacuità e il cinismo della borghesia al potere. È un gesto che percorre il film tutto: dagli applausi che accompagnano la partenza dei soldati per il fronte, ai battimani che scandiscono lo spettacolo del *café concert*, dalle ovazioni dei versagliesi dinanzi alla caduta di Parigi, alla baldoria dei vincitori nel caffè Empire mentre fuori i prigionieri sono esposti alla pioggia e alle intemperie.

La concezione ‘musicale’ di *Nuova Babilonia* coinvolge anche le didascalie: la spensierata allegria delle vite liberate dal sopruso è sempre cadenzata dal *refrain* «così ha deciso la Comune», replicato a mo’ di filastrocca per tutto il quinto episodio, che oppone la festosa operosità dei comunardi all’ozio di Versailles. D’altra parte lo *slogan* antiprussiano «Che si versi il loro sangue a Berlino», ispirato alla scena finale di *Nana* di Zola e proclamato dalla folla in apertura del film, ritorna – ironicamente variato in «Che si versi il loro sangue a Parigi» – nel sesto episodio, quando lo stesso fanatismo è rivolto contro i comunardi.

Ma il paratesto dei sottotitoli può anche rendere manifesta l’amara posizione dei registi nei confronti della *fabula*: ad esempio nel terzo episodio la chiosa ‘Parigi allegra... spensierata... sazia’ accompagna le immagini del freddo e della fame nella città sotto assedio, e nel quarto la didascalia ‘Abbiamo tutti bisogno d’amore’ – che nelle scene del *café concert* scandiva il succedersi degli amori a pagamento e qui viene cantata dalle attrici che provano un’operetta – si prolunga sull’immagine disarmonica dell’uomo della Guardia nazionale ucciso sullo sfondo dei cannoni. L’amarrezza degli autori affiora anche in situazioni tutte interne al testo filmico: all’inizio del sesto episodio, introdotto dalla didascalia ‘La pace e l’ordine regnano a Parigi’, la scritta

Nuova Babilonia, parte prima



Nuova Babilonia, parte prima



Eugène Delacroix, La Liberté guidant le peuple



Martial Dery, Liberté (stampa, 1792)



Nuova Babilonia, parte quinta





sul muro 'Vive la Commune' spicca dinanzi al cadavere di un rivoltoso che tiene ancora in mano il gesso bianco; la macchina da presa si focalizza a lungo su ciascuna parola e prosegue inesorabile sui corpi riversi di altri comunardi uccisi, come a compendiare icasticamente la fine di un'utopia.

5. La musica

«Quando componevo la musica di *Nuova Babilonia*, ero guidato meno di tutto dall'idea di dover illustrare ciascuna ripresa», così si esprimeva Šostakovič nell'*incipit* di un articolo pubblicato in vista della *première* del film sulla rivista *Sovietskii ekran*.⁴⁵ È un esordio che rivela la sua ricerca di inesplorate modalità di relazione tra visivo e sonoro, che vanno dalla piena corrispondenza all'assoluta discrasia.

In gran parte del film la musica commenta fedelmente le immagini: nel terzo episodio racconta gli scontri concitati per il controllo dell'artiglieria pesante, e nel sesto i violenti combattimenti che si svolgono nel cuore di Parigi. In questi casi Šostakovič adotta procedimenti di drammatizzazione sonora radicati nella musica d'arte, quali il cromatismo e le progressioni, il ricorso al *crescendo* dinamico e agogico, la creazione di grandi archi tensivi, e li interseca con altri stilemi dal forte impatto cinematografico, legati al suo personale idioma musicale: la reiterazione insistita di precisi *pattern* ritmici (dal ritmo puntato a quello spondaico), la coesistenza della staticità delle note ribattute con il dinamismo delle scale ascendenti e discendenti, gli strappi violenti degli accordi orchestrali, i giochi a incastro tra le parti strumentali secondo il principio dell'*hoquetus*, l'effetto asimmetrico delle sincopi e degli accenti fuori asse, l'alternanza tra metri binari e ternari. Ma la partitura racconta anche il sentimento di felicità dei fugaci giorni della liberazione, reso da Šostakovič con il *perpetuum mobile* dell'orchestra, che sotto la spinta del ritmo anapestico cadenza la gioiosa frenesia del 'lavoro libero', e con la *verve* trascinate di un preciso *leitmotiv* associato alla Comune, che attraversa tutto il quinto episodio.

Soprattutto la musica potenzia la forza emozionale di certi momenti cruciali del film, e così concorre alla loro straordinaria carica poetica. Alla fine del quarto episodio, quando l'esercito si ritira sulle colline sotto la pioggia battente e la macchina da presa riprende i soldati dall'alto inquadrandone le lunghe ombre dispiegate sulla strada infangata, scavata da solchi profondi, irrompe una marcia di stampo mahleriano al tempo stesso tragica e spettrale (con il tema puntato del corno 'solo' e la quarta discendente ostinata ai timpani), che conferisce all'esodo dei soldati un respiro epico.⁴⁶ Altre ombre di uomini, ombrelli e carri si allungano sul selciato bagnato nel sesto episodio, mentre le terzine ribattute in *pianissimo* delle viole restituiscono il ticchettio della pioggia, e un mesto tema del clarinetto introduce al clima greve del ripristino dell'ordine borghese dopo la parentesi della Comune. Questo tema attraversa le ultime due parti del film insieme a un particolare motivo ritmico, costituito da una terzina seguita da una nota lunga e accentata, che Frits Noske ha definito «la figurazione musicale della morte».⁴⁷ Si tratta di un *topos* sonoro (derivato dai rulli di tamburo che accompagnava-



Nuova Babilonia, parte prima



no le esecuzioni capitali) che – introdotto nella *tragédie-lyrique* francese da Jean-Philippe Rameau – si è affermato nella tradizione operistica europea con una valenza semantica propria, legata all'evocazione del fato e della morte. Nella partitura di *Nuova Babilonia* Šostakovič insinua questa formula sin dai primi episodi,⁴⁸ ma nelle ultime pagine la mette in evidenza assegnandola agli archi e ai timpani, così da trasformare l'epilogo del film in una tragica, lugubre e inesorabile marcia funebre.

Nell'interazione con le immagini non di rado la colonna sonora rispetta gli stacchi del montaggio alternato: è di grande efficacia ad esempio la sistematica corrispondenza tra l'immagine simbolica di una *blanchisseuse* sofferente, a più riprese inserita *ex-abrupto* nell'intreccio filmico, e l'adozione di un ansimante semitono discendente su legatura a due, sigla del dolore sin dalla tradizione barocca, che a sua volta va a interrompere il flusso sonoro. Nel quarto episodio una pausa su punto coronato dell'intera orchestra, seguita da una serie asimmetrica di unisoni in *fortissimo* sul rullo del tamburo, segnala il colpo di scena dell'arrivo degli uomini della Guardia nazionale, che ribalta l'esito del furioso corpo a corpo tra le donne e i soldati che vogliono portare via i cannoni. Nella sesta parte il passaggio repentino dalle immagini della battaglia che infuria a Parigi alla quiete indolente dei versagliesi è puntualmente registrato dalla musica, con il brusco mutamento di metro (dal 4/4 al 3/4 del ritmo di valzer), di dinamica (dal *forte* al *piano*), di stile e di scrittura strumentale (dalla piena orchestra con corredo di piatti e grancassa alla sola sezione degli archi).

In altre parti del film invece la musica agisce come collante tra sequenze diverse, compensando la discontinuità visiva con la continuità sonora; non si tratta di un *modus operandi* 'neutro', poiché produce esiti espressivi molto differenti. All'inizio del terzo episodio un mesto motivo cantabile dei violoncelli, in ritmo puntato e in tonalità minore, dispiegato su uno scarno ordito polifonico, accompagna il lento avvicinarsi delle immagini di Parigi assediata e stremata con quelle di un paesaggio desolato: si tratta di una delle poche visioni 'larghe' del film, con il primo piano di una bandiera che sventolando fa intravedere un soldato prussiano a cavallo e il sole in lontananza. La musica sostiene il malinconico ritorno in alternanza di inquadrature al tempo stesso uguali e diverse, che da un lato indugiano sulla prostrazione dei parigini e dall'altro si soffermano sul vasto scenario naturale con una funzione anche di scansione cronologica, poiché il sole va progressivamente calando sull'orizzonte. Nell'episodio successivo l'indistinto movimento di crome che apre questa quarta parte del film assume la fisionomia del primo Studio di Hannon, universalmente conosciuto da tutti gli studenti di pianoforte. L'impiego 'straniante' di un materiale banale, privo di senso musicale e di valori espressivi, è procedimento tipicamente mahleriano e all'inizio dell'episodio conferisce continuità al frammentario alternarsi di inquadrature collegate ai due fronti contrapposti: «i familiari esercizi di Hannon – scriveva Šostakovič – assumono diverse sfumature a seconda dell'azione. Talvolta [la musica] suona festante, talaltra noiosa, talaltra ancora minacciosa».⁴⁹

Se in questi casi la persistenza di un medesimo materiale musicale collega con naturalezza sequenze filmiche differenti, alla fine del secondo episodio la continuità sonora acquista sferzanti implicazioni simboliche, suggerite dello stesso Šostakovič:

Si prenda ad esempio la fine della seconda parte. Il *climax* si ha quando la cavalleria prussiana attacca Parigi. La parte finisce con un ristorante abbandonato. Completo silenzio, ma la musica, benché la cavalleria non compaia più sullo schermo, deriva ancora dalla cavalleria ricordando allo spettatore la sua forza usurpatrice e minacciosa.⁵⁰



La marcia implacabile della cavalleria prussiana è consegnata all'impassibile isoritmia degli ottavi scanditi dalla grancassa, mentre un tema saltellante e instabile dei legni (con attacco anacrusico) e il commento borbottante in crome degli archi gravi e degli ottoni infondono all'avanzata nemica un che di sinistro e insieme di caricaturale. Il momento culminante dell'offensiva prussiana è reso da un disegno ascendente in *fortissimo* di fagotti, trombone e archi gravi e coincide con le immagini della fuga precipitosa della folla dal *café concert*. Quando la marcia ritrova il suo tono minaccioso e sarcastico, sullo schermo scorrono le immagini finali dell'episodio, che cancellano d'un tratto l'avventata esultanza dello spettacolo sciovinista e l'esagitata effervescenza del *can-can*: un solo ballerino ubriaco continua a danzare in maniera scomposta nella sala deserta, mentre l'icona della Francia appare mestamente appoggiata a una colonna dipinta sul fondale, prima che il sipario cali sul finale colpo di timpano.

In quest'ultimo caso la musica contraddice ironicamente le immagini, sulla base di un procedimento centrale in *Nuova Babilonia*, che – come avrebbe ricordato Trauberg – contribuì all'insuccesso del film:

Se confrontata con la pratica abituale dell'accompagnamento musicale per film, la musica di Šostakovič per *Nuova Babilonia* sembrava semplicemente una stonatura, una cacofonia, perché era musica nel pieno senso della parola. Gli spettatori erano abituati a melodie vivaci, animate; l'orchestra conosceva queste melodie a memoria, si aprivano gli spartiti e si suonava. [...] La musica si dissociava dall'immagine: sullo schermo c'erano i funerali e dall'orchestra arrivava il cancan, oppure, al contrario, nel film il cancan e dall'orchestra musica da funerale. Dunque, inevitabilmente, lo spettatore era spaesato: com'è che anziché "La preghiera della vergine" oppure Solveig di Grieg, improvvisamente arrivava l'invenzione nuova di un musicista d'avanguardia?⁵¹

6. Ironia e sarcasmo

«Mi sono sforzato di dare alla musica – data la sua novità e il suo carattere inabituale – una dinamica propria» dichiarava Šostakovič nel citato articolo su *Sovietskii ekran*.⁵² L'autonomia della musica e il suo rapporto 'dialettico' con le immagini fu probabilmente la causa principale dei profondi cambiamenti operati da Kozinčev e Trauberg sulla prima versione di *Nuova Babilonia*. Raccontava Trauberg in un'intervista:

Tutto è stato incluso tra le modifiche dell'ultimo momento. All'inizio non c'era niente del genere. Praticamente tutta la prima parte si svolgeva in un grande magazzino dove i commercianti vendevano merce diversa: grande uso del montaggio, ma unità di luogo. Nessun padrone, nessun tamburo, nessuna danza sul palcoscenico – non c'era niente di tutto questo.⁵³

L'idea del tamburo e delle danze fu dunque attuata nella fase di rimontaggio del film e si può ritenere che nascesse da una scelta di fondo del musicista in sintonia con l'assunto marxiano che aveva ispirato i due registi: la sovrapposizione dei drammatici eventi della Comune con il mondo dell'operetta trova piena rispondenza nella contaminazione musicale tra stile militare e stile di danza.



L'adozione di musiche di danza era ampiamente contemplata nelle pratiche dell'accompagnamento filmico, ma in *Nuova Babilonia* è funzionale sia alla caratterizzazione sonora della mondanità parigina, sia agli intenti umoristici del compositore russo. Se il *Galop* di apertura (ripreso dalle musiche composte per *La cimice* di Majakovskij) rimanda al trattamento derisorio delle forme strumentali di danza condotto in quegli anni in Francia da Erik Satie e dal Group de Six,⁵⁴ molte danze di *Nuova Babilonia* risentono della lezione di Jaques Offenbach, che nelle sue opere aveva condotto una satira graffiante della borghesia francese al potere. Tra i valzer che dominano le prime due parti, vi è quello dell'Ouverture de *La belle Hélène* che – come le altre danze del film – è sottoposto a esibiti interventi parodistici, perseguiti con procedimenti che diventeranno distintivi dello stile di Šostakovič: l'enfaticizzazione di *cliché* propri del genere coreutico, come l'accentuazione del ritmo ternario con massicci accordi dei bassi; l'esagerazione degli *accelerandi* e dei *rallentandi* previsti dalla prassi esecutiva, con esiti svenevoli e sdolcinati; l'adozione di controcanti canzonatori alle melodie di danza, affidati ai legni e agli ottoni; l'inserzione beffarda di eventi sonori inattesi, dai *glissandi* dei tromboni ai 'colpi' improvvisi di piatti e grancassa. Ma ancor più straniante e provocatorio è l'impiego di strumenti militari, come il tamburo e la tromba, per l'orchestrazione delle musiche di danza: ad esempio è la tromba a enunciare il tema del *can-can* del secondo episodio, citazione letterale del *Galop infernal* dell'operetta di Offenbach *Orphée aux Enfers*.

Di contro i canti legati alla rivoluzione francese possono essere strumentati in modi difformi dalla consueta orchestrazione bandistica, e sono spesso declinati in senso coreutico. Così nella quarta parte uno dei canti più in voga durante la rivoluzione francese, il *Ça ira*,⁵⁵ è eseguito secondo tradizione dal flauto con il sostegno degli altri legni, ma assume movenze di danza e viene umoristicamente associato al corteggiamento degli attempati soldati dell'esercito da parte delle donne del popolo, che cercano di portarli alla propria causa. Nella successiva citazione il canto è nobilitato dalla sonorità calda degli archi e viene collegato all'ingenuo pacifismo dei dirigenti della Comune e al loro compiaciuto ottimismo, contraddetto dalla sotterranea pervasività della figurazione della morte nella musica, che racconta i giorni del governo rivoluzionario. Il *Ça ira* è dunque rapportato al progetto della Comune, ma le connotazioni ironiche attribuite da Šostakovič alla sua citazione ne fanno l'espressione sonora dei limiti ideologici di quell'esperienza storica, considerata un'anticipazione incompiuta e fallita della rivoluzione bolscevica.

È invece priva di ironia la citazione indiretta di un altro canto rivoluzionario, *La Carmagnole*:⁵⁶ l'ossatura melodica di questo canto, fatto proprio dai sanculotti durante la rivoluzione francese, costituisce infatti la base di un tema musicale che è associato alla Comune e che attraversa il quinto e il sesto episodio, dedicati all'instaurazione del governo socialista a Parigi e alla lotta dei comunardi per le strade della città. Šostakovič privilegia i corni e più in generale gli ottoni per la strumentazione di questo tema e gli conferisce così connotazioni 'cavalleresche', che rimandano ai valori del coraggio, dell'audacia e dell'eroismo; ricorre però alla piena orchestra per la sua ultima occorrenza, che chiude il film in concomitanza con il grido «Viva la Comune» dei prigionieri destinati alla fucilazione. In quest'ultima enunciazione *La Carmagnole* si intreccia con fugaci frammenti dell'*Internazionale*, il canto concepito proprio per celebrare la Comune di Parigi,⁵⁷ suggerendo un collegamento tra la rivolta del 1871 e la rivoluzione d'ottobre, che avrebbe portato a compimento l'utopia rivoluzionaria dei comunardi. Tale apertura al futuro costituisce il solo cedimento alla retorica dei registi di *Nuova Babilonia*; e tuttavia le implicazioni trionfistiche del finale del film sono rese ambigue dalla tradu-



zione sonora di Šostakovič che chiude la partitura con un instabile accordo di quarta e sesta di Si bemolle maggiore, rendendo meno assertiva la conclusione dell'opera.⁵⁸

Diverso è il senso della citazione della *Marsigliese*, che nel film si interseca strettamente con quella del *can-can* di Offenbach. Il ballo che sarebbe diventato simbolo della Belle Époque compare nel secondo episodio e – in coerenza con la predilezione degli autori per l'incongruenza tra musica e immagini – è anticipato dalle caotiche riprese di gambe e sottovesti in pizzo che, volteggiando, invadono lo schermo. Solo quando tutto il *café-concert* si converte in sala da ballo sopraggiunge la musica, preceduta da enfatiche fanfare della tromba e trasformata in una sorta di grottesca e visionaria danza macabra, condotta sull'orlo dell'abisso; in questo caso sono le immagini a rafforzare le impressioni suscitate dal sonoro, poiché tra i *flash* del montaggio alternato ritorna inquietante l'immagine 'eccentrica' del treno della prima sequenza filmica, inclinato verso il basso come se precipitasse.

Quanto alla *Marsigliese*, è evocata attraverso echi deformati che minacciosamente percorrono l'intero film; la sua citazione intradiegetica è alla fine del quinto episodio, quando viene cantata dai versagliesi guidati da un'attrice con la posa della 'Marianne'.⁵⁹ Collegato all'icona della Francia, anche l'inno composto da Claude Joseph Rouget de Lisle nel 1792 nel film è associato alla borghesia reazionaria, come riconosceva lo stesso compositore: «Il *Leitmotiv* del popolo di Versailles è la *Marsigliese*, che compare a volte nei più inaspettati arrangiamenti (can can, valzer, galop e così via)». ⁶⁰ Nel sesto episodio infatti il canto 'di guerra' (come lo definiva Rouget de Lisle) si converte in un valzer manierato e melenso, eseguito dagli archi, e – insieme a un altro valzer dello stesso tono, ripreso dalla *Cimice* – accompagna la lussuosa quotidianità dei borghesi nel rifugio di Versailles. Più avanti la *Marsigliese* è riproposta in sovrapposizione con il *can-can*, in corrispondenza con il terribile bombardamento di Parigi. Quest'ultima pagina, tra le più straordinarie del film, ispirata forse a un passo dei *Demoni* di Dostoevskij,⁶¹ è stata letta erroneamente dagli esegeti di Šostakovič come la sintesi sonora della contrapposizione tra il mondo di Versailles e quello della Comune,⁶² ma rappresenta invece un momento emblematico di quel gioco di specchi tra lo scenario della Storia e le scene dell'operetta che sovrintende la concezione di Nuova Babilonia.

L'ironia amara e corrosiva di questa pagina assume accenti tragici e grotteschi alla fine del sesto episodio, quando la sconfitta della Comune è consumata e in mezzo alla città che brucia il protagonista, ripreso di spalle, volge la testa indietro come a guardare verso Versailles dove si applaude al massacro. «La musica diviene sempre più frenetica – commentava il musicista – e infine esplode in un valzer convulso e sguaiato, riflesso della vittoria del popolo di Versailles sui comunardi». ⁶³ Sulla base di un procedimento armonico tipico dei finali maestosi e solenni della musica tonale, un lungo pedale di dominante sul *sol* conduce al valzer 'osceno' in Do maggiore di cui parlava Šostakovič: la retorica magniloquenza della musica collide con la «cupa disperazione»⁶⁴ del soldato, e va a condensare tutto il disordine e l'orrore della Storia.

7. La scrittura metafilmica

L'analisi dell'interazione tra la partitura di Šostakovič e il film di Kozinčev e Trauberg rivela la rigorosa coerenza del testo filmico, e rafforza la posizione di quanti rivendicano l'attendibilità – estetica, ancor prima che storica – della versione 'ufficiale' del 1929. La



stretta collaborazione tra gli autori di *Nuova Babilonia* emerge anche in due momenti del film, che sollecitano l'ascoltatore a prendere le distanze dal racconto e a porsi in una prospettiva più ampia e problematica.

Il primo è di non facile decifrazione. Nel sesto episodio i valzer che restituiscono il clima languido del mondo di Versailles si prolungano sul tema estemporaneo di un violino 'solo' mentre le riprese si spostano su Parigi, ancora in mano ai comunardi; seguito da uno smorfioso disegno del clarinetto, 'ornato' da trilli manierati, quel tema introduce l'apparizione enigmatica del comandante dell'esercito regolare, che con affettazione china il capo verso la rosa posta nell'occhiello del suo cappotto, quindi fa fuoco con la sua pistola e dà il via all'assalto della città.

Benché il personaggio dell'ufficiale sia già apparso nel film, il suo profilo e i suoi gesti acquistano un carattere *étrange* e rimandano alla figura di Charlot, che aveva rivestito un ruolo importante nella poetica dei FEKS e che nondimeno nel paesaggio di *Nuova Babilonia* sembra presentare una connotazione negativa: la musica che lo tratteggia concentra in poche battute tutti i tratti sonori dei versagliesi, e la sua superfetazione orienta la citazione cinematografica in una dimensione metatestuale, 'al quadrato', che ripropone e cambia di segno la temeraria provocazione chapliniana avanzata dai due registi nell'allestimento teatrale del *Cappotto* di Gogol'. Da questo punto di vista *Nuova Babilonia* dovette rappresentare per Kozinčev e Trauberg uno snodo decisivo non solo sul piano della ricerca artistica,⁶⁵ ma anche su quello delle posizioni ideologiche: associato alla reazione borghese, il richiamo a Charlot sembra sancire il superamento della loro predilezione giovanile per la cultura americana, rivelata anche dall'impostazione 'melodrammatica' dei film precedenti.

Più comprensibile è il senso di un'altra sequenza di *Nuova Babilonia*, che presenta una complessa stratificazione di funzioni e significati. Si tratta dell'esecuzione al pianoforte tra le barricate, da parte di un anziano comunardo, di *Le temps des cerises*, un canto di tristezza e di nostalgia scritto da Jean-Baptiste Clément nel 1866 e messo in musica nel 1868 da Antoine Renard. Il testo venne pubblicato dall'autore nel 1885 nella raccolta delle sue *Chansons* e fu dedicato «À la Vaillante citoyenne Louise, l'ambulancière de la rue Fontaine-au-Roi, le dimanche 28 mai 1871»:⁶⁶ Clément infatti era stato un comunardo e aveva preso parte in prima persona alla '*semaine sanglante*', che si sarebbe drammaticamente conclusa proprio il 18 maggio del 1871. Da quel momento *Le temps des cerise* fu associato alla Comune grazie anche all'ambiguità del testo poetico («J'aimerai toujours le temps des cerises | et le souvenir que je garde au cœur»), che può riferirsi al ricordo struggente di un amore perduto ma anche alla rievocazione dolorosa di un sogno rivoluzionario destinato al fallimento.⁶⁷ Tuttavia nel film la citazione è privata del testo, ed è data nell'elegante versione pianistica proposta da Pëtr Il'ič Čajkovskij nel suo *Album pour enfants* op. 39.⁶⁸

Qui la musica riveste una funzione intradie-

Nuova Babilonia, parte sesta



Nuova Babilonia, parte sesta





getica poiché viene ascoltata in silenzio dai combattenti della Comune, ma l'angolazione sbilenca dell'inquadratura del pianoforte e le immagini giustapposte della devastazione e della morte che sconvolgono Parigi affermano la natura 'artificiale' di questa sequenza, conferendole una 'perturbante' dimensione fantasmatica: ancora una volta lo spettatore è spinto a riconoscere la qualità 'astratta' di *Nuova Babilonia* e il suo statuto estetico, la sua configurazione come 'forma simbolica' che mette in moto processi di rinvio e che richiede un impegno esegetico.

Collocata nel cuore della storia della Comune, la *chanson* di Clément si configura quindi come una sorta di *mise en abyme* dell'intero film e sembra trasmettere l'implicita fede dei tre autori di *Nuova Babilonia* nella funzione dell'arte: la loro convinzione che «l'unica forma possibile di riscatto dalle aporie dell'essere è la loro rappresentazione; che è dal gesto di chi narra che tutte le storie sono salvate; che non c'è orrore che rimanga integralmente tale dopo esser stato pronunciato».⁶⁹

Nuova Babilonia, parte sesta





- ¹ Dal materiale scoperto nella Biblioteca Lenin Rozhdestvensky ha derivato una Suite in sei parti: 1. La guerre, 2. Paris, 3. Le siège de Paris; 4. Paris tient depuis des siècles; 5. Versailles; 6. Final. La Suite è stata pubblicata nel 1976: D. ŠOSTAKOVIČ, *Suite da "La nuova Babilonia" per orchestra*, op. 18a, a cura di Gennadi Rozhdestvensky, Mosca, Sovetskii Kompozitor, 1976. La registrazione sonora del brano, nell'esecuzione dei Solisti dell'Orchestra Filarmonica di Mosca con la direzione dello stesso Rozhdestvensky, è stata editata nel 1977 dalla casa discografica Melodiya in Unione Sovietica e dall'etichetta francese Le chant du monde in Europa occidentale.
- ² La produzione del British Film Institute è stata mandata in onda dalla BBC l'11 gennaio 1985.
- ³ Cfr. D. ŠOSTAKOVIČ, *New Babylon. Music to the Silent Film*, op. 18, partitura (*New collected works of Dmitri Shostakovich*, XIVth Series: *Film music*, vol. 122), DSCH, 2004. Il monumentale progetto degli *Opera omnia* è stato promosso dal Centro Shostakovich di Parigi, fondato nel 1995 dalla vedova del musicista Irina Anatovnova e titolare della casa editrice DSCH, che pubblica anche la rivista musicologica *DSCH Journal* (DSCHJ). 'DSCHJ' è un criptogramma musicale costituito dalle iniziali del nome di Šostakovič così come si dà nell'alfabeto tedesco. Nella notazione anglosassone queste lettere corrispondono alle note *re-mi bemolle-do-si*, che nella musica di Šostakovič si configurano come un vero e proprio motto identificativo. Introdotto per la prima volta nell'opera *Lady Machbeth nel distretto di Mtsensk*, il 'motto' ritorna in alcune tra le più significative composizioni di Šostakovič: la decima e la quindicesima Sinfonia, il Quartetto per archi n. 8, il primo e il secondo Concerto per violino, la seconda Sonata per pianoforte op. 61.
- ⁴ Ad esempio è stato possibile appurare che l'accompagnamento sonoro non ha inizio dai titoli di testa, che devono scorrere in silenzio, ma in concomitanza con l'apparizione della prima didascalia del film, condensata nella parola 'Guerra' ('Voina'). La ricostruzione della sincronizzazione tra musica e immagini ha dovuto fare i conti con i tagli operati sulla partitura da Shostakovich all'ultimo momento, che provocano spostamenti nella collocazione delle didascalie non sempre segnalati dal musicista.
- ⁵ Va precisato tuttavia che '24 frames per second' (fps) si imposero come velocità standard soltanto con l'avvento del film sonoro; la velocità di ripresa dei film muti si aggirava tra i 16 e i 22 fps e variava non solo da film a film ma altresì nel corso di una singola proiezione. In ogni caso il problema della velocità di proiezione dei film muti è stato controverso sin dagli esordi del cinema e tuttora non vi è accordo sulle soluzioni da adottare, che per lo più sono calibrate sulle singole pellicole. Cfr. a tal proposito K. BROWNLOV, *Silent Films. What was the Right Speed*, «Sight & Sound», 49/4 (1980), pp. 164-167.
- ⁶ M. PYTEL, *New Babylon: Kozintsev, Trauberg, Shostakovich. An Open Letter to Pordenone Festival Director David Robinson*, in <http://koti.mbnet.fi/cgurney/reality/download/NEW%20BABYLON%20Pordenone%20Open%20Letter%20to%20Director%20David%20Robinson.pdf>.
- ⁷ In particolare Pytel è giunto a considerare «la copia abbreviata di *Nuova Babilonia* [...] un prodotto del conformismo artistico e della stagnazione dell'era brezneviana, anche se la sua produzione fu completata proprio all'apice della stretta stalinista sulle arti» (*ibidem*), laddove è vero il contrario: *Nuova Babilonia* concorse al cambio di passo del regime staliniano in materia artistica, avviato a partire dal 1929 con la campagna contro il 'formalismo' sostenuta dalla RAPP, l'Associazione degli scrittori russi proletari.
- ⁸ Trauberg si è espresso in tal modo in una pubblica dichiarazione in forma di lettera redatta nell'ottobre del 1983 dopo la presentazione ad Amburgo della versione 'lunga' di *Nuova Babilonia*, peraltro priva di accompagnamento musicale; cfr. *Le Giornate del cinema muto. 30th Pordenone Silent Film Festival. 1-8 ottobre 2011. Catalogue*, p. 40.
- ⁹ N. NOUSSINOVA, M. ПYTE, 'Autour de la nouvelle Babylone', in D. HUVELLE, D. NASTA (a cura di), *Le son en perspective: nouvelles recherches. New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, pp. 135-154: 140.
- ¹⁰ Cfr. S. VOLKOV (a cura di), *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, New York, HarperCollins Publishers, 1979; trad. it. *Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Šostakovič*, Milano, Bompiani, 1997.
- ¹¹ G. KOZINČEV, G. KRYŽITSKIJ, L. TRAUBERG, S. YUTKEVICH, *Ekscentrizm*, Pietroburgo, 1922; trad. it. 'Eccentrismo', in P. BERTETTO (a cura di), *Ejzenštein, FEKS, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in Urss*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 225-238.
- ¹² P. BERTETTO, *Introduzione*, in *Ejzenštein, FEKS, Vertov*, cit., pp. 7-63: 35. In *Ekscentrizm* si legge: «IERI Musei, templi, biblioteche. | OGGI Fabbriche, officine, cantieri. | IERI Cultura dell'Europa. | OGGI Tecnica dell'America» (KOZINČEV, KRYŽITSKIJ, TRAUBERG, YUTKEVICH, *Eccentrismo*, p. 226).
- ¹³ «Nella musica c'è la jazz-band (orchestra-subbuglio di negri), marce da circo. | Nel balletto ci sono danze da canzoni americane. | Nel teatro c'è music-hall, cinema, circo, canzonette e pugilato» (ivi, p. 227).
- ¹⁴ Mejerchol'd, che era stato allievo di Stanislavskij, aveva istituito una rivista chiamata *L'amore delle tre*



melarance (*Ljubov k trem apel'sinam*), dal titolo di una delle più famose fiabe teatrali di Carlo Gozzi; il suo intento era quello di contrapporre al realismo del teatro borghese ottocentesco la tradizione della commedia improvvisa italiana nella quale la dinamica dell'azione si risolve in spettacolo puro, in divertimento fine a se stesso realizzato con il solo linguaggio della teatralità.

¹⁵ Scrittore e sceneggiatore nonché teorico della letteratura e del cinema, Piotrovskij aveva assunto nel 1926 la direzione della sede di Pietroburgo dello Studio cinematografico Sovkino e in quello stesso anno aveva scritto la sceneggiatura del primo lungometraggio di Kozintsev e Trauberg, *La ruota del diavolo* (*Chyortovo Koleso*). Moskvina – che si era avvicinato ai FEKS poco dopo la fondazione del movimento – collaborò alla realizzazione de *La ruota del diavolo*, di S.V.D. e di Shinel e curò la fotografia di *Nuova Babilonia*.

¹⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozy*, Mosca, 1925; trad. it. *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1981. In un capitolo di quello scritto, intitolato *L'arte come procedimento* (*Iskusstvo kak priëm*), lo studioso sovietico asseriva: «Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" [...] la sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione» ('L'arte come procedimento', in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-115: 82, 83). La migliore definizione del cinema a partire dalla concezione sklovskiana dell'arte si deve a Tynjanov, che nel suo contributo a *Poetica Kino* presentava l'arte cinematografica come «riplanificazione semantica del mondo» (I. TYNJANOV, 'Ob osnovach kino', in *Poetica Kino*, Mosca, 1927; trad. it. *Le basi del cinema*, in G. KRAISKI (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 53-85: 64).

¹⁷ «L'eccentrismo è la lotta contro la routine della vita, il rifiuto della percezione e della resa tradizionale della vita»: V. ŠKLOVSKIJ, 'O roždenii i žizni «Feks'ov»', in Id. *Gamburgskij scet*, Leningrado, 1928; trad. it. *Nascita e vita dei FEKS*, in *I formalisti russi nel cinema*, pp. 215-218: 217.

¹⁸ Ivi, p. 218.

¹⁹ Queste considerazioni di Ejzenštejn facevano parte dello scritto *P-R-K-F-V*, posto a prefazione del libro di I. NESTYEV, *Sergej Prokofiev*, New York, Alfred Knopf, 1945; si leggono in traduzione italiana in S. EJZENSTEJN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 156-157. Meisel tornò a collaborare con il regista russo nel 1928 per la proiezione berlinese di *Ottobre* (*Oktjabr'*); tra i due film di Ejzenštejn si colloca la collaborazione del musicista con Walter Ruttmann per Berlino, sinfonia di *una grande città* (*Berlin, die symphony der Großstadt*, 1927).

²⁰ Cfr. M. IAKUBOV, 'Dmitri Shostakovich's Music to the Silent film New Babylon', in D. SHOSTAKOVIC, *New Babylon. Music to the Silent Film*, pp. 542-547: 543.

²¹ «Da ragazzo suonavo il pianoforte al "Teatro della Pellicola", quello che oggi si chiama "Barricata". Non c'è leningradese che non lo conosca. Il ricordo che ne conservo non è dei più piacevoli. Avevo diciassette anni e il mio lavoro consisteva nello scegliere pezzi musicali atti ad accompagnare le storie che si svolgevano sullo schermo. Un lavoro ripugnante, terribilmente faticoso e oltretutto malpagato»: così si legge in *Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Šostakovič*, p. 59.

²² In verità Šostakovič attinse anche ad altre opere dello scrittore russo (e altresì al romanzo di Dostoevsky *I fratelli Karamazov*) sulla base del principio del 'montaggio letterario', esposto nella prefazione all'edizione a stampa del libretto del *Nos*. In una breve presentazione dell'opera, pubblicata nel 1928, egli inoltre confessò di essere stato attratto dal soggetto del *Naso* «per il suo contenuto fantastico, assurdo, esposto da Gogol' in termini estremamente realistici» e dichiarò il proprio debito nei confronti della memorabile messinscena de *Il revisore* di Gogol', realizzata da Mejerchol'd nel 1926: «[Nel *Nos*] ho cercato di creare una sintesi di musica e rappresentazione teatrale [...] partendo da quella sinfonia teatrale che dal punto di vista formale è *Il revisore* nella messa in scena di Vs. Mejerchol'd» (D. ŠOSTAKOVIČ, 'Nos', *Krasnaja gazeta*, 202, 24 luglio 1928, p. 4; trad. it. in R. GIAQUINTA, 'Viaggio da Pietroburgo a Napoli. Eduardo De Filippo rilegge Gogol' attraverso Šostakovič', in R. GIAQUINTA (a cura di), *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema. Atti del convegno internazionale, Università degli Studi di Udine, 15-17 dicembre 2005*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 161-198: 188, 170).

²³ *Il Naso* fu rappresentato il 18 gennaio 1930 al Malyj Opernyj Teatr (Piccolo Teatro dell'Opera) di Leningrado con la regia di Nikolaj Smolič, che del teatro leningradese era allora direttore artistico.

²⁴ H. BERNATCHEZ, 'Shostakovich and FEKS. Integrating the theory of Russian formalism into the music of New Babylon', in *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, pp. 269-276: 270. Cfr. anche EAD., *Shostakowitsch und die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*, München, Meidenbauer, 2006; E. SHEINBERG, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruence*, Burlington, Ashgate Publishing, 2000.

²⁵ K. MARX, *The Civil War in France*, London, Truelove, 1871; trad. it. *La guerra civile in Francia*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 63.



- ²⁶É. ZOLA, 'La Débâcle', in *Les Rougon-Macquart* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, Fasquelle et Gallimard, 1967, vol. 5, p. 888. Sull'influenza di Zola sullo scenario de *La nuova Babilonia* cfr. J-S. MACKE, 'La Nouvelle Babylone: cinéma, littérature et musique naturalistes', *Excavatio*, XXII/1-2 (2007), pp. 10-19.
- ²⁷«Tra noi e Vsedolov Pudovkin c'era una grande amicizia. La sera in cui ho visto *Konec Sankt-Peterburga* avrebbe potuto essermi fatale. [...] Ero sbigottito, attonito, incapace di fare ordine nei pensieri e nelle sensazioni. Dio sa come, sono arrivato a un telefono, ho chiamato Kozinsev e gli ho detto [...] più o meno queste parole: "Non andiamo in nessuna Parigi. Ho appena visto il film di Pudovkin. Dobbiamo subito metterci al lavoro e rifare la sceneggiatura". [...] Attraverso le vicende, nemmeno così avvincenti, di un giovanotto di campagna capitato in città avevamo visto l'immagine dell'epoca che stavamo vivendo, delle masse, e tutto questo con un'incredibile forza persuasiva, forse persino rozza, ma impeccabile dal punto di vista visivo»: così avrebbe ricordato Trauberg nel suo libro di memorie *Svežest' bytija*, (Mosca, 1988, pp. 104-105); la traduzione italiana si legge nello scritto di N. NUSINOVA, 'Il grande cinema sovietico, 1925-28', edito in G. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. III, tomo, 1, pp. 253-278: 277.
- ²⁸«Nella nostra stanza di montaggio fece irruzione Adrian Piotrovskij e già sulla soglia cominciò a strillare: "[...] Ma non lo sapete che Ejzenštejn ha pubblicato un articolo sul cinema intellettuale e voi, con le vostre scene strappalacrime, siete rimasti ai margini della cinematografia sovietica?" La concione di Adrian era appena svanita nell'aria e noi due, senza commenti, in silenzio e con i muscoli lunghi, abbiamo cominciato a rifare il montaggio delle prime due parti. *In un viluppo si confusero uomini e destrieri* il parco dei divertimenti finisce abbarbicato sul negozio e la stazione, seduto a un tavolino spunta il padrone di "Nuova Babilonia", di punto in bianco passano i fotogrammi con i tamburi che rullano, poi le lavandaie, i ciabattini, le cucitrici [...]. E non ci limitammo alle prime due parti, in questo modo barbaro (non saprei come altrimenti definirlo) fu rifatto il montaggio di tutto il film» (*ibidem*). Nello scritto *Perspektivy (Prospettive)*, pubblicato nel 1929 nei primi due numeri della rivista *Iskusstvo* (pp. 35-45) Ejzenštejn scriveva: «Soltanto il cinema *intellettuale* sarà in grado di mettere fine al contrasto tra "il linguaggio della logica" e "il linguaggio delle immagini" sulla base del linguaggio della dialettica cinematografica» (in *Ejzenštejn, FEKS, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario*, p. 198).
- ²⁹L. TRAUBERG, 'Comment est né La Nouvelle Babylone', *L'Avant-scène cinéma*, 217 (1978), p. 14.
- ³⁰Lo scritto apparve nella rivista *Zizn' iskusstva* a firma anche di G. ALEKSANDROV e di V. PUDOVKIN: 'Budušee zvnkovoju fil'my. Zajavka' ('Il futuro del film sonoro. Dichiarazione'), *Zizn' iskusstva*, 32 (1928); trad. it. in S. EJZENŠTEIN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 523-524: 523.
- ³¹Così in un documento ufficiale dello Studio Sovkino di Leningrado, riportato da Jakubov in *Dmitri Šostakovič's Music to the Silent film New Babylon*, p. 544.
- ³²Il giudizio del Comitato centrale si legge nello scritto di Kozintsev *Glubokii ekran (Lo schermo profondo)*, pubblicato a Mosca nel 1971); la traduzione italiana è ripresa da D. ROBINSON, *La "versione lunga" di Nuova Babilonia*, p. 41.
- ³³La reimpaginazione del film coinvolse anche il profilo dei personaggi: se all'inizio avevano dei nomi (Louise, Jean, il giornalista Lutreau) o erano presentati in maniera circostanziata (ad esempio il vecchio Poirier, calzolaio e padre di Louise), nella versione definitiva di *Nuova Babilonia* sono indicati soltanto con le loro funzioni (la commessa, il soldato, il giornalista) o non vengono designati affatto.
- ³⁴Cit. in D. ROBINSON, *La "versione lunga" di Nuova Babilonia*, p. 41.
- ³⁵*Ibidem*.
- ³⁶L. TRAUBERG, 'Comment est né «La nouvelle Babylone»' (estratto di una lettera di Trauberg a Myriam Tsikounas del maggio 1978), in *La nouvelle Babylone*, numero monografico di *L'Avant-scène Cinema*, 217 (1978), p. 8.
- ³⁷N. NUSINOVA, 'Costruire una «Nuova Babilonia» - Conversazione con Leonid Trauberg', *Cinegrafie*, 12 (1999), pp. 89-102: 93.
- ³⁸P. BERTETTO, *Introduzione*, p. 38.
- ³⁹Ivi, p. 42.
- ⁴⁰Non deve sfuggire come i rappresentanti della borghesia appaiano marcatamente truccati con polvere bianca, che li trasforma in maschere grottesche e conferisce loro una dimensione fantasmatica.
- ⁴¹P. BERTETTO, *Introduzione*, p. 42.
- ⁴²Ivi, p. 43.
- ⁴³La denominazione 'Marianne' derivava probabilmente dalla diffusione del nome Marie-Anne presso le classi inferiori nella Francia pre-rivoluzionaria; il suo collegamento con la rivoluzione francese si deve al repubblicano Guillaume Lavabre, che nell'ottobre 1792 diede alle stampe la chanson *Le Garisou de*



- Marianne. Cfr. M. AGULHON, P. BONTE, *Maruianne. Les visages de la République*, Paris, Gallimard, 1992.
- ⁴⁴N. NUSSINOVA, *Costruire una «Nuova Babilonia»*, p. 93.
- ⁴⁵D. ŠOSTAKOVIČ, 'La musica di Nuova Babilonia', in *Sovietskii ekran*, n. 11 (1929), p. 3; cit. in M. IAKUBOV, *Dmitri Shostakovich's Music to the Silent film New Babylon*, cit., p. 546. Una produzione anastatica dell'articolo si trova in J. RILEY, *Dmitri Shostakovich. A Life in film*, London, Tauris & Co., 2005, p. 8.
- ⁴⁶La marcia è temporaneamente sospesa da un lungo ribattuto sl *la* bemolle acuto dei violini primi, riverberato dal timbro luccicante del *flexatone*, in corrispondenza con il bacio d'addio tra i due protagonisti, destinati a combattere su fronti opposti.
- ⁴⁷Cfr. F. NOSKE, 'La figurazione musicale della morte', in *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 1193-232.
- ⁴⁸La figurazione della morte è ad esempio inglobata nella marcia che alla fine del quarto episodio accompagna l'esodo dell'esercito a Versailles: su note ribattute introduce i diversi incisi motivici e, consegnata a uno sghebo disegno melodico, è presente anche nelle voci secondarie.
- ⁴⁹D. ŠOSTAKOVIČ, 'La musica di Nuova Babilonia', in *Sovietskii ekran*, cit., p. 3; cit. in M. IAKUBOV, *Dmitri Shostakovich's Music to the Silent film New Babylon*, p. 546.
- ⁵⁰*Ibidem*.
- ⁵¹N. NUSSINOVA, *Costruire una «Nuova Babilonia»*, p. 90.
- ⁵²D. ŠOSTAKOVIČ, 'La musica di Nuova Babilonia', p. 5, in M. IAKUBOV, *Dmitri Shostakovich's Music to the Silent film New Babylon*, p. 546.
- ⁵³*Ibidem*. Il trattamento visivo e sonoro del tamburo costituisce uno degli esempi più evidenti della sfasatura tra immagini e musica perseguita dagli autori di *Nuova Babilonia*: benché il tamburo militare si ascolti sin dall'inizio, l'apparizione visiva dello strumento – in primo piano e con due mani che tengono le bacchette – è priva di qualsiasi corrispondenza acustica.
- ⁵⁴Nel primo episodio del film la ripresa del *Galop* già composto per *La cimice*, che introduce le immagini iniziali della folla festante alla stazione, è seguita da un'altra autocitazione: quella dal giovanile Scherzo op. 7 per orchestra (diversamente strumentato e con la parte del pianoforte in parte soppressa, in parte assegnata allo xilofono), che ben si presta a rendere l'impaziente agitazione delle clienti di *Babylone nouvelle*.
- ⁵⁵L'autore delle parole del *Ça ira* era un soldato di strada di nome Ladré mentre la musica è un'aria di controdanza molto popolare ai tempi della rivoluzione, attribuita a un certo Bécourt, un violinista del Théâtre Beaujolais del quale si conosce soltanto il cognome. John Riley ci ricorda che già il compositore russo Nikolai Myaskovsky aveva citato canti della rivoluzione francese – la *Carmagnole* e *Ça ira* – nel quarto e ultimo movimento della sua Sesta Sinfonia, scritta tra il 1921 e il 1923 e ispirata agli eventi del 1917. La prima esecuzione della Sinfonia avvenne a Mosca il 4 maggio 1924; l'anno successivo la partitura fu pubblicata dall'Universal Edition di Vienna. Cfr. J. RILEY, 'Myth, Parity and Found Music in New Babylon', *DSCH Journal*, 4 (Winter 1995), pp. 27-31.
- ⁵⁶Composta nel 1792 da autore anonimo e derivata da una danza di origine piemontese, *La Carmagnole* prevedeva che i rivoluzionari si disponessero in cerchio intorno all'albero della libertà ed eseguissero un girotondo, seguendo precisi passi di danza.
- ⁵⁷Il testo dell'*Internazionale* fu scritto in francese da Eugène Pottier nel 1871 e fu inizialmente cantato sulle note della *Marsigliese*; nel 1888 venne messo in musica dall'operaio belga Pierre de Geyter e in questa versione nel 1889 divenne l'inno ufficiale della Seconda Internazionale.
- ⁵⁸Dopo quest'accordo, la partitura originale presenta altre 130 battute cancellate dal musicista, che verosimilmente accompagnavano il finale previsto nella sceneggiatura originaria di *Nuova Babilonia*, pubblicata nel dicembre 1928 su *Sovietskii Ekran*. Mentre la versione edita del film si conclude con il riconoscimento di Jean da parte di Louise e il grido di speranza «Viva la Comune», in quella definitiva dopo la fucilazione dei prigionieri viene scattata una foto «per l'Album degli eroi» e Jean, «ingobbato, bagnato, come rimpicciolito e distrutto» viene paternalisticamente incoraggiato da un ufficiale («Ti ci abituerai!»). *L'anticlimax* implicato da una tale conclusione non si prestava agli intenti celebrativi richiesti ai due registi, che verosimilmente la cambiarono di segno su richiesta del Comitato di Mosca; in ogni caso, diversamente dalla musica, la sequenza corrispondente al finale scartato è andata perduta. Il finale dello scenario originale si legge in N. NOUSSINOVA, M. PYTEL, 'Autour de La Nouvelle Babylonie', in D. HUELLE, D. NASTA (a cura di), *Le son en perspective: nouvelles recherches. New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, pp. 135-154: 146.
- ⁵⁹È degna di menzione l'adozione della *Marsigliese* nell'*Ouverture 1812* di Čajkovskij: in questa celebre composizione per grande orchestra (che prevede dei veri colpi di cannone e rintocchi di campane), scritta nel 1880 e dedicata all'invasione della Russia da parte di Napoleone, la *Marsigliese* è collegata alla



conquista di Mosca da parte dei francesi laddove la finale vittoria dei russi sulle armate napoleoniche è commentata dalla citazione di una melodia folklorica (già impiegata da Rimskij-Korsakov nella sua *Ouverture su temi russi*), di un inno della liturgia ortodossa e dell'Inno imperiale *Dio salvi lo zar*.

⁶⁰D. ŠOSTAKOVIČ, 'La musica di Nuova Babilonia', in *Sovietskii ekran*, p. 3; cit. in M. IAKUBOV, *Dmitri Shostakovich's Music to the Silent film New Babylon*, p. 546.

⁶¹Nella parte seconda del quinto capitolo dei *Demoni* il personaggio di Ljamšin propone un brano per pianoforte dal titolo *La guerra franco prussiana*, che ha inizio «con le note minacciose della Marsigliese»: «Vi si sentiva la sfida piena d'orgoglio, l'esaltazione per le future vittorie. Ma tutt'a un tratto, insieme con le note magistralmente variate dell'inno, echeggiano come in disparte [...] i suoni volgarucci di *Mein lieber Augustin*» (F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, Torino, Einaudi, 1994, p. 301). I due inni combattono tra loro, sinché la *Marsigliese* cede del tutto al triviale canto popolare tedesco, a sigillo della sconfitta dei francesi.

⁶²«[...] la sovrapposizione contrappuntistica del *can-can* e della *Marsigliese*, il risuonare insieme dei due brani può essere letto come una metafora musicale della guerra tra i comunardi e il popolo di Versailles, una metafora che si rafforza nella mancanza di compatibilità e similarità tra le due componenti»: così H. BERNATCHEZ, 'Stostakovich and FEKS. Integrating the theory of Russian formalism into the music of New Babylon', in *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, pp. 269-276: 274). Più complesso è il ragionamento di John Riley, che – dopo aver rilevato come la *Marsigliese* sia citata nell'operetta di Hoffenbach dalla quale proviene il *can-can* – suggerisce una possibile interpretazione della sovrapposizione dei due brani, che riconduce anch'egli alle due fazioni politiche contrapposte: «Come mostra l'intreccio dei due temi, i borghesi e i comunardi condividevano una ingiustificata convinzione riguardo la loro 'inevitabile' vittoria e la facilità con la quale l'avrebbero conseguita» (J. RILEY, *Keeping the icons on the wall: Shostakovich's cinema and concert music*, in *ivi*, pp. 223- 233: 226).

⁶³D. ŠOSTAKOVIČ, 'La musica di Nuova Babilonia', in *Sovietskii ekran*, p. 3; cit. in M. IAKUBOV, *Dmitri Shostakovich's Music to the Silent film New Babylon*, p. 546.

⁶⁴*Ibidem*.

⁶⁵Uno studioso vicino al gruppo dei FEKS, Vladimir Nedobrovo, constatava nel 1928 come si stessero evolvendo «dall'eccentricità semplicistica e rozza [...] a un'eccentricità complessa e più fine» (V. NEDOBROVO, *Feks. Grigorij Kozinov, Leonid Trauberg*, Mosca-Leningrado, 1928; trad. it. 'Eccentrismo nei Feks', in P. BERTETTO (a cura di), *Ejzenštein, FEKS, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in Urss*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 239-259: 241).

⁶⁶J-B. CLÉMENT, *Chansons*, Paris, Imprimerie Georges Robert, 1885, p. 243. A chiosa della *chanson* l'autore annotava: «Puisque cette chanson a couru les rues, j'ai tenu à la dédier, à titre de souvenir et de sympathie, à une vaillante fille qui, elle aussi, a couru les rues une époque où il fallait un grand dévouement et un fier courage! Le fait suivant est de ceux qu'on n'oublie jamais: Le dimanche, 28 mai 1871. [...] Qu'est-elle devenue? A-t-elle été, avec tant d'autres, fusillée par les Versaillais? N'était-ce pas à cette héroïne obscure que je devais dédier la chanson la plus populaire de toutes celles que contient ce volume?» (*ivi*, p. 244).

⁶⁷*Le temps des cerises* ha conosciuto una vasta fortuna anche nel XX secolo. Tra i suoi interpreti più prestigiosi vi è stato Yves Montand, che – dopo averla inserita in uno dei suoi album più celebri, dedicato al *recital* tenuto nel 1953 al Théâtre de l'Étoile a Parigi – l'ha riproposta nel febbraio del 1974, in occasione del concerto dedicato al dramma del Cile dopo il colpo di stato che aveva deposto Salvador Allende. Sui canti legati agli eventi della Comune cfr. G. COULONGES, *La Commune en chantant*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1970.

⁶⁸A parere di Joan Titus, la citazione del brano di Čajkovskij costituirebbe anche una sorta di omaggio di Šostakovič al ruolo del pianoforte nel cinema muto degli anni dieci e venti. Cfr. J. TITUS, *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 33.

⁶⁹A. BARICCO, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Genova, Il Melangolo, 1988, pp. 67-68.



IN FORMA DI | generi e forme



Videopresentazione di Fata Morgana Web

a cura di Ana Duque, Francesco Pellegrino, Stefania Rimini

Con questa videointervista vogliamo inaugurare un nuovo spazio di confronto dedicato al tema della comunicazione della ricerca, divenuto ormai cruciale per rilanciare l'efficacia degli studi umanistici rispetto alle sfide della contemporaneità. L'obiettivo è individuare prassi e strategie di disseminazione del sapere capaci di costruire un archivio mobile delle istanze ermeneutiche del presente.

Roberto De Gaetano, già direttore e responsabile di Fata Morgana – punto di riferimento indiscutibile nell'ambito degli studi cinematografici ed estetici –, presenta il progetto culturale di quello che può dirsi una sorta di spin off della rivista cartacea, cioè appunto la piattaforma [Fata Morgana Web](#). Forte di un consolidato gruppo redazionale, e aperta a collaborazioni esterne, la nuova review si muove in una direzione precisa, ovvero la riconfigurazione di un pensiero critico che sappia individuare la «verità dell'opera» (Benjamin) senza escludere il rapporto con la tradizione. Accanto al cinema, che resta il campo d'azione privilegiato, l'asse culturale della rivista prevede una feconda apertura ad altri linguaggi della visione (la fotografia, il teatro, la serialità televisiva), nonché mirate incursioni nell'alveo della letteratura e della riflessione filosofica, a testimonianza di una vocazione plurale ma sempre rigorosa nei metodi e nella selezione dei casi di studio. La pubblicazione di un [annuario](#), che raccoglie – accanto ai materiali già apparsi sul sito – contributi inediti di taglio teorico e interviste a registi e attori, conferma l'ambizione cartografica propria dei fascicoli di Fata Morgana e dei volumi del [Lessico del cinema italiano](#).

Video

Palermo, 19 marzo 2018

Ringraziamo Valeria Cammarata, Roberta Coglitore, Michele Cometa e Danilo Mariscalco, per l'occasione; Rosario Perricone e tutto lo staff del Museo Pasqualino, per la gentile ospitalità.

Riprese audio-video: Francesco Pellegrino; *montaggio:* Ana Duque; *musica:* Lloyd Rodgers



EDWIGE COMOY FUSARO

*Capuana fotografo**

Luigi Capuana is usually labelled as a writer, a theorist and a leading figure of Verismo, and a simple dilettantephotographer, a «giocoliere della camera oscura» as Sciascia put it. Yet the observation of his contradictions and of his photographs shows that the canon needs to be reevaluated. On one hand, he was influenced by the prevailing opinion about photography as a «servant of sciences and arts», as defined by Baudelaire, but on the other hand he used to experiment it as an authentic art, maybe even superior to literature and painting.

1. Introduzione

Con l'invenzione del dagherrotipo nel 1839 e i consecutivi progressi tecnici realizzati fino alla fine del secolo in fotografia, l'Ottocento sperimenta un «*pictorial turn*»¹ e crea una nuova iconografia o «*imagerie*».² In Italia i fratelli Alinari fondano a Firenze la prima ditta fotografica negli anni Cinquanta e nel biennio 1863-1864 appaiono i primi giornali illustrati con fotografie, *L'illustrazione italiana* e *L'illustrazione universale*. Proprio in quegli anni Luigi Capuana inizia la sua attività di fotografo: il suo interesse per la fotografia è testimoniato sin dal 1862.³ La fotografia fu una vera e propria «passione sviscerata»⁴ alla quale dedicò molto tempo e molto denaro, dandosi anche «alla rudimentale e ingegnosa fabbricazione di macchine fotografiche»⁵ e spingendosi fino a metter su nel 1880 un laboratorio fotografico, il «Grande Atelier Fotografico in Mineo diretto dal Professor Luigi Capuana». Egli si autodefiniva un «maniaco della camera oscura» e delle «lastre» (di vetro, sulle quali erano impressi i negativi): sicché non era certo un semplice «dilettante evoluto»⁶ né un «giocoliere della camera oscura».⁷

Il fondo fotografico della «Casa-Museo Luigi Capuana di Mineo e Biblioteca Comunale L. Capuana del Comune di Mineo» è composto di 184 fotografie positive e 3 lastre impressionate, di cui circa la metà si possono assegnare a Capuana (molte, però, prive di iscrizioni autografe apposte in calce o sul tergo, sono di incerta attribuzione). Numerose sono ancora le fotografie autografe disperse in collezioni private,⁸ considerando l'elenco stilato da Capuana stesso, il «Catalogo delle negative fotografiche di L.C.»⁹ riferito ad oltre 300 immagini.¹⁰ Alcune delle fotografie capuaniane sono state pubblicate, altre sono tuttora inedite, così come lo sono le lastre non sviluppate. Pochissimi sono gli studi e i cataloghi delle fotografie di Capuana. Nel 1982, Andrea Nemiz pubblicò parte del catalogo di una mostra in cui erano state presentate 68 fotografie del Nostro, allora quasi tutte inedite, e più recentemente, si deve ad Aldo Fichera l'elaborazione di una preziosa disamina del Fondo fotografico. In campo saggistico, dopo l'articolo pionieristico di De Roberto apparso nel 1916 sul supplemento illustrato de *La Tribuna, Noi e il mondo* e il libro di Corrado Di Blasi *Luigi Capuana originale e segreto*, senza data ma ascrivibile agli anni Sessanta del Novecento, Capuana fotografo ha suscitato una rinnovata attenzione solo all'inizio del XXI secolo.¹¹ Manca però tuttora uno studio complessivo della sua attività fotografica e un catalogo completo. In questo breve contributo si è tralasciata la produzione paesistica



e folcloristica del Fondo per concentrarci esclusivamente sui ritratti del Fondo di Mineo, nei quali, secondo Morello, «Capuana raggiunse i suoi risultati migliori».¹²

È noto che la storiografia culturale suole registrare Capuana come scrittore, teorico e figura di prua del verismo, anche se le sue oscillazioni intellettuali e l'osservazione delle sue opere fotografiche portano a rivalutare tale Vulgata, come da qualche anno hanno iniziato a fare alcuni studiosi. Entusiasmato dalle poetiche realistiche e dal metodo sperimentale, Capuana concepì sempre la fotografia come uno strumento documentario. Ciononostante, rimase colpito dal potere suggestivo delle immagini fotografiche e nella sua pratica sperimentale della fotografia giunse a risultati di grande qualità che mettono in crisi le sue asserzioni teoriche.

2. Il mito della fotografia «segretario della natura»

Nel 1859 Baudelaire si indignava di vedere esposte delle fotografie nel *Salon de peinture*, sostenendo che l'immagine fotografica, eventualmente utile per chi necessitasse di una riproduzione esatta della natura, doveva limitarsi a essere «la serva delle scienze e delle arti», il «segretario» (termine di ascendenza balzachiana)¹³ della natura: «il segretario e lo scrivano di chiunque abbia bisogno nella propria professione di una assoluta esattezza materiale».¹⁴ Nella gerarchia stabilita dal poeta tra arte e industria, la fotografia, rubricata nella categoria industriale, era considerata come un semplice «elemento di "antitesi" del discorso letterario».¹⁵ Giuseppe Sorbello commenta giustamente: «L'accusa di dar luogo a un realismo "disumano" (disertato dallo spirito) e "meccanico" (senza l'impronta dell'artista) [era] la naturale reazione degli scrittori».¹⁶ Questa concezione della fotografia fece colpo (ancora in pieno Novecento Walter Benjamin opponeva l'«aura» dell'opera d'arte alla fotografia concepita come mezzo di riproduzione meccanica di massa). Anche Salvatore Farina, ad esempio, concepiva l'immagine fotografica come un prodotto meccanico, inferiore all'arte, disprezzabile e paragonabile alla narrazione impersonale da lui aborrita:

Oggi più che mai è di moda creare dei sistemi per giustificare il proprio difetto; un novelliere privo di spirito – e tutti lo conoscete – ha sentenziato che lo spirito non deve entrare nella narrazione perché è cosa soggettiva; un novelliere privo di garbo narrativo – probabilmente il medesimo – ha messo innanzi questo infelicissimo dogma che l'autore deve nascondersi, e non entrare mai in mezzo fra i lettori e i personaggi.

Sono incredibili gli apparenti disastri che va facendo questa falce gettata nel così detto *campo* delle lettere; colla *personalità* dello scrittore che si nasconde, si sono nascosti l'ideale, il pensiero filosofico, l'invettiva eloquente, l'arguzia, la risata schietta, la giocondità e il sentimento. A tutto ciò deve supplire la rappresentazione fotografica; l'uomo è diventato un automa, la campagna natura morta.¹⁷

Fautore dell'impersonalità dell'opera d'arte nei primi anni della sua attività letteraria, Capuana non condivideva certo lo sdegno di Farina (al quale però dedicò il saggio *Spiritismo?*), ma condivideva senz'altro la concezione oggettivante della fotografia come mera registrazione del reale. Lo rivela una frase di *Spiritismo?* in cui una metafora fotografica esprime l'impersonalità del narratore – impersonalità decretata però irraggiungibile, segno della crisi attraversata dallo scrittore negli anni ottanta, dopo la stesura di *Giacinta*:



«l'artista [ossia lo scrittore] non fotografa neppure quand'egli stesso crede di soltanto fotografare». ¹⁸ Fotografare vale per fornire un'immagine della realtà priva di qualsiasi impronta personale dell'autore. La fotografia si opponeva all'opera d'arte:

Interpretare, integrare, compire i dati più immediati della realtà con altri più complessi accumulati nel suo organismo dalle sensazioni inavvertite e (oggi bisogna aggiungerlo) con quelli, più remoti e non meno efficaci, condensati in esso dall'eredità; ecco le operazioni concorrenti alla produzione dell'opera d'arte, ed ecco la chiave d'oro che può, forse, aprircene i meravigliosi segreti. ¹⁹

La consapevolezza raggiunta per quanto riguarda l'arte del narrare, necessariamente 'personale', avrebbe interessato anche l'arte del fotografare?

Capuana utilizzava le immagini fotografiche come documenti nella fase preparatoria della scrittura e, in età matura, quando ricoprì la funzione di sindaco di Mineo, costituì un archivio fotografico della città. Conservava inoltre numerosi ritratti di parenti e amici, probabilmente come documenti memoriali. Tuttavia, l'osservazione di quei 'documenti' non si limitava a riattivare i ricordi, scatenava anche un'attività polisensoriale e immaginativa.

3. La ricezione capuaniana dell'immagine fotografica

Capuana fece l'esperienza del potere straordinariamente suggestivo dell'immagine fotografica sull'osservatore a Firenze, lontano dalla sua cara Mineo e dai suoi familiari. Tale esperienza è documentata da una lunghissima lettera del 26 febbraio 1877 spedita da Milano ai parenti e alla sorella Giuseppina, pubblicata in parte da Corrado Di Blasi. La contemplazione di alcune «vedute» di Mineo che aveva portato con sé scatena un intenso gioco di associazioni memoriali:

[H]o una gran voglia di divagarmi, di fantasticare, di volare con l'immaginazione ad un cielo più bello, a un sole più luminoso; sento proprio bisogno di un orizzonte vasto, e di riposar l'occhio sul verde della campagna. Come fare? Ecco: chiudo gli occhi e veggo Mineo, la piana e l'orizzonte infinito che si scopre dai terrazzini della nostra casa: mi par di sognare.

Sono le tre e cinque minuti. Comincio a passare in rassegna le fotografie stereoscopiche che portai meco. Che piacere! Guardo. Una ondata di sole bagna voluttuosamente la torre maestra del castello e tutto il quartiere di Santa Maria. Dai terrazzini della casa Ballarò sventolano dei panni sciorinati: la finestra di Azzurrina (che mi fa tornare quindici anni addietro) è spalancata sul tetto, l'abbaino del tesoriere Renda, le rovine di casa Montes, il fumaiolo dei Manfredi e il terrazzino Musso sono sotto i miei occhi con la precisione della realtà. Mi è parso di sentire le risa delle vicine, gli strilli dei ragazzi, la voce dei rivenditori ambulanti, la monotona canzone di Francesco "Bixio..." insomma mi è parso di provare le sensazioni del tempo che ero costì. [...] Ed ecco ancora "Santa Margherita". Le rose del viale della chiesa sono fiorite: il gelso-mino è tutto stellato. Che buon odore! Il fico sotto la terrazza è coperto di foglie e di frutta. L'uscio d'entrata della casina è mezzo aperto. Perché non esce nessuno? Avrei voluto vedere voi o lo zio; invece veggo me stesso, seduto, col cappello in testa, con una gamba accavalcata all'altra e l'orologio in mano... L'orologio mi suggerisce l'idea di guardare che ora è... Perbacco! Le cinque e mezza. Ho appena il tempo di vestirmi per andare a pranzo. Arrivederci dunque a questa sera alle nove e mezzo. Domani, volere o non volere, l'appendice dovrà essere scritta. ²⁰



Il fantasticare è un 'vedere', prima con gli occhi-ricordi della memoria («Ecco: chiudo gli occhi e veggo Mineo»), poi con gli occhi-organi della vista («Comincio a passare in rassegna le fotografie stereoscopiche che portai meco. Che piacere! Guardo»). Allora il 'guardare' si fa sensazione uditiva («Mi è parso di sentire le risa delle vicine»), olfattiva («Che buon odore!»), visiva: che però è un 'vedere' estraniante («veggo me stesso») ed è, in fondo, un fantasticare. La contemplazione dell'immagine fotografica non è solo «miccia d'innesco di ricordi e di nostalgie»,²¹ essa scatena anche il lavoro immaginativo.

Colpito dalla funzione fortemente emotiva dell'immagine fotografica sul destinatario, Capuana giunse a considerarla superiore alle opere d'arte. A suggerirlo è la chiusa della novella *Gelosia* (pubblicata dapprima sul *Fanfulla della domenica* del 13 maggio 1883 poi nelle *Appassionate* dieci anni dopo). Ricordiamo sommariamente il plot. Rebecca è gelosa del ritratto di donna che il suo amante Massimo conserva nella sua valigia:

Quella testina giovane e bella, ombrata dal cappellino a larghe falde, la guardava sorridente con grandi occhi profondi e immobili, staccata quasi in rilievo dal fondo sfumato che pareva la cingesse di una aureola, in lontananza di sogno...²²

La contemplazione dell'immagine fotografica sconvolge Rebecca perché la donna ritratta sembra viva («la guardava sorridente», «staccata quasi in rilievo»). L'influenza esercitata dall'immagine è così forte da modificare la vita interiore di Rebecca: «Quel viso ovale e fresco, dalla bocca sorridente ella se lo vedeva balenare davanti agli occhi in ogni momento della giornata, e la notte lo sognava: persecuzione e tormento che non le davano pace».²³ Neanche Massimo resta indifferente:

Ed ecco che cominciava a sentirsi anche lui assediato da quella figura venuta a intramettersi in modo così strano fra loro: e il rimorso di essere stato un po' ingrato verso quella povera creatura, che lo aveva tanto amato e aveva tanto sofferto, tornava a farsi vivo sotto lo stimolo dell'irragionevole gelosia di Rebecca, riprendendo a pungerlo prima sordamente, poi con calda sensazione di fatto recentissimo, di ieri!²⁴

Alla fine della novella, Rebecca pone fine al loro tormento in modo del tutto inaspettato:

Rebecca non lo lasciò finire e si lanciò verso il tavolino dov'egli aveva posato il ritratto. Dopo alcuni istanti, Massimo – che s'era voltato dall'altra parte, con gli occhi chiusi per non vedere il sacrilegio – la sentì avvicinare pian pianino, e sentì le delicate mani di lei volgergli dolcemente il capo verso il bel paesaggio del Gignous che pendeva dalla parete:

– Guarda! –

Dal cartoncino incastrato fra la tela e la cornice del quadro, nella luce calma della stanza, la bella testina della rivale sorrideva, con i grandi occhi immobili nel volto ovale, sotto le larghe tese del cappellino.

– Ed ora che ti so mio, tutto mio, non vorrai restare altri quindici giorni con questa povera matta che t'adora? –²⁵

Incastrando il ritratto fotografico tra la tela del quadro e la cornice, Rebecca riesce a disinnescare il suo potere minaccioso. Infatti la fotografia 'relegata' nella posizione di opera d'arte, alla stregua del dipinto di Eugenio Gignous, non costituisce più alcun pericolo perché l'immagine di donna restituita all'immobilità della figura mortuaria non sem-



bra più viva: «la bella testina della rivale sorrideva» (il ritratto pittorico sorride tuttora ma non guarda più chi lo osserva, come era il caso del ritratto fotografico) «con i grandi occhi immobili nel volto ovale» (gli occhi non sono più «profondi» come prima): il ritratto ha ritrovato le sue due sole dimensioni e non suscita più alcuna fantasia onirica. L'artificazione vanifica l'immagine.

Quest'epilogo sanziona nella finzione ciò che Capuana aveva sperimentato personalmente osservando da Firenze le fotografie di Mineo: la maggiore efficacia della fotografia rispetto all'opera d'arte tradizionale, dipinto o racconto. Per lui, però, essa risulta pur sempre esclusa dal campo dell'arte.

4. La fabbrica capuaniana dell'immagine fotografica

Fare una fotografia impone una serie di scelte: il soggetto, la sua posizione e la sua occupazione dello spazio disponibile nel rettangolo dell'immagine, la messinscena, le luci, ecc. Lungi dall'essere impersonale, l'immagine fotografica è un prodotto autoriale: ma quel che nel XXI secolo è un'evidenza, ai tempi di Capuana non lo era. Egli dedicava grande impegno nelle fasi successive allo scatto della molletta, nel ritocco e la «sostificata stampa al carbone o su lamina»²⁶ e negli «studi personali sul processo degli ingrandimenti».²⁷ Strumento di un intenso sperimentalismo tecnico, la fotografia fu anche uno strumento di sperimentazione artistica nelle fasi preparatorie dello scatto, anche se lo scrittore-fotografo non giunse mai a tale consapevolezza.

Difatti, vari ritratti capuaniani presentano una composizione di struggente modernità. È il caso di quello della sorella Teresina.

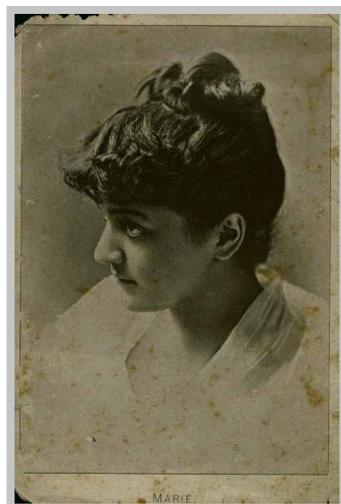
L'insieme è minimalista ed essenziale. Sullo sfondo monocromo si stacca la figura leggermente decentrata, come colta in un movimento di rotazione: un'impressione suggerita dalla posizione storta del corpo e dagli occhi, rivolti fuori campo – come spesso nei ritratti capuaniani, specialmente femminili. Le tinte molto scure dei capelli, delle sopracciglia e del vestito creano un vivo contrasto con lo sfondo e la pelle chiara del viso e delle mani. Le mani sono appoggiate allo schienale della sedia e la fanno da padrone in primo piano, contendendo al viso il suo protagonismo: trovata compositiva non banale nelle fotografie dell'epoca. Il viso infine esprime serietà e pacatezza. La semplicità, la nudità e insieme l'originalità della posa e della composizione risultano oltremodo efficaci.

Nel ritratto ravvicinato di una *Giovane donna* dal nome sconosciuto, il fotografo ha scelto una ripresa dall'alto che mette in rilievo la ricca capigliatura rialzata sul sommo del capo.

Gli occhi grandi guardano in alto, in direzione della fonte luminosa, ma restano nell'ombra della folta frangia perché la testa è leggermente abbassata. La luce gioca dolcemente con i rilievi del giovanile viso e del collo, poi si confonde con il bian-



Teresina, 165x110, n. 4058



Giovane donna, 166x110, n. 4010

co del vestito. Luce ed ombra, semplicità di mezzi espressivi, minimalismo della messinscena sono anche qui gli ingredienti di un'immagine fotografica di grande qualità.

Lo stesso vale per i ritratti della moglie Adelaide Bernardini a mezza figura. Quello più famoso è un piccolo capolavoro del genere.

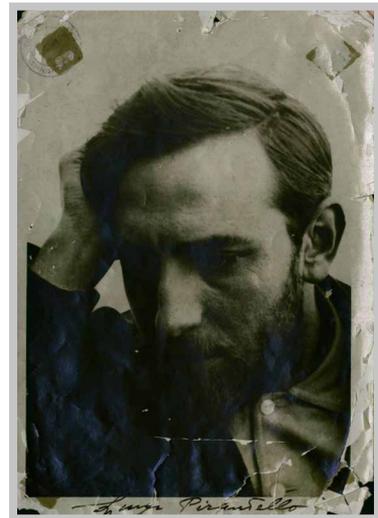
Anziché concentrarsi sui lineamenti, l'immagine invita a soffermarsi sull'eleganza pudica, aristocratica, discreta e sensuale del vestito e della capigliatura. La donna volta le spalle all'osservatore e gira la testa a destra, sicché del suo viso si vede il profilo destro. Anche qui lo sguardo è rivolto verso l'alto.

Analoga suggestività è raggiunta nel «piccolo ingrandimento eseguito da Luigi Capuana nel 1894» in piano ravvicinato di Luigi Pirandello, come si legge sul retro. Non a caso l'opera è molto famosa.

La luce viene dall'alto a destra e il giovane Pirandello ha il capo leggermente reclinato in direzione opposta, dimodoché, anche in questo scatto, il rapporto tra luce e ombra risulta molto equilibrato e dinamico nello stesso tempo. Il giovane scrittore tiene gli occhi abbassati e appoggia la testa sul pugno della mano destra. La posizione del corpo accompagna così la diagonale creata dall'opposizione fra la parte più luminosa, in alto a destra, e quella più scura della giacca nera e dell'ombra della testa. La luce fa risaltare il triangolo della parte laterale della fronte, dove nasce la scriminatura, crea un'ombra di preoccupazione sotto i bernoccoli in mezzo alla larga fronte e immerge il lato destro e la parte inferiore del viso nell'oscurità. Osservando questo ritratto di Pirandello, viene in mente quel che scrive Paul Léon a proposito del celeberrimo ritratto di Rimbaud da parte di Carjat: «basta che resti una sola immagine [...] e il mito è salvo».²⁸ Diversamente da Rimbaud, di Pirandello esistono molti altri ritratti ma quello di Capuana è tra quelli più amati e noti. L'immagine singolarizzata, che occulta le altre perché consensualmente ritenuta artistica, ha soprattutto una portata mitica, capace cioè di esprimere molto più di quanto rappresentato e di incarnare sentimenti universali. Allora se il Rimbaud di Carjat è la giovinezza ribelle e fragile, il Pirandello di Capuana è la malinconia tormentata e rassegnata dell'intellettuale o, per dirla con Sciascia, «inquietudini, smarrimenti, rifrazioni, scomposizioni e dissolvenimenti dell'identità».²⁹



Adelaide, 161x110, n. 3951



Luigi Pirandello, 180x129, n. 3977/2

5. La fotografia superveggente

Può sembrare paradossale il risorgere di concezioni spiritualistiche e spiritiche in pieno periodo di Positivismo materialistico e scienziato ma, come ormai è stato ampiamente assodato, le due cose sono legate a doppio filo giacché le straordinarie scoperte eseguite in campo scientifico alimentavano un formidabile ottimismo nelle ulteriori capacità delle



scienze di sondare e spiegare i fenomeni naturali ancora misteriosi. Inoltre Ginzburg ha palesato che nel secondo Ottocento emerse un «paradigma indiziario» che prese il sopravvento sul paradigma alternativo fino ad allora dominante, quello «anatomico»: ³⁰ si riteneva che la verità si rivelasse non a tutto tondo ma attraverso indizi. A metà degli anni Ottanta, con la scoperta delle onde hertziane, dei microorganismi responsabili di numerose malattie e, dieci anni dopo, dei raggi Röntgen, si rivelò l'esistenza di realtà invisibili. Le scienze dimostrarono la cecità dell'occhio umano, incapace di vedere le onde elettromagnetiche, né i batteri e virus, né i raggi x, mentre gli strumenti prodotti dalla tecnologia erano capaci di esplorare sempre più ampi terreni del mondo invisibile. La fotografia apparve come uno di questi strumenti:

L'istantanea apparsa nel 1880 con il bromuro d'argento, *estrapae* l'istante fotografato dall'involucro del movimento e rivela dei particolari che il flusso della vita quotidiana nasconde alla nostra vista. L'indiscrezione dell'immagine fissa è particolarmente evidente nei nudi cronofotografati di Muybridge: senza vestiti né movimenti, essi sembrano doppiamente nudi. [...] Alla fin fine del secolo, il celebre negativo del sudario di Torino (prodotto da Secondo Pia nel 1898) fa sorgere l'immagine nascosta di Cristo dalle profondità del tessuto. ³¹

Alla fine del secolo, «la buona visibilità è quella che conduce all'invisibile». ³² La fotografia, «vettore di presentificazione dell'Invisibile», ³³ scrittura di luce, amplifica le nostre capacità visive. Essa registra e fissa tutto quel che entra nel campo dell'obiettivo e, diversamente dal cervello umano, che cerne tra il materiale composito che gli viene trasmesso dall'occhio, non seleziona né instaura gerarchie. Conferisce pertanto 'supervisualità'.

Capuana era ossessionato dal mondo invisibile. Per dirla con Gilardino, era mosso da «un'innata esigenza: quella di dar voce al ben più vasto universo spirituale» che si esplicava nelle sue opere narrative sotto forma di un «realismo delle *invisibilia*, il realismo dell'anima». ³⁴

Nella settima giornata del *Decameroncino*, 'Il sogno d'un musicista', il dottor Maggioli ritiene che il sogno sia un'altra realtà, una realtà «più reale», e spiega all'avvocato suo interlocutore occasionale:

[L]a scienza non ha ancora provato che quel che noi vediamo e tocchiamo sia precisamente quale noi crediamo di vederlo e di toccarlo. L'enigma sta in questa essenza che noi chiamiamo spirito e non sappiamo affatto che cosa sia. Egli spesso, nel sogno, vede chiarissimo il futuro; scioglie problemi che, sveglio, non era riuscito a distrigare, crea opere d'arte che, sveglio, era incapace di creare. ³⁵

Era allora comune la concezione degli stati di coscienza modificata (il sogno, l'ipnosi, la trance isterica, il delirio patologico) come vie d'accesso a dimensioni parallele. Si veda quel che scrisse in merito Andrea Verga, direttore dell'Ospedale Maggiore di Milano e fondatore dell'«Appendice psichiatrico» della *Gazzetta medica italiana* nel 1852:

Prima di tutto si osserva che sotto l'allucinazione, come sotto il sogno, può il cervello d'un uomo di genio arrivare a risultati ai quali aveva indarno agognato durante la veglia. Ora, nel sogno e nell'allucinazione si verifica analogo fenomeno, che cioè le spontanee rappresentazioni dell'encefalo si prendono per vere sensazioni e si riferiscono a cause esteriori, e l'*io* dissociandosi momentaneamente, per così dire, da' suoi pensieri e attribuendoli ad altre persone, viene a duplicarsi e fa da attore e da testi-



monio, da maestro e da scolaro, da interrogatore e da rispondente. Quest'io diventato doppio in virtù sia del sogno, sia dell'allucinazione, può colle sue facultà acuite dire e scrivere bellissime cose, ideare grandi imprese, e indovinare sino a un certo punto il futuro. Il che fa che l'allucinato inconscio e impersuaso della sua duplicità, si confermi nell'idea di essere assistito da una potenza superiore.³⁶

A Capuana la fotografia parve essere lo strumento adeguato per catturare i segni di quelle *invisibilia*. Per questo nella poesia dei *Semiritmi* 'Ritratto fotografico', egli sostiene che l'immagine rivela la verità autentica della persona:

Questa parlante immagine che della luce
dipinser le vibrazioni,
destando dormenti forze,
(accorser liete al suo rapido appello)
Non ha di voi proprio nulla, gentile Amica,
se palpitavate lì, ritta,
nell'ansia, e col pensiero
correvate lontano?... Nol credo affatto!
[...]
Qui voi non passaste attraverso l'accesa
fantasia d'un artista;
egli non vi impresse il sigillo
della sua forte arte interpretazione creatrice.
Così voi siete più voi, tutta voi;
qual io vi volevo compagna
in questa silenziosa
stanza dove sogno spesso ad occhi aperti.
[...].³⁷

Essendo la macchina fotografica aliena dalla «fantasia d'un artista», dalla sua «interpretazione creatrice» – tale rimane il presupposto del poeta –, i numerosi ritratti eseguiti tentavano probabilmente di far vedere le persone 'più loro' di quanto non apparissero agli occhi naturali o potessero apparire in veste letteraria, calate nello statuto di personaggio.

La realtà invisibile si rivelava attraverso vari indizi: i sogni, la fisionomia e la morfologia indagate dalla scuola lombrosiana, il linguaggio del corpo delle isteriche e sonnambule,³⁸ la fotografia capace di cogliere le *invisibilia* dell'interiorità dell'essere umano e del mondo degli spiriti.

6. La fotografia ultraveggente

Capuana credeva alla realtà inorganica dello spirito. Già nel *Diario spiritico* (pubblicato nel 1916 ma datato 1870) egli auspicava il tempo in cui lo spirito si sarebbe liberato «di ogni impaccio materiale»:

Voi vi meravigliate dei vostri telegrafi, delle vostre strade ferrate: ridicolaggini! Giuochi di bimbi! Verrà di in cui tutti i mondi saranno legati da una catena d'amore; in cui i viaggi da una sfera ad un'altra saranno *corse* ordinarie; in cui i miracoli delle vostre scienze fisiche saranno abbandonati al popolo inferiore che abiterà ogni mondo, perché la legge è così. Lo spirito si libererà di ogni impaccio materiale.³⁹

Credeva anche all'esistenza degli spiriti. Il suo interesse per un al di là abitato dalle anime dei defunti è documentato dalla vasta produzione sia saggistica sia narrativa, da *Spiritismo?* al romanzo *Il marchese di Roccaverdina* e alle novelle tardive, da *Mondo occulto* a *La voluttà di creare*. Nel saggio *Il 'Di là'*, del 1901, egli scriveva:

Oggi chiamiamo *Di là* il mondo che sfugge ai nostri sensi ordinari, e che una volta veniva chiamato *soprannaturale*. (...) Il *Di là* è soltanto qualche cosa che sta oltre i limiti delle comuni nostre facoltà di vedere e di sentire, ma che esiste nella Natura precisamente come vi esistevano tante forze fisiche prima ignorate e delle quali ora ci serviamo senza punto lasciarci vincere dalla repugnanza ispirata da fatti quasi identici ai *Raggi X* e alla telegrafia senza fili. Mostrerebbe molta superficialità di osservazione colui che volesse negare la realtà delle fotografie spiritiche.⁴⁰

Capuana si provò a realizzare fotografie cosiddette spiritiche, in particolare in occasione degli esperimenti compiuti sulla figlia del suo padrone di casa durante il suo soggiorno fiorentino, Beppina Poggi.⁴¹ Le fotografie della Poggi «dominata da spirito», come si legge sul retro di una delle quattro immagini positive sviluppate, realizzate «con l'intento di fissare nel tempo le varie fasi di una seduta medianica»,⁴² vertevano a cogliere e far vedere i segni visibili del (presunto) fenomeno sonnambolico immateriale.

Un altro segno, più sottile, del suo uso del potere ultraveggente della fotografia sono le numerose fotografie di defunti.⁴³ La fotografia della madre morta può esser stata motivata dal desiderio di conservare un ricordo di lei anche nell'ultimo istante, ma ciò non spiegherebbe perché egli fece anche varie fotografie di animali morti e di altri defunti, con i quali non aveva alcun legame affettivo, come quello dell'anonima *Donna sul letto di morte*. A spingerlo a farlo era stato probabilmente anche lo sforzo di cogliere qualche indizio dell'occulta realtà della morte.

Fece persino esumare il cadaverino di una bambina, Rosina Carcò di Stefano, per farne un ritratto. De Roberto sostiene che voleva soddisfare il desiderio dei genitori afflitti di avere un'immagine della figlia precocemente venuta a mancare.⁴⁴

La predilezione dello scrittore per le fotografie mortuarie è forse un segno del suo desiderio di esorcizzare l'angoscia della propria morte, poiché filosofi come Clément Rosset ritengono che la credenza in un altro mondo derivi dalla difficoltà di accettare la realtà e, in particolare, il suo carattere inesorabilmente finito.⁴⁵ Fatto sta che Capuana realizzò vari autoritratti da finto morto. Non era il primo né l'unico a farlo: nel 1841, Hippolyte Bayard, si era autoritrattato da finto morto nell'*Autoportrait en noyé*. Tuttavia lo scopo di Bayard era sarcastico, poiché si trattava per lui – che aveva trovato un mezzo di ottenere fotografie su carta (anziché su vetro) – di protestare contro «la mancanza di riconoscimento ufficiale».⁴⁶ Capuana non aveva alcun motivo di ritrarsi da morto se non, appunto, il desiderio di conservare una testimonianza del suo 'esserci stato'.



Donna sul letto di morte, 106x71, n. 4012



Luigi Capuana, 180x129, n. 12562



Tale motivazione spiega verosimilmente anche la presenza di numerosi autoritratti (da vivo), di cui si riproduce quello eseguito a Firenze il 18 maggio 1865.

Lo scrittore-fotografo era preso dall'ansia di non lasciarsi sfuggire alcun istante della propria vita? Di certo la fotografia è fissazione e perpetuazione dell'istante: «che cosa è la fotografia se non verità momentanea, verità di un momento che contraddice altre verità di altri momenti?». ⁴⁷

7. *L'allucinazione artistica*

Con la fotografia, Capuana si sforzava dunque di catturare degli indizi tangibili del mondo occulto non percepibile a occhio nudo. Quest'altro mondo non era solo quello della personalità autentica, degli stati allucinatori e delle varie 'impressioni' ricevute nel corso della vita, quello degli spiriti e dei fluidi magnetici, o quello dei raggi X, degli organismi microscopici e delle onde elettromagnetiche: era anche il mondo dell'arte. Non a caso il dottor Maggioli del *Decameroncino* sosteneva che, nel sogno, lo spirito «crea opere d'arte che, sveglia, era incapace di creare». ⁴⁸ Capuana concepiva platonicamente la creazione artistica come il frutto di un invasamento:

[C]'è sempre un punto, nell'atto della produzione, in cui la facoltà artistica agisce con completa incoscienza. [...] L'artista procede, in questa circostanza, come i *soggetti* del sonnambulismo provocato, ed ha la sua particolare allucinazione; la quale differisce dalle sonnamboliche unicamente per gradi, minimi o massimi, d'intensità e non per la intima sua natura. ⁴⁹

Egli riteneva che la creazione artistica avvenisse in uno stato di annullamento provvisorio della propria personalità sotto l'effetto di un invasamento da parte di una oscura forza esteriore, ⁵⁰ stato nel quale l'«immaginazione» dell'artista, con il fermento del «suo gran *spiraculum vitae*», ⁵¹ poteva produrre vere e proprie creature d'arte: allora l'asettica «incarnazione di un concetto» ⁵² diventava «carne e sangue suo». ⁵³ Il dovere degli artisti consisteva allora nel

mettere al mondo creature ideali, le quali poi non sono per questo meno reali di quelle che sogliamo chiamare più specialmente così; e [...] ognuna di tali creature è un'idea, un sentimento fatti carne, ossa, sangue, non una vanità che par persona. ⁵⁴

Esiste un mondo dell'arte dove il personaggio è creatura viva. Varie opere narrative documentano questa sua concezione, come la novella *Conclusione* del *Decameroncino* (che offrì probabilmente lo spunto a Pirandello per *La tragedia di un personaggio*, i *Colloqui coi mei personaggi* e *Sei personaggi in cerca d'autore*).

Sebbene sperimentasse anche il genere fantascientifico, ⁵⁵ Capuana non giunse a immaginare che la fotografia potesse rivelare le risorse dormienti e insospettate di un cervello, come aveva fatto invece Lewis Carroll in un breve racconto scherzoso del 1855, *Photography Extraordinary*, nel quale narrava di un uomo stupidissimo capace di scrivere una storia in tre stili diversi grazie allo sviluppo fotografico delle sue idee. Pure, ciò che non raccontò lo sperimentò sul campo, con la Beppina Poggi e i numerosi ritratti, e ne descrisse gli effetti nella poesia *Ritratto fotografico* e nella novella *Gelosia*.



8. Per concludere: palinodia per immagini

Giuseppe Sorbello ha tentato di rivalutare l'attività fotografica di Capuana e Verga (il quale era stato iniziato alla fotografia proprio dal Nostro), sostenendo che le immagini fotografiche dei due scrittori «non devono essere considerate come un semplice *riflesso* della loro scrittura, ma come l'apertura di uno spazio di *riflessione*, da cui possono scaturire persino nuove strategie narrative». ⁵⁶ Lo studioso configura giustamente l'attività fotografica come un laboratorio di maturazione di nuova materia narrativa, poiché i due scrittori sfruttarono la fotografia come un documento. Capuana però la considerava anche e soprattutto come un rivelatore, ossia come uno spazio di riflessione e rivelazione della natura, visibile e soprattutto invisibile.

Nella conferenza pronunciata a Pisa l'11 maggio 1899 egli sosteneva: «C'è un altro mondo in questo mondo, c'è un'altra natura dentro la nostra natura». ⁵⁷ E deplorava l'imperfezione degli strumenti artistici a nostra disposizione per dare una forma materiale alla nostra «forza psichica»:

Questo nostro pensiero che finora si è manifestato servendosi della materia, marmo, tavolozza, suono, parola scritta, pare abbia tanta potenza creativa in se stesso, da poter fare a meno di questi mezzi [...].

Noi sentiamo che tutte queste arti c'impacciano, ci tormentano per la loro impotenza a creare davvero la vita. ⁵⁸

Soggiungeva che sarebbe venuto un tempo in cui, perfezionatasi ulteriormente la sua costituzione, l'uomo avrebbe potuto fare a meno della forma materiale:

immagina che cosa potrà essere l'opera d'arte quando il pensiero non incontrerà più ostacoli nel marmo, nella tela e nei colori, nei suoni e nella parola, quando l'opera d'arte si esplicherà, si formerà con la stessa rapidità e con la stessa nettezza dell'idea [...] quando insomma le creazioni dell'intelletto immaginativo vivranno, sia pure per qualche istante, realmente fuori di noi, quasi proiettate da un cinematografo infinitamente superiore a quello inventato dai fratelli Lumiere [*sic*]. ⁵⁹

Perché la fotografia non venne citata? Forse perché era più vicina all'immateriale di quanto non lo fossero letteratura, scultura, pittura, musica o danza, precisamente perché non era concepita come arte, benché fosse praticata come tale. La produzione fotografica di Capuana, evidentemente autoriale, specialmente nei ritratti, costituisce un diniego pragmatico della sua concezione teorica. Capuana rimase ancorato al mito baudelairiano della fotografia meccanica e mimetica, escludendola dall'ambito delle arti, mai realizzando la parte autoriale della fabbrica dell'immagine, concependo il fotografo come un operatore anziché come un artista. Rimase un osservatore delle *mirabilia* naturali che la fotografia, meglio delle arti, al pari forse delle scienze, consentiva di far vedere, rivelandole. Il fascino provato nei confronti di questo strumento derivava dal potere epifanico delle immagini fotografiche, nonché dal loro struggente effetto sul destinatario. Forse aveva ragione, se è vero, come è stato asserito, che l'immagine fotografica è essenzialmente «un segno di ricezione». ⁶⁰



* Questo contributo è il frutto di due comunicazioni presentate nel 2017, una all'International Conference *New Approaches in Capuana Studies* (AAIS/CSIS, 20-22 April 2017, Columbus, Ohio State University, USA), l'altra al convegno *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie* (MOD 2017, Bologna, 22-24 giugno 2017).

-
- ¹ Cfr. W.J.T. MITCHELL, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. fr. di M. Boidy, S. Roth, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- ² P. HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2007, p. 13.
- ³ Cfr. P. MORELLO, 'Verismo e rappresentazione del vero. Capuana e Verga fotografi', *Fotostorica*, 2, marzo 1999, p. 13.
- ⁴ A. NEMIZ, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Palermo, Edikronos, 1982, p. 22.
- ⁵ C. DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta, s.d., pp. 9-10.
- ⁶ A. NEMIZ, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, p. 19.
- ⁷ L. SCIASCIA, 'Prefazione', in A. NEMIZ, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, p. 9.
- ⁸ Cfr. P. MORELLO, 'Verismo e rappresentazione del vero. Capuana e Verga fotografi', p. 14.
- ⁹ Cfr. C. DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, pp. 9-10.
- ¹⁰ Cfr. A. FICHERA, *Luigi Capuana fotografo "insospettabile". Dal catalogo informatizzato alla valorizzazione del Fondo fotografico Capuana*, Tesi di Laurea in Conservazione dei Beni Archivistici e Librari, 2010, p. 84.
- ¹¹ Oltre ai saggi già citati di Nemiz, Morello e Fichera, si vedano in particolare: B. BASSO, 'Pose spiritiche in salsa nostrana', in U.M. OLIVIERI (a cura di), *Persona, personalità, personaggio tra XIX e XX secolo*, Campobasso, Diogene Edizioni, 2016; A. CARTA, 'Le Appassionate in camera oscura', in D. MARCHESE (a cura di), *Annali della Fondazione Verga. Capuana narratore e drammaturgo*, Atti del Congresso per il centenario della morte (Catania, 11-12 dicembre 2015), 8 (nuova serie), 2015, pp. 111-122; M. DI DIO, 'Luigi Capuana: la fotografia come scrittura. Riflessioni sul fondo fotografico Luigi Capuana in Mineo', in M. DI DIO, V. MIRISOLA (a cura di), *Sicilia Ottocento. Fotografi e Grand Tour*, Palermo, Edizioni Gente di Fotografia, 2002, pp. 120-143; G. FIORENTINO, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio, 2007; G. SORBELLO, 'Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga', in S. ALBERTAZZI, F. AMIGONI (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 15-21.
- ¹² P. MORELLO, 'Verismo e rappresentazione del vero. Capuana e Verga fotografi', p. 14.
- ¹³ Nell'«Avant-propos» alla *Comédie humaine* lo scrittore francese espone i capisaldi della futura poetica realistica (si parlerà di «realismo» solo nel 1852) e propugna la neutralità del romanziere «*secrétaire*» della società che osserva (cfr. H. DE BALZAC, *Avant-propos* [1842], in ID., *La comédie humaine*, Paris, Jean de Bonnot, t.1, 1988, p. 4).
- ¹⁴ C. BAUDELAIRE, *Le public moderne et la photographie*, in ID., *Salon de 1859*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 13. Tutte le traduzioni dal francese sono mie.
- ¹⁵ G. SORBELLO, 'Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga', p. 131.
- ¹⁶ Ivi, p. 8.
- ¹⁷ S. F. [SALVATORE FARINA], 'Libri nuovi', *Rivista Minima di scienze, lettere ed arti*, 10, ottobre 1880, p. 799 (corsivo dell'A).
- ¹⁸ L. CAPUANA, 'Spiritismo?', in ID., *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995, p. 121.
- ¹⁹ *Ibidem*. Ricorda giustamente Hamon: «vi è soprattutto una teoria dell'eredità che sembra aver colpito gli scrittori, quella dell'«impregnazione». Secondo questa teoria, la donna che ha avuto un amante darà più tardi alla luce dei figli che, pur avendo altri padri, somiglieranno a quel primo amante. Come se la donna fosse stata «impressionata», in tutti i sensi del termine, dall'immagine del primo amante, di cui produrrà un doppio» (P. HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, p. 214). Così sosteneva effettivamente Gabriel de Tarde (le cui idee sarebbero state accolte felicemente in Italia, in particolare da Scipio Sighele): «Avere solo idee suggerite e crederle spontanee: ecco l'illusione del sonnambulo così come dell'uomo sociale» (G. DE TARDE, *Les lois de l'imitation* [1890], Paris, Kimé, 1993, p. 83).
- ²⁰ C. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuana, 1954, pp. 185-186, 189.
- ²¹ P. MORELLO, 'Verismo e rappresentazione del vero. Capuana e Verga fotografi', p. 16.
- ²² L. CAPUANA, 'Gelosia' [1883], in ID., *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno editrice, t. 1, 1973-1974, pp. 346-347.



- ²³ Ivi, p. 349.
- ²⁴ Ivi, p. 350.
- ²⁵ Ivi, p. 352.
- ²⁶ G. SORBELLO, 'Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga', p. 20.
- ²⁷ C. DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, pp. 9-10.
- ²⁸ P. LÉON, 'L'écrivain et ses images, le paratexte photographique', in J.-P. MONTIER, L. LOUVEL, D. MÉAUX, PH. ORTEL (a cura di), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 116. Traduzione nostra.
- ²⁹ L. SCIASCIA, 'Prefazione', p. 8.
- ³⁰ C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ID., *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi, 1979, p. 66.
- ³¹ PH. ORTEL, 'Note sur une esthétique de la vue. Photographie et littérature', *Romantisme*, 118, 2002, pp. 30-32 (corsivo dell'A, traduzione nostra).
- ³² Ivi, p. 27.
- ³³ J.-P. MONTIER, 'Avant-propos', in J.-P. MONTIER, L. LOUVEL, D. MÉAUX, P. ORTEL (a cura di), *Littérature et photographie*, p. 10.
- ³⁴ S. M. GILARDINO, 'Capuana e Bourget: il realismo dell'anima', in M. PICONE, E. ROSSETTI (a cura di), *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, atti del Convegno di Montréal (16-18 marzo 1989), Roma, Salerno editrice, 1990, pp. 136, 154.
- ³⁵ L. CAPUANA, 'Il Decameroncino' [1901²], in ID., *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno editrice, t. 2, 1973-1974, p. 297.
- ³⁶ A. VERGA, 'Davide Lazzaretti e la pazzia sensoria', in *Archivio italiano per le malattie nervose e più particolarmente per le alienazioni mentali*, anno 17, 1880, pp. 213-214.
- ³⁷ L. CAPUANA, 'Ritratto fotografico' [1888], in ID., *Semiritmi*, a cura di E. Ghidetti, Napoli, Guida editore, 1972, pp. 69-70.
- ³⁸ Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
- ³⁹ L. CAPUANA, 'Diario spiritico, ossia Comunicazioni ricevute dagli spiriti per medianità intuitiva', *Luce e ombre*, 31 luglio-31 agosto 1916, p. 345 (corsivo dell'A).
- ⁴⁰ L. CAPUANA, *Il "Di là"* [1901], in ID., *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995, p. 225-226 (corsivo dell'A).
- ⁴¹ C. DI BLASI, *Luigi Capuana originale e segreto*, pp. 9-11.
- ⁴² J. NEMIZ, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, p. 21.
- ⁴³ Capuana non era certo l'unico a farne: si pensi ad esempio al ritratto di Victor Hugo sul suo letto di morte fatto da Nadar nel 1885.
- ⁴⁴ Cfr. F. DE ROBERTO, 'Luigi Capuana nei cimeli fotografici di Federico De Roberto', *Noi e il Mondo*, 1° gennaio 1916, p. 69.
- ⁴⁵ Cfr. C. ROSSET, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984.
- ⁴⁶ C. GATTINONI, Y. VIGOUROUX, *La photographie ancienne*, Paris, Nouvelles Éditions Scala, 2012, p. 25.
- ⁴⁷ L. SCIASCIA, 'Prefazione', p. 7.
- ⁴⁸ L. CAPUANA, 'Il Decameroncino', p. 297.
- ⁴⁹ L. CAPUANA, 'Spiritismo?', pp. 119-120.
- ⁵⁰ Se per gli scienziati i fenomeni allucinatori avevano un'origine interna, nelle «rappresentazioni dell'encefalo», sembra che Capuana attribuisse invece quelle rappresentazioni ad agenti esterni, esseri o enti invisibili sì ma interferenti nel nostro mondo (cfr. S. CIGLIANA, 'Pirandello e l'ombra metafisica dei personaggi', *Studi italiani*, 2, 2005, p. 104).
- ⁵¹ L. CAPUANA, 'Sul romanzo italiano' [1885], in ID., *Scritti critici*, a cura di E. Scuderi, Catania, Giannotta, 1972, p. 139.
- ⁵² L. CAPUANA, 'L'arte e la vita' [1905], in ID., *Scritti critici*, p. 365.
- ⁵³ L. CAPUANA, 'Il Decameroncino', p. 325.
- ⁵⁴ L. CAPUANA, 'Nuovi ideali d'arte e di critica', in ID., *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, p. 23.
- ⁵⁵ Cfr. E. COMOY FUSARO, 'Création artificielle et régénération. Mythes de l'homme nouveau dans la littérature science-fictionnelle italienne entre fin XIX^e et début XX^e', *Cahiers d'Études Romanes*, 27/2, 2013, pp. 475-492.
- ⁵⁶ G. SORBELLO, 'Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga', p. 15 (corsivo dell'A).
- ⁵⁷ L. CAPUANA, 'Nuovi ideali d'arte e di critica', p. 29.
- ⁵⁸ Ivi, p. 30.
- ⁵⁹ Ivi, pp. 31-32.
- ⁶⁰ J.-M. SCHAEFFER, *L'image précaire du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 9.



ARIANNA FRATTALI

*Riflessioni su un continente che diventa palcoscenico:
Home visit Europe di Rimini Protokoll*

The German collective Rimini Protokoll is made up of three authors-directors who have been working as a team since 2000 - although they can choose to work alone, in two or three — and have signed their creations together since 2002: Helgard Kim Haug, Daniel Wetzels and Stefan Kaegi. Their productions — which draw on real life, using elements and people from concrete situations and identifiable places — range from documentary theater to radio drama, to urban performance, with different variations of collaborations and partnerships. The article therefore takes into consideration a case of study now historicized in Germany and internationally and that even in the Italian context has attracted the attention of critics — not just theatrical — in an attempt to insert it into a broader European phenomenological and historiographic perspective, starting from the analysis of a specific project like *Hausbesuch Europa*, 'adapted' in *Home visit Europe*.

Il collettivo tedesco Rimini Protokoll¹ è costituito da tre autori-direttori che lavorano in squadra dal 2000 – pur potendo scegliere se lavorare da soli, in due o in tre – e firmano insieme le loro creazioni dal 2002: Helgard Kim Haug e Daniel Wetzels provengono dalla Germania, mentre Stefan Kaegi proviene dalla Svizzera, dove ha studiato alla F+F art school di Zurigo. Si sono incontrati frequentando il corso in «Applied theatre science and performance studies» presso l'Institut für Angewandte Theaterwissenschaften dell'Università di Gießen,² concentrandosi sullo sviluppo dei mezzi espressivi del teatro per stimolare nuovi sguardi sul reale. Sono considerati dunque i principali esponenti del movimento teatrale *Theater der Zeit*:³ «un teatro della realtà e nella realtà. È una tipologia di teatro che, attraverso spettacoli, lavori per la radio, mostre e installazioni, mette in diretta connessione il teatro con la realtà portando sulla scena interpreti-non attori, estendendosi così ben oltre i confini della sala teatrale per coinvolgere in varie forme e luoghi reali del mondo».⁴

Le loro produzioni – che attingono alla vita reale,⁵ utilizzando elementi e persone provenienti da situazioni concrete e luoghi identificabili – spaziano dal teatro documentario⁶ al radiodramma, alla performance in ambiente urbano, con diverse varianti di collaborazioni e *partnership*. Esse indagano fenomeni del mondo contemporaneo ed ingaggiano soggetti che non fanno parte del professionismo teatrale. Il fulcro della loro ricerca consiste infatti nello scardinare e rivelare i meccanismi teatrali attraverso l'azione, il dialogo o la narrazione di *experts* riguardo a particolari funzioni; questi ultimi possiedono specifiche esperienze, conoscenze e competenze sul tema che è oggetto della performance (cioè non

Stefan Kaegi, Helgard Haug, Daniel Wetzels ©David von Becker





sono esperti dello stare in scena, non sono attori professionisti e non sono quindi giudicati rispetto al loro recitare, nel senso tradizionale del termine; la loro particolare presenza si lega piuttosto a quel determinato *setting*).

Partendo da tali presupposti, nel 2010 Rimini Protokoll trasforma in una pièce teatrale l'assemblea generale della Daimler-Benz:⁷ Haug, Kaegi e Wetzel realizzano infatti *100% City*,⁸ portando sul palco cento cittadini veri come campione statistico per rappresentare, tra le altre, città come Berlino, Zurigo, Londra, Melbourne, Copenaghen o San Diego. Nominiamo poi solo alcune fra le più note produzioni del collettivo, a partire dal 2003 (anno in cui arriva il premio NRW-Impulse per *Shooting Bourbaki*⁹): *Brunswick Airport* (2004),¹⁰ *Calcutta in a box* (2005),¹¹ *Remote X*¹² e *Situation Rooms* (2013),¹³ quest'ultima presente, su invito, al prestigioso festival Berliner Theaterreffen. Nel 2011 l'intera opera di Rimini Protokoll vince il Leone d'Argento alla 41° Biennale di Teatro di Venezia, presso la quale gli artisti tedeschi presentano *Bodenprope Kasakhstan*;¹⁴ nel 2015 ricevono lo Swiss Grand Prix of Theatre.

Attraverso performance immersive, partecipative ed interattive, il collettivo (ormai berlinese d'adozione) cerca di ridefinire lentamente i confini della pratica del teatro occidentale,¹⁵ puntando ad una ricerca teatrale in cui l'attore (non professionista) racconti la propria esperienza relativamente ad un tema dato ed il pubblico partecipi in maniera sempre più attiva all'evento, secondo varie modalità previste dagli autori. Lo spazio dell'azione non è necessariamente un luogo



100% Stellenbosch ©Natalie Gabriels

fisso, ma itinerante, mentre le performance possono includere il camminare, danzare, persino guidare un camion e simulare un volo, alla scoperta di un teatro democratico in cui tutti (attori/spettatori) siano coinvolti nella stessa misura, stabilendo relazioni nuove e coinvolgendo ogni tipo di stimolazione sensoriale. Tali relazioni sono comunque temporanee e la cifra dell'instabilità percorre queste creazioni, tanto da essere definite «drammaturgies of care and insecurity».¹⁶ L'obiettivo di tali pratiche non è tanto stabilire nuove strutture di riferimento, quanto provocare un sistema di strategie comunicative in un gruppo che può sciogliersi e riorganizzarsi in qualsiasi momento, secondo modalità simili a quelle del gioco.

Nel contesto dato, il concetto di autorialità è flessibile: gli autori ideano, selezionano e montano l'intero lavoro, ma l'obiettivo della performance è raggiunto in stretta collaborazione con gli *experts* o (come in alcuni degli ultimi lavori) con il solo pubblico, secondo uno sviluppo che non è drammatico, ma narrativo, essendo prodotto dalla combinazione fra codici dello spettacolo trattati in maniera equivalente. Per questo e per altre caratteristiche, come la dialettica costante tra presenza e rappresentazione – intese come risultato, che si forma nella percezione, di specifici processi di *embodiment*¹⁷ – e l'interfaccia con i media – che rivela e problematizza il concetto stesso di presenza – il lavoro di Rimini Protokoll può essere inscrivibile nella macroarea del teatro performativo.



Già alcuni studi¹⁸ individuano una svolta performativa nelle diverse arti a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, registrando una condizione ormai instabile di alcuni paradigmi e modelli dell'approccio estetico tradizionale agli studi teatrali. In particolare, la messa in discussione della distinzione produttore/fruttore e l'abbattimento dei confini posti tra i diversi generi di fare artistico e gli altri ambiti di azione umana accomunano molte opere del teatro contemporaneo, da Robert Wilson a Jan Fabre, risalendo poi alle performance del *Living Theatre* ed al teatro di Grotowski nel secolo scorso, solo per fare alcuni esempi significativi. Citando le più recenti riflessioni di Fischer-Lichte, nella sua *Estetica del performativo*, arriviamo a distinguere l'espressività – intesa come espressione di un significato pre-definito – dalla performatività legata alla costruzione di senso attraverso una serie di atti non fondati sulla rappresentazione. Partendo da tali presupposti, quello che in tedesco è *aufführung* (ed in italiano può essere malamente tradotto con 'spettacolo') scaturisce dall'incontro unico tra attori e pubblico, costituendosi come luogo in cui, nel teatro, avviene il costruirsi performativo di senso. Tutto ciò, come già si capisce e come meglio si capirà in seguito, ha molto a che fare col lavoro dei Rimini Protokoll.¹⁹

Non si tratta tuttavia di individuare obbligatoriamente elementi di filiazione o modelli di riferimento, ma di rintracciare, nel passaggio di secolo, un *humus* comune che feconda forme artistiche sempre nuove, poiché la cifra della trasformazione e della metamorfosi, in natura come nell'arte (nata comunque da un'esigenza mimetica) nutre il continuo dialogo fra tradizione ed innovazione. Se il lavoro dei critici e degli storici del teatro è tentare di circoscrivere, definire, mettere in relazione, mentre gli artisti (ed in particolare quelli del nostro tempo) rifuggono con decisione definizioni, etichette e accostamenti, per il collettivo tedesco possiamo individuare alcune parole-chiave, che si connettono in qualche modo alla loro produzione: disequilibrio, destabilizzazione, audience, *expert*, prova (o, meglio, in inglese, *try out*). Come pure alcuni temi, o idee guida o *fil rouge*: tempo, insicurezza, fragilità, ma soprattutto internazionalizzazione e interculturalità, perché sull'incontro e sulla formazione di possibili relazioni e sulla costituzione di nuove identità culturali (per quanto fragili ed imprevedute, talvolta) si basa buona parte del loro lavoro.

Così, rispondendo ad un progetto su commissione e nel cinquantesimo anniversario dei Trattati di Parigi, il gruppo approda a Milano ospite del centro artistico-culturale Zona K con la performance *Home visit Europe*,²⁰ presente nell'ambito della rassegna artistico-teatrale *Focus Democracy* che ha visto lo spazio milanese promuovere vari eventi sul tema, tra i mesi di marzo e giugno del 2017. Non è la prima volta che il collettivo tedesco interagisce con gli spazi della metropoli lombarda, dopo il successo itinerante di *Remote Milano* e le sue numerosissime repliche del 2014. La produzione s'inserisce ancora in un contesto di respiro internazionale, dove le città e gli spazi urbani funzionano da reagenti drammaturgici all'interno di 'eventi-situazioni' in cui il teatro è concepito come forza operante e non come opera. Già in *Remote X* – che dal 2013 aveva toccato molte capitali europee ed extraeuropee – lo spazio urbano funzionava come *stage* o *setting* a misura di un gruppo di *performer/audience*, in cui i veri *experts*²¹ erano chiamati a costruirsi gradualmente, attraverso l'interazione fra la voce-guida e le loro singole specificità, secondo un dispositivo della 'performance per delega' (a recitare sono le *audience*) tipico dell'arte contemporanea.²² La città stessa si configurava come opera *in fieri* e comunità dinamica, nella direzione della cittadinanza attiva,²³ in cui ciascun partecipante poteva scegliere il proprio grado personale di coinvolgimento guidato dal *leit-motiv* del *tempus fugit*.²⁴

Con questa nuova creazione, è un continente intero a invadere gli spazi della città, anche se si tratta di spazi privati: l'Europa che irrompe a domicilio, appunto. Appartamenti messi a disposizione di un ciclo di performance, che si traducono in un gioco di ruolo fra



sconosciuti riuniti intorno ad un tavolo per condividere tra loro la propria visione europea. Una sorta di *game of thrones* politicamente corretto, in cui i partecipanti simulano, intorno ad gigante carta geografica tutta da completare, la costruzione di un'identità politica pacifica (o apparentemente tale). Poche persone sono usate come Maestri di Cerimonia e tecnici (spesso totalmente messi in ombra durante il corso della serata), mentre altre quindici



Home Visita l'Europa ©Pigi Psimenou

prendono parte alla performance da salotto che intreccia storie personali e meccanismi politici, costruendo via via una rete grafica ed emotiva che da porta a porta si estende a tutto il continente. Il gioco è costruito su cinque livelli che corrispondono alle tappe significative dell'integrazione nell'Unione Europea, dai primi gradini dopo la seconda Guerra Mondiale alla questione attuale dei rifugiati, ma ogni livello serve ad introdurre un'ulteriore o diversa prospettiva fra i presenti.

I partecipanti, come politici, si riuniscono dunque nel soggiorno o nella cucina del padrone di casa; al centro della tavolata, i due oggetti che muovono l'azione: la grande carta geografica e la macchina denominata *pacemaker*, che, passando di mano in mano, sputa scontrini con domande, riflessioni, suggerimenti, azioni, scandendo fasi e livelli successivi. Prima si gioca singolarmente, poi si stringono alleanze; in seguito, la squadra più forte mangerà la fetta più grande della torta al cioccolato che cuoce in forno, dal momento del nostro arrivo e nella fase conoscitiva del primo livello: una torta decorata con la cartina dell'Europa disegnata con zucchero a velo. Siamo alla fine di un rito aperto con tè e caffè: i partecipanti mangiano la torta europea, foto ricordo e possibilità di visionare dati, statistiche e scatto della serata sul sito internet, appositamente predisposto per accogliere i risultati di questa rete performativa, ma anche statistica, itinerante.



Home Visita l'Europa ©Pigi Psimenou

Partendo dunque dalla scelta dei temi, abbiamo chiesto ad Heldgard Haug²⁵ perché Rimini Protokoll riflettano sul concetto d'identità europea in un momento storico in cui tale concetto è profondamente messo in discussione: la risposta risiede ovviamente nel concetto di crisi, che nella sua etimologia greca include l'instabilità e il cambiamento, condizioni entrambe feconde per l'arte. Ma non solo, poiché alla base di ogni progetto artisti-



co riuscito esiste sempre un'esigenza concreta, non si può ignorare il fatto che si tratti di un lavoro 'su commissione': una rete di dieci teatri europei denominata *HOUSE on FIRE*²⁶ ha infatti chiesto al collettivo tedesco di lavorare sul tema Europa, creando un progetto che potesse viaggiare attraverso tutti e dieci i paesi partner. Questa rete include teatri e festival europei che negli ultimi anni hanno mostrato interesse o hanno giocato un ruolo centrale verso il paradigma di un'arte con un ruolo attivo nella società.

Come si capisce, la ricerca di Rimini Protokoll s'inserisce pienamente in questo paradigma e raccoglie così la sfida europea, non senza alcune perplessità iniziali dovute all'ampiezza del tema e alla sua attuale criticità. Poiché il loro teatro nasce sempre da una fase preliminare di studio e di raccolta dati sul tema preposto, i tre ideatori del gruppo inizialmente sono entrati in contatto con l'istituzione Europa attraverso la frequentazione di alcune persone che lavoravano per l'Unione Europea, condividendone obiettivi, regole, *routine* di tutti i giorni. L'immagine-guida, di sicuro effetto, era quella della grande tavola, con i rappresentanti di ventotto paesi seduti intorno ad essa; questa sembrava stridere tuttavia con la realtà del paesaggio di ventotto paesi diversi, spesso distaccati fra loro nelle idee e nelle condizioni. Così il loro immaginario artistico, alimentato da questo campo di tensioni, prova a spostarsi dall'Europa organizzata ed istituzionale per entrare in una microcella, un ambiente privato ed una situazione simile: un grande tavolo ed alcune questioni da discutere.

Dal punto di vista logistico, il gioco si sposta in molte case ed ambienti diversi, in giro per l'Europa e non solo, poiché ci sono state migrazioni anche in Egitto ed in Nord America, con un progetto futuro che coinvolgerà l'Australia. L'itineranza del *setting* genera strategie di azione/reazione sempre diverse, con alcuni punti fermi: una persona/protagonista proveniente da diversi paesi europei, come padrone di casa al tavolo; azioni e testi predisposti; un Maestro di Cerimonie locale ed un assistente, come unici elementi esterni, a garanzia delle procedure di gioco. In tale contesto, la drammaturgia dell'evento, pur avendo un'ossatura predisposta in maniera sempre uguale, si costruisce ogni volta sulla base delle reazioni e dei dialoghi dei partecipanti.

L'obiettivo è infatti creare una situazione in cui le persone si possano incontrare in un modo che non è formalmente organizzato, seppure non casuale, sperimentando il divario esistente tra la propria costruzione mentale di Europa e la propria sperimentazione pratica di cosa l'Europa sia, nella vita e nel pensiero di tutti i giorni.

Le domande che scaturiscono dal *pacemaker* orientano il dialogo in questo senso: «lavori spesso in un paese diverso da quello in cui vivi?», «chi ha mai mentito sulla sua nazionalità?», «chi si sente più europeo che cittadino del proprio paese?». Quelle iniziali – di carattere puramente conoscitivo – si rivolgono ad un individuo singolo (il padrone di casa appunto) per poi estendersi a tutto il gruppo e salire di livello, dalla sfera intima alla sfera comunitaria: l'obiettivo è proprio creare comunanza fra i partecipanti, aggiungendo a questo la competizione, orientata verso il premio finale, seppure simbolico come una torta al cioccolato. Si tratta di riprodurre dunque, in ambiente domestico, dinamiche più ampie a livello politico-istituzionale, sperimentando come la competizione stessa sia alla fine in grado di compromettere la solidarietà all'interno di un gruppo, anche solo a livello ludico: emerge infatti, specialmente nelle ultime fasi del gioco, la difficoltà da parte dei partecipanti a stringere compromessi e prendere parte a decisioni che danneggino il proprio stretto interesse.

Frammenti di storia e di mito uniti ad una serie di domande poste al padrone di casa o ai giocatori costituiscono l'unico testo drammaturgico di natura verbale riconducibile allo statuto del teatro, mentre i dialoghi strutturati si riducono ad una serie domande/



risposte, lasciando alla casualità i dialoghi spontanei che nascono fra i giocatori. Le didascalie d'azione sopravvivono in alcune indicazioni di movimento che gli scontrini del *pacemaker* sputano fuori per essere letti dai partecipanti, a turno. Non esiste copione, che non sia questa sequenza di istruzioni consegnata al programma di elaborazione dati che presiede i piccoli congegni elettronici utilizzati dai giocatori nel corso della serata, per svolgere le fasi finali della performance da salotto.



Home Visita l'Europa @Territory Festival

*Home visit Europe*²⁷ sembra quindi abbandonare, del tutto, lo statuto della rappresentazione per proporsi come gioco sulla costruzione dell'identità e della relazione (seppure entrambe fragili e temporanee). Teatro e gioco, del resto, erano indagati anche da quegli orizzonti teorici di riferimento elaborati nella seconda metà del Novecento da Victor Turner²⁸ a Richard Schechner, che ponevano le loro radici in una prospettiva di studi antropologici. E la storia della scena del Novecento si configura in effetti come «la storia di una trasformazione radicale degli assunti culturali su cui si è fondata l'idea stessa di rappresentazione nella drammaturgia moderna».²⁹ Tuttavia, sullo sfondo di questa trasformazione:

non c'è solo l'eclissi del sacro e della funzione profondamente motivante che esso ha avuto nel fondare il tempo e lo spazio dell'immaginario collettivo: c'è l'avvento di una civiltà, che assegna allo spettacolo il compito di illustrare una diversa avventura mondiale, con personaggi che fanno un'esperienza singolare del divenire; c'è l'idea della rappresentazione che si iscrive nell'orizzonte dell'illusione, del gioco, del divertimento, della celebrazione del potere avendo obliterato definitivamente i nuclei rituali attorno a cui si convocava il teatro.³⁰

Si capisce come il collettivo tedesco, collocandosi in questo orizzonte ed eludendo volontariamente alcuni nuclei rituali di riferimento del teatro occidentale, cerchi di elaborare una lingua della scena tutta sua, al di fuori di un testo drammaturgico dato e di un concetto di autorialità pre-definito.

Di questa ricerca il gioco domiciliare dell'Europa da salotto rappresenta sicuramente un caso-limite, perché, ponendo le sue fondamenta in quella riscoperta che tanta drammaturgia novecentesca fa di un teatro ambientale, immersivo, performativo rende la procedura stessa oggetto della rappresentazione e riduce la drammaturgia dell'evento ad una serie di istruzioni per l'uso. Tale riduzione non è da intendersi tuttavia in accezione negativa, poiché non si tratta di una rinuncia alla forma teatrale *tout court*: di questa infatti sopravvivono le più nobili intenzioni originarie, ovvero la convocazione di una cittadinanza attiva in una situazione conoscitiva (e non puramente contemplativa) predisposta. Le istruzioni per l'uso fanno poi parte di quel 'protocollo' che il collettivo berlinese richiama nel proprio ossimorico nome: un protocollo festoso e rivierasco, che vuole unire alla presunta scientificità dell'esperimento sociale la leggerezza di un contesto vacanzeiero italiano. 'Rimini Protokoll' non è solo il nome di un gruppo, ma – come osserva Francesco Fiorentino – «un Label, un brand, un marchio, un'etichetta, che i tre fondatori si sono dati per i lavori che fanno insieme, o solo in due, o singolarmente, anche con altri partner. Per usare il nome è necessaria la presenza di almeno uno dei tre, oltre a un certo modo di



lavorare. Poi temi e forme possono cambiare, ma sono sempre postdrammatiche». ³¹

Nell'opera di Rimini Protokoll e in particolare in questo ultimo esperimento, così radicale, non viene meno dunque la fiducia nel ruolo che le arti performative rivestono nella società: ad esse appartiene infatti il regno del 'come se' e, seppure partendo dalla realtà, possono facilmente sconfinare nel campo dell'immaginazione e dell'utopia. Per Heiner Goebbels³² sono l'esempio di un collettivo attivo di registi che stimola dei processi piuttosto che realizzare un'opera d'autore e, come negli obiettivi del miglior teatro novecentesco, al centro del processo c'è lo spettatore, il suo sguardo, la sua possibilità di trasformare sé stesso e, di conseguenza, il mondo che lo circonda. Non si tratta però di soddisfarne necessariamente le aspettative, quanto di stabilire un canale di dialogo, uno spazio di discussione, una zona franca dai ruoli acquisiti; tutto ciò a costo di destabilizzare, scuotere, perturbare. Partire dal reale non significa così appiattirsi su un ruolo puramente documentario, ma rendere la realtà stessa più vivida, più visibile, più concentrata attraverso quella visione 'diversamente' teatrale da quale i Rimini Protokoll non abdicano del tutto.

Se è vero che «nella vita che si svolge fuori della scena possiamo trovare i materiali su cui si basa il mondo teatrale»,³³ l'assimilazione del teatro al gioco (così evidente nel termine inglese 'to play') come apertura a nuove possibilità non esclude tuttavia un processo di restituzione mimetica ad un ipotetico pubblico che guarda, anche se non gioca fisicamente. Ridotto ai minimi termini o potenziato al massimo esponente (dipende da quale prospettiva esaminiamo la performance) esiste in *Home visit Europe* un pubblico virtuale, oltre a quello che prende fisicamente parte al gioco. L'esperienza domestica viene restituita al web, con foto e documentazione dell'evento tramite il sito dedicato al progetto www.homevisiteurope.org che ci conduce, con un *click*, dentro a case private sparse in tutta Europa (e non solo), per conoscere volti, ambienti e pensieri (seppure in forma statistica) di chi ha giocato a sentirsi europeo. Il sito permette così di navigare fra dati, percentuali e grafici che rappresentano la traduzione visiva della costruzione temporanea di un'identità, quella del gruppo riunito in ambienti domestici che vanno a costituire progressivamente una nuova geografia europea definita dall'immaginario collettivo. In effetti, oltre il quinto livello, quello della competizione, c'è un livello successivo, quello della restituzione, in cui tutte le singole recite vengono raccolte e diventano di nuovo aperte ad un pubblico anonimo esteso in tutto il mondo. Tale livello rimane parte integrante del progetto e ne costituisce il sedimento visibile, aggiungendo alla matrice puramente esperienziale dell'evento, anche quella prettamente teatrale, concentrata sullo sguardo.

Nonostante teatro e gioco appartengano entrambi al mondo trasformativo del 'come se' e possano facilmente essere accostati e sconfinare l'uno nell'altro, Rimini Protokoll, anche in questa produzione, supera la prospettiva del gioco per proporsi in una prospettiva reale e simbolica, mantenendo vivi alcuni meccanismi specifici dell'arte teatrale che producono senso. Sopravvive dunque il concetto di rappresentazione – offerta allo sguardo anonimo di chi si connette via web – nella costruzione ideale di un *setting*, cioè di un ambiente/forma in cui proprio l'Europa diventi un palcoscenico su cui recitare. In questo modo, il tema del progetto diviene, ipertroficamente, rappresentazione e la macchina teatrale non implode su

Home Visita l'Europa @Territory Festival





sé stessa, azzerandosi, ma scatena un immaginario drammaturgico di cui fanno parte i pensieri di chi gioca, ma anche quelli di chi guarda, ri-orientando la percezione secondo orizzonti di senso impreveduti e sempre nuovi.

Per concludere, abbiamo voluto girare provocatoriamente alla Haug una delle domande poste al tavolo di *Home visit Europe*: «hai fiducia nel futuro?». Volevamo testare il suo grado di fiducia come artista, come parte di un gruppo in quello che verrà, perché all'interno di questo gioco domiciliare, apparentemente innocuo, emerge spesso una presa d'atto (talvolta amara) di ciò che ancora l'Europa non è, o non è ancora. Si riporta di seguito il testo della risposta, che sembra intravedere un futuro solo nel ritorno al grado zero, agli albori della vita sulla terra, alle prime forme semplici e spontanee di esistenza:

The reason why I can not participate at your meeting via skype today is because I am on a research trip for another project. The last couple of days I met biologist that focus on the specie of jelly fish! Their hypothesis is that climate change will make the jellyfishes the winners of the 'game'. They have a simple but very effective structure, no brain and no social life. They have not changed or evolved during the last billion years and somehow it seems that the more complex species like the human being perfectly learned how to destroy whilest these beings silently manage to survive. Looking at a tank with jellyfishes for example made me understand that they somehow (nobody knows how) manage to adopt their size and population according to the available space. So in case you put 100 jellyfishes in a tank they will only grow to half the size in comparison to a group of 50 jellyfishes. I think this is absolutely fascinating — whilest comparing this with human beings — the number is getting higher and higher, size and weight and consumption, too though intellectually everybody knows that this will no create a happy end.

Tra le righe, leggiamo la profezia di autodistruzione per un'umanità sempre più rivolta ai propri consumi ed ai propri bisogni, senza perseguire uno sviluppo realmente sostenibile nell'ambito di un contesto climatico mondiale che mostra ancora tutte le sue incognite.

Distruggersi con le proprie mani sembra essere pertanto il nostro destino, o forse no, se all'arte continuiamo ad assegnare quel potere trasformativo della realtà che abbiamo già più volte ricordato. Come uomini, dunque, Rimini Protokoll vedono nubi nere al nostro orizzonte, ma come artisti intravedono un piano di fuga nella trasformazione, nella metamorfosi, nella rinascita, se — come afferma la Haug — «I like to be optimistic and maybe times of crisis are good times for the arts».



- ¹ Ai suoi esordi il gruppo comprendeva anche un quarto membro: Bernd Ernst, che dal 1998 lavorava insieme a Kaegi sotto il marchio *Hygiene heute*, nome nato in opposizione a quello che era considerato lo 'sporco' vecchio teatro tedesco. Ernst ha lasciato il collettivo nel 2002 per divergenze d'opinione legate alla modalità di gestione del gruppo, pur continuando tuttavia a collaborare con Kaegi in alcuni progetti. Haug e Wetzel, invece, avevano già lavorato insieme in precedenza insieme a Marcus Dross sotto il marchio *Ungunstraum- Alles zu seiner Zeit (Unfavourable Space - Everything in its Time)*, attivo dal 1995 al 1998.
- ² Fondato da Andrzej With nel 1982, è l'unico dipartimento di lingua tedesca che combini teoria teatrale e pratica, dedicandosi soprattutto alla produzione delle forme di teatro contemporaneo e sperimentale.
- ³ Cfr. H. HAUG, S. KAEGI, D. WETZEL, *Rimini Protokoll ABCD*, Berlin, Theater der Zeit, 2012.
- ⁴ L. CANDELPERGHER, 'Nuove realtà teatrali si incontrano a Venezia. Conversazione con Stefan Kaegi, Rimini Protokoll', in A. MALAGUTI, M. CALCAGNO (a cura di), *La sperimentazione dei processi di produzione teatrale*, Milano, FrancoAngeli Editore, 2012, p. 192.
- ⁵ Cfr. D. SCHREIBER, 'Sehsucht nach Alltag. Die Realitätsspiele des Rimini Protokolls', *Theater der Zeit*, 3, 2004, pp. 40-42.
- ⁶ Cfr. I. THOMAS, 'A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany', *TDR*, 3, 2006, pp. 16-28.
- ⁷ La Daimler AG è un produttore tedesco di automobili e di mezzi di trasporto per l'impiego militare e civile come pure per i servizi finanziari, con sede centrale a Stoccarda in Germania. La Daimler AG attuale è nata nel 2007 dopo la vendita del gruppo Chrysler alla Cerberus Capital Management L.P. La precedente società "DaimlerChrysler AG" era sorta nel 1998 in seguito alla fusione della Daimler-Benz con la Chrysler Corporation, dando origine ad una società per azioni secondo il diritto tedesco.
- ⁸ *100% City - A Statistical Chain Reaction*. Directed by H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzel. Reasearch + Dramaturgy: Cornelius Puschke. A Rimini Apparat production in co-production with HAU Berlin, funded through the Capital Cultural Fund (Hauptstadtkulturfond).
- ⁹ *Shooting Bourbaki - 5 swiss boys performing on they self stabilizing strategies and the teenage urge to shoot* by H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzel with Valentin Erin, Thomas Hostettler, Diego Krauss, Ahmed Mehdi and Adrian Seitz. A production of luzernertheater and Expo.02 (AMJ). Cooperation Dramaturgie: Olaf Kroek. Coproducers: Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt am Main), Neues Cinema (Hamburg), Sophiensæle (Berlin), BIT Teatergarasjen (Bergen) and Avantgarden (Trondheim).
- ¹⁰ *Bruswick Airport. Weil der Himmel uns braucht* by H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzen.
- ¹¹ *Calcutta in a box - An intercontinental phone play* by H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzel. worldpremiere: Berlin, Mannheim, Zürich 2.4.2008Perfomers in the Call-Center: Durbha Alivelu, Avisek Arora, Dicky Banerjee, Suktara Banerjee, Avik Chakraborty, Sagnik Chakraborty, Souptic Chakraborty, Surjodoy Chatterjee, Anusua Chatterjee, Sarmistha Das, Arpan Goenka, Basundhara Ghoshal, Sneha Jha, Islam Mohammed, Madhusree Mukherjee, Priyanka Nandy, Mira Parekh, Aditi Roy, Sunayana Roy u.a. Production: Hebbel am Ufer, Berlin. In collaboration with the Callcenter Descon Limited in Kalkutta (2008-2010). Coproduction Baltic Circle Helsinki and Helsinki Festival; Camp X Kopenhagen; Rimini Apparat; Kunstenfestivaldesarts Brüssel; Nationaltheater Mannheim; Schauspielhaus Zürich; 104 Centquatre Paris. Supported by the European Cultural Foundation and Regierenden Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten.
- ¹² *Remote X* by S. Kaegi.
- ¹³ *Situation Rooms - A multiplayer video place* by H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzel. With: Abu Abdu Al Homsisi, Syria; Shahzad Akbar, Pakistan; Jan van Aken, Germany; Narendra Divekar, India; Nathan Fain, USA; Reto Hürlimann, Switzerland; Maurizio Gambarini, Germany; Andreas Geikowski, Germany; Marcel Gloor, Switzerland; Barbara Happe, Germany; Volker Herzog, Germany; Richard Khamis, South-Sudan; Wolfgang Ohlert, Germany; Irina Panibratowa, Russia; Ulrich Pfaff, Germany; Emmanuel Thauay, France; Amir Yagel, Israel; Yaoundé Mulamba Nkita, Kongo; Familie R, Lybia; Alberto, Mexico; and: Christopher Dell, Alexander Lurz, Karen Admiraal. A production of Rimini Apparat and Ruhrtriennale, in coproduction with Schauspielhaus Zürich, SPIELART festival & Münchner Kammerspiele, Perth International Arts Festival, Grande Halle et Parc de la Villette Paris, HAU – Hebbel am Ufer, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main, Onassis Cultural Center-Athens. Funded by the German Federal Cultural Foundation and the Regierende Bürgermeister of Berlin - Senate Chancellery - Cultural Affairs.
- ¹⁴ *Bodenprope Kasakhstan (Soil Sample Kasakhstan)* with: Elena Panibratowa, Gerd Baumann, Heinrich Wiebe, Helene Simkin, Nurlan Dussali. Concept & Direction: Stefan Kaegi (Rimini Protokoll). A production by Rimini Apparat and HAU / Hebbel am Ufer Berlin. Coproduced by Schauspiel Hanover, Wiener Festwochen, Goethe Institute Almaty, Le Maillon - Théâtre de Strasbourg / Scène Européenne, Territory Festival 2011 and BIT Tea-



- tergarasjen. Supported by the Capital Cultural Fund and the Governing Mayor of Berlin – Senate Chancellery for Cultural Affairs. Si legga R. CARPANI, 'Presence, Storytelling, Testimony and Theatre in «Bodenprope Kasachstan»', in A. Cascetta (a cura di), *Il teatro verso la performance*, Milano, Vita & Pensiero, 2008, pp. 81-92.
- ¹⁵ Cfr. L. MANGO, 'Appunti preliminari per una «messa in storia» del teatro del Novecento', *Acting Archives Review*, VII, 13, 2017, pp. 1-23, <<http://www.actingarchives.unior.it/Rivista/RivistaIframe.aspx?ID=81f87db0-83de-493c-9b9c-e766fca1fcb>> [accessed December 2017].
- ¹⁶ F. MALZACHER, 'Dramaturgies of care and insecurity. The story of Rimini Protokoll', in M. DREYSSE, F. MALZACHER (a cura di), *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, Berlino, Alexander, 2008, p. 14. Si veda anche J. BIRGFELD, U. GARDE, MEG MUMFORD (a cura di), *Rimini Protokoll Close-Up: Lektüren*, Hannover, Wehrhahn, 2015. Sempre sulla drammaturgia di Rimini Protokoll, si legga anche M. MUMFORD, 2013. 'Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity', *Contemporary Theatre Review*, 23, 3, 2013, pp. 14-45; EAD, 'Towards Transculturality in Reality Theatre from Berlin and Sydney: A study of the Nomad in Rimini Protokoll's *Cargo Sofia-X* and the «Spiritual Medium» in *Fast Cars and Tractor Engines* by Urban Theatre Projects', in A. CORKHILL, A. LEWIS (a cura di), *Intercultural Encounters in German Studies*, St. Ingbert, Röhrig, 2014, pp. 181-96.
- ¹⁷ Cfr. J. BUTLER, *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, a cura di S.-E. CASE, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1990, p. 273; E. FISCHER-LICHTE, *Eстетica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [2004], trad. it. di T. Gusman, S. Paparelli, Roma, Carocci, 2014, p. 48.
- ¹⁸ Cfr. R. SCHECHNER, *Performance Theory* [1977], New York, Routledge, 1988; ID., *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999; H.- T. LEHMANN, *Postdramatisches theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999; M. DE MARINIS, *Al limite del teatro. Utopie, progetti, aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Firenze, La casa Usher, 1983; ID., *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987; C. MELDOLESI, 'Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani', *Teatro e Storia*, 27, 2006, pp. 269-292; R. MOLINARI, *Il lavoro del drammaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007; G. GUCCINI (a cura di), 'Drammatico vs postdrammatico: polarità a confronto', *Prove di drammaturgia*, XVI, 1 giugno 2010; M. DE MARINIS, *Il teatro dopo l'età dell'oro: Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013; V. VALENTINI, 'La linea del Settanta (1968-1977): mettersi in viaggio', in V. VALENTINI (a cura di), *Nuovo teatro Made in Italy (1967-2013)*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 49-80.
- ¹⁹ Si legga anche una ricognizione 'problematica' delle accezioni della definizione Freies Theater, svolta da Nikolaus Müller-Schöll ('De la rébellion contre l'institution théâtrale au théâtre "hors de soi": le Freies Theater depuis 2000'), esemplificata poi da due spettacoli dei gruppi Theaterkombinat (Massenmycènes, 2000) e Rimini Protokoll (*Cargo Sophia*, 2006), in D. PLASSARD (a cura di), *Mises en scène d'Allemagne(s)*, Collection Arts du Spectacle, Les voies de la création théâtrale, Paris, CNRS, 2014, vol. 24, pp. 104-119; cfr. la recensione di Cristina Grazioli al volume apparsa su *Culture Teatrali on line*, <https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/cristina%20grazioli%20mise%20en%20scne%20dalleagnes_ctionline%202015.pdf> [accessed February 2015].
- ²⁰ *Home visit Europe*, ideazione, testo e regia: H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzel; drammaturgia: Katja Hagedorn; Interaction Design: Mirko Dietrich, Hans Leser, Grit Schuster || Assistente Interaction Design: Philipp Arnold || Scenografia: Lena Mody, Belle Santos || Assistente Scenografia: Ran Chai Bar-zvi || Produzione: Juliane Männel || Direzione Tecnica: Sven Nichterlein || Web Design: Tawan Arun + Ralph Gowers (Programming) || Redazione Web: Cornelius Puschke. Maestri di Cerimonia, Milano: Enrico Pittaluga, Andrea Panigatti. Home Visit Europe is a production of Rimini Apparat. In coproduction with Archa Theatre Prague (CZ). BIT Teatergarasjen/Bergen International Festival (NO). Frascati Teater Amsterdam (NL). HAU Hebbel am Ufer Berlin (D). Kaaitheater Brussels (BE). LIFT London (GB). Malta Festival Poznan (PL). Mungo Park (DK). Sort/Hvid (DK). Teater Nordkraft (DK). Théâtre de la Commune Aubervilliers (FR). Théâtre Garonne (FR). Teatro Maria Matos (PT). A House on Fire commission / coproduction with the support of the Cultural Program of the European Union. The project is supported by Capital Culture Fund Berlin.
- ²¹ Cfr. P. BOENISCH, 'Other People Live: Rimini Protokoll and Their «Theatre of Experts» — An Interview', *Contemporary Theatre Review*, 18, 1, 2008, pp. 107-113.
- ²² Cfr. C. BISHOP, *Inferni artificiali. Politiche della spettatorialità nell'era dell'arte partecipativa*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2015.
- ²³ Cfr. S. BOTTIROLI, R. GANDOLFI, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2012.
- ²⁴ Cfr. A. CASCETTA, 'Teatri del mondo', *Drammaturgia.it*, <<http://www.drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6489>> [Accessed 5 March 2016].
- ²⁵ In questa sede, facciamo riferimento all'intervista esclusiva concessa alla sottoscritta e da me trascritta e tradotta, in occasione della conferenza-spettacolo dal titolo «*Home visit Europe: cronaca di uno spettacolo internazionale dei Rimini Protokoll (Berlino)*» che ha avuto luogo l'11 maggio 2011 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano coordinata da me e da Valentina Kastlunger di Zona K durante il Convegno internazionale *Identità europea. Diritto, storia, cultura artistica e teatrale*, 11 -12 maggio 2017, Università Cattolica del



Sacro Cuore, Biblioteca Ambrosiana di Milano. Cfr. A. FRATTALI, *Tra realtà e utopia: ripensare lo statuto della rappresentazione. Intervista a Rimini Protokoll*, Arabeschi, VI, 11, <<http://www.arabeschi.it/tra-realt--e-utopia-ripensare-lo-statuto-della-rappresentazione-intervista-a-rimini-protokoll/>>.

²⁶*HOUSE on FIRE* è supportato dai partners individuali e dal programma culturale dell'Unione Europea (2007-2013). I partners di *HOUSE on FIRE* perseguono dunque una programmazione internazionale ed una politica di coproduzione basata sulla convinzione che le arti possano avere un ruolo comunicativo essenziale e nello sviluppo del pensiero e del dibattito a proposito di problemi e sfide che le nostre società e il mondo stanno affrontando. Più informazioni sul Programma sono disponibili sul sito della Commissione Europea <http://eacea.eceuropa.eu>.

²⁷Cfr. V. VALENTINI, 'Home visit Europe, Europa a domicilio', *alfabeta2*, <<https://www.alfabeta2.it/2016/08/20/rimini-protokoll-home-visit-europe-europa-domicilio/>> [accessed August 2016].

²⁸Cfr. V. TURNER, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York, Performing arts journal publications, 1982.

²⁹S. DALLA PALMA, 'Momenti e modelli della transizione teatrale', in C. BERNARDI, B. CUMINETTI, S. DALLA PALMA (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Milano, EuresisEdizioni, 2000, p. 9.

³⁰*Ibidem*.

³¹F. FIORENTINO, 'Abecedario dei Rimini Protokoll', *alfabeta2*, <<https://www.alfabeta2.it/2014/03/15/rimini-protokoll/>> [accessed March 2014].

³²H. GOEBBELS, 'Call Cutta, Quello che non vediamo ci attrae, Quattro tesi su *Call Cutta*', *Biblioteca teatrale*, 91-92, luglio-dicembre 2009, pp. 291-305.

³³J. M. LOTMAN, 'Semiotica della scena' [1980], trad. it S. Salvestroni, *Strumenti critici*, 44, p. 6.



ARIANNA FRATTALI

*Tra realtà e utopia: ripensare lo statuto della rappresentazione.
Intervista a Rimini Protokoll*

Il collettivo tedesco Rimini Protokoll è costituito da tre autori-direttori che lavorano in squadra dal 2000 – pur potendo scegliere se lavorare da soli, in due o in tre – e firmano insieme le loro creazioni dal 2002: Helgard Kim Haug e Daniel Wetzel provengono dalla Germania, mentre Stefan Kaegi proviene dalla Svizzera, dove ha studiato alla F+F art school di Zurigo. Si sono incontrati frequentando il corso in «Applied theatre science and performance studies» presso l'Institut für Angewandte Theaterwissenschaften dell'Università di Gießen, concentrandosi sullo sviluppo dei mezzi espressivi del teatro per stimolare nuovi sguardi sulla realtà. Le loro produzioni spaziano dal teatro documentario al radiodramma alla performance in ambiente urbano, con diverse varianti di collaborazioni e partnership; in particolare, ingaggiando persone e fenomeni del mondo contemporaneo che non fanno parte del professionismo teatrale e/o non sono conosciuti al grande pubblico, indicandoli col nome di experts. Fra le produzioni più note (solo per citarne alcune): *Bruswick Airport* (2004),¹ *Calcutta in a box* (2008),² *100% City* (2010),³ *Remote X*⁴ e *Situation Rooms*⁵ (2013).

Attraverso performance immersive, partecipative ed interattive, Rimini Protokoll cercano di ri-definire lentamente i confini della pratica del teatro occidentale, focalizzandosi sulla ricerca di un teatro in cui l'attore (non professionista) racconti la propria esperienza relativamente ad un tema dato e il pubblico partecipi in maniera sempre più attiva all'evento, secondo varie modalità previste dagli autori. Lo spazio del teatro non è necessariamente un luogo fisso, ma itinerante, e le loro performance possono includere il camminare, danzare, persino guidare un camion e simulare un volo, alla scoperta di un teatro democratico in cui tutti (attori/spettatori) siano coinvolti nella stessa misura, stabilendo relazioni nuove e coinvolgendo ogni tipo di stimolazione sensoriale. Tali relazioni sono comunque temporanee e la cifra dell'instabilità percorre tutte le loro creazioni; l'obiettivo di queste pratiche non è tanto stabilire nuove strutture di riferimento, quanto provocare un sistema di strategie comunicative in un gruppo che può sciogliersi e riorganizzarsi in qualsiasi momento, secondo modalità simili a quelle del gioco. In tale contesto, il concetto di autorialità è flessibile: gli autori ideano, selezionano e montano l'intero lavoro, ma l'obiettivo della performance è raggiunto in stretta collaborazione con gli *experts* o, come negli ultimi lavori, con il solo pubblico, secondo uno sviluppo che non è drammatico, ma narrativo, essendo prodotto dalla combinazione fra codici dello spettacolo trattati in maniera equivalente. Per questo e per altre caratteristiche che approfondiremo in seguito, possiamo considerare il lavoro di Rimini Protokoll inscrivibile nella macroarea del teatro performativo, che include molti lavori e produzioni del nostro tempo, pur affondando le radici nella tradizione del teatro europeo.

In questa sede, pubblichiamo l'intervista esclusiva concessa alla sottoscritta da Helgard Kim Haug e da me trascritta e tradotta, in occasione della conferenza-spettacolo dal titolo «*Home visit Europe*:⁶ cronaca di uno spettacolo internazionale dei Rimini Protokoll (Berlino)» che ha avuto luogo l'11 maggio 2011 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano coordinata da me e da Valentina Kastlunger di Zona K durante il Convegno internazionale *Identità europea. Diritto, storia, cultura artistica e teatrale* (11-12 maggio 2017, Università Cattolica del Sacro Cuore, Biblioteca Ambrosiana di Milano). La performance in oggetto, rispondendo ad un progetto su commissione e nel cinquantesimo anniversario dei Trattati di Parigi, si è



svolta a Milano (dopo *tour* europeo e addirittura mondiale ancora in corso) ospite del centro artistico-culturale Zona K, nell'ambito della rassegna artistico-teatrale *Focus Democracy*, che ha visto lo spazio milanese promuovere vari eventi sul tema, tra i mesi di marzo e giugno del 2017. Il link specifico del progetto (<http://www.homevisiteurope.org/it/index.php?id=2>) permette di seguirne modalità e sviluppo nella complessa rete di performance domestiche itineranti in Europa e nel mondo.

Arianna Frattali: Partiamo dalla scelta dei temi: perché riflettere sul concetto di Europa e sull'identità europea in questo specifico momento storico?

Helgard Kim Haug: Si tratta di una sorta di 'lavoro su commissione': *House of Fire* - rete costituita da dieci teatri europei — ci ha chiesto se ci sarebbe piaciuto lavorare sul tema 'Europa' e creare un progetto che potesse viaggiare attraverso tutti e dieci i paesi *partner*. La nostra prima reazione non è stata di entusiasmo, anche se i semi erano piantati nelle nostre menti e iniziavano a germogliare. Noi abbiamo incontrato in seguito molte persone che stavano lavorando per l'Unione Europea ed è stato assolutamente affascinante farsi un'idea del loro lavoro: obiettivi, regole, *routine* di tutti i giorni. L'immagine della grande tavola con ventotto rappresentanti differenti di ventotto paesi diversi riuniti intorno ad essa è stata molto impressionante. E, dall'altra parte, tu immagini l'esteso paesaggio di ventotto differenti paesi distanti fra loro e, se parli di Europa, la maggior parte delle persone si lamenta, o non elogia il tentativo o l'idea di unione. Penso che questo campo di tensione ci spinga a pensare di lasciare l'Europa organizzata ed istituzionale per provare ad entrare in una microcella, un ambiente privato con un impatto visivo simile: un largo tavolo e alcune questioni da discutere. Da là in poi, noi abbiamo avuto molte repliche con ambienti e strutture di gioco sempre diverse: una persona/protagonista, nei differenti paesi europei, come padrone di casa vicino al tavolo, con alcuni testi ed azioni predisposti, intervenendo solo con un Maestro di Cerimonie locale e un assistente del nostro staff. In un secondo momento, abbiamo esteso il gioco in Egitto e Nord America e siamo sul punto di creare una versione per l'Australia, quindi abbiamo preso l'Europa come questione iniziale, ma la riflessione è sull'individuo in relazione con la struttura politica e la società.

A. F.: Qual è – secondo voi - il ruolo del teatro e delle arti performative nella società?

H.K. H.: Mi piace sempre il teatro o l'arte in genere quando insiste su una domanda di fondo. Quando ti trovi in uno spazio dove puoi domandare «Cosa accadrebbe se...», dove puoi scuotere ed accendere pensieri, dove puoi permettere a te stesso di guardare con occhi differenti, da differenti prospettive. Anche se il nostro lavoro è qualcosa di basato sulla realtà io penso che il motivo per cui lo portiamo in teatro sia perché può entrare così nel campo dell'immaginazione e dell'utopia. Questa mescolanza rappresenta un grande potenziale!

A. F.: Nel vostro teatro l'attore non è professionista, ma proviene dalla 'vita reale', il pubblico è coinvolto nell'azione drammatica a vari livelli ed il concetto di autorialità è flessibile. Ho scelto tre punti di snodo del vostro percorso artistico: *Bodenprope Kazakhstan* (Venezia, 2011), *Remote X* (2013), *Home visit Europe* (2015) in cui questi tre aspetti si radicalizzano sempre più. Nelle ultime due performances, in particolare, spariscono anche gli *experts* per lasciare agire totalmente lo spettatore: perché questa scelta?

H.K. H.: Molte volte abbiamo sperimentato tanto sulla questione del come sia possibile creare un lavoro partecipativo, ma senza esporre singoli individui del pubblico; non vogliamo forzare nessuno sul palcoscenico, ma se l'intero gruppo si costituisce in una ma-

niera molto attiva, qualcosa di interessante può succedere. Guardare al ruolo del pubblico è importante; non si tratta solo di un 'consumatore', può essere una parte molto attiva, il pubblico può rendere quello che accade unico. Ogni singola replica di *Home visit Europe* è differente dalle altre. Penso che dopo aver sperimentato *Remote X* voi guardiate con occhi differenti lo spazio urbano e gli spostamenti di gruppo. Ci sono forme che provano a mescolarsi con la vostra propria realtà, tentando di coinvolgere il pubblico direttamente. Non vorrei tuttavia descrivere questo come una chiara linea di sviluppo: nelle nostre speranze sta diventando sempre più radicale — questo è vero — ma ci sono sempre stati lavori immersivi vicini temporalmente a lavori che hanno avuto luogo in ambienti più tradizionali di rappresentazione. Uno dei primi lavori, per esempio, è stato *Calcutta (in a box)*, un progetto che connetteva un singolo componente del pubblico in una chiamata con un agente di *call center* a Calcutta, in India. Lo spettacolo era una conversazione improvvisata!

A. F.: *Home visit Europe* sembra abbandonare del tutto lo statuto della rappresentazione per proporsi come gioco sulla costruzione dell'identità e della relazione (seppure temporanee). Teatro e gioco appartengono entrambi al mondo trasformato del 'come se', condividendo, in inglese, il termine *to play*. Si può andare oltre la prospettiva del gioco per proporsi come prospettiva reale e simbolica? Se sì, quali sono, secondo voi, i meccanismi specifici dell'arte teatrale che producono senso?

H.K. H.: Penso sia ancora una parte importante del progetto, anche se non sta avvenendo in un ambiente tradizionale o in un teatro: nessuno recita un ruolo e non c'è pubblico. È tutto incentrato sulla responsabilità e il tentativo di creare un ambiente e una forma che renda l'Europa/il mondo un palcoscenico su cui recitare. Mi diverto sempre sperimentando i diversi livelli e strati di *Home visit Europe* — in primo luogo come un'atmosfera molto fragile — le persone si recano a casa di uno sconosciuto. Spesso sono molto timide, molto educate e premurose. Quindi imparano a conoscersi l'un l'altra: prima il padrone di casa, in un secondo momento conoscono, una per una, individualmente, alcune delle persone sedute intorno al tavolo, perché è richiesto loro di raccontare alcune singole storie. La situazione si stabilizza ed è la base per il livello successivo, incentrato di più sulla competizione. Si formano le squadre e sono sempre di due elementi che competono contro gli altri, con l'obiettivo di vincere la fetta di torta più grande. Ma non si tratta della fine del gioco, c'è anche un ulteriore livello, in cui tutte le singole recite vengono raccolte e diventano di nuovo pubbliche, per un pubblico anonimo esteso in tutto il mondo: attraverso il sito *web* di *Home visit Europe* puoi cliccare su ogni singola casa, visionandone immagini e risultati statistici, ma anche ottenere un quadro complessivo del gioco.

A. F.: Una delle domande poste al tavolo di *Home visit Europe* è «hai fiducia nel futuro?». Voi, come collettivo, come artisti avete fiducia nel futuro?

H.K. H.: La ragione per cui non posso partecipare al vostro convegno via *skype* oggi è perché sono in un viaggio di ricerca per un altro progetto. Negli ultimi giorni ho incontrato biologi che si sono specializzati su una specie di meduse! La loro ipotesi è che il cambiamento climatico trasformerà le meduse nei vincitori del gioco. Esse han-

Home visit Europe, Milano, Zona Cenisio, 13 aprile 2017





no una semplice ma molto efficace struttura, nessun cervello e nessuna vita sociale. Non sono cambiate ed evolute durante gli ultimi bilioni di anni e in qualche modo sembra che le specie più complesse come gli esseri umani stiano imparando perfettamente come distruggere tutti quegli esseri che silenziosamente tentano di sopravvivere. Guardare un secchio con delle meduse mi fa capire che loro in qualche modo (nessuno sa come) si ingegnano per adattare la loro taglia e la loro popolazione alla quantità di spazio disponibile. Quindi, nel caso che tu inserisca cento meduse in una tanica, esse cresceranno la metà della loro taglia a paragone di un gruppo di cinquanta. Io penso che sia assolutamente affascinante, mentre accade che (facendo il paragone con gli esseri umani) il numero stia ancora crescendo, sempre di più, in taglia, peso, consumi e (almeno col cervello) ciascuno sa che tutto ciò non può creare un finale felice. Politicamente, penso che siano molte ragioni per avere paura, in atto. Personalmente non sono una persona molto paurosa, mi piace essere ottimista e forse i momenti di crisi sono tempi buoni per le arti.

¹ *Brunswick Airport. Weil der Himmel uns braucht* by H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzzen. Link del progetto: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/brunswick-airport>.

² *Calcutta in a box - An intercontinental phone play* by H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzzen. worldpremiere: Berlin, Mannheim, Zürich 2.4.2008 Performers in the Call-Center: Durbha Alivelu, Avisek Arora, Dicky Banerjee, Suktara Banerjee, Avik Chakraborty, Sagnik Chakraborty, Souptik Chakraborty, Surjodoy Chatterjee, Anusua Chatterjee, Sarmistha Das, Arpan Goenka, Basundhara Ghoshal, Sneha Jha, Islam Mohammed, Madhusree Mukherjee, Priyanka Nandy, Mira Parekh, Aditi Roy, Sunayana Roy u.a. Production: Hebbel am Ufer, Berlin. In collaboration with the Callcenter Descon Limited in Kalkutta (2008-2010). Coproduction Baltic Circle Helsinki and Helsinki Festival; Camp X Kopenhagen; Rimini Apparat; Kunstenfestivalsdesarts Brüssel; Nationaltheater Mannheim; Schauspielhaus Zürich; 104 Centquatre Paris. Supported by the European Cultural Foundation and Regierenden Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten. Link del progetto: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/call-cutta-in-a-box>.

³ *100% City - A Statistical Chain Reaction*. Directed by H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzzen. Reasearch + Dramaturgy: Cornelius Puschke. A Rimini Apparat production in co-production with HAU Berlin, funded through the Capital Cultural Fund (Hauptstadtkulturfond). Link del progetto: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/projects/100-stadt-7-1>.

⁴ *Remote X* by S. Kaegi. Link del progetto: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>.

⁵ *Situation Rooms - A multiplayer video place* by H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzzen. With: Abu Abdu Al Homssi, Syria; Shahzad Akbar, Pakistan; Jan van Aken, Germany; Narendra Divekar, India; Nathan Fain, USA; Reto Hürlimann, Switzerland; Maurizio Gambarini, Germany; Andreas Geikowski, Germany; Marcel Gloor, Switzerland; Barbara Happe, Germany; Volker Herzog, Germany; Richard Khamis, South-Sudan; Wolfgang Ohlert, Germany; Irina Panibratowa, Russia; Ulrich Pfaff, Germany; Emmanuel Thauay, France; Amir Yagel, Israel; Yaoundé Mulamba Nkita, Kongo; Familie R, Lybia; Alberto, Mexico; and: Christopher Dell, Alexander Lurz, Karen Admiraal. A production of Rimini Apparat and Ruhrtriennale, in coproduction with Schauspielhaus Zürich, SPIELART festival & Münchner Kammerspiele, Perth International Arts Festival, Grande Halle et Parc de la Villette Paris, HAU – Hebbel am Ufer, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main, Onassis Cultural Center-Athens. Funded by the German Federal Cultural Foundation



and the Regierende Bürgermeister of Berlin - Senate Chancellery - Cultural Affairs. Link del progetto: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/situation-rooms>.

⁶ *Home visit Europe*, ideazione, testo e regia: H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzel; drammaturgia: Katja Hagedorn; Interaction Design: Mirko Dietrich, Hans Leser, Grit Schuster || Assistente Interaction Design: Philipp Arnold || Scenografia: Lena Mody, Belle Santos || Assistente Scenografia: Ran Chai Bar-zvi || Produzione: Juliane Männel || Direzione Tecnica: Sven Nichterlein || Web Design: Tawan Arun + Ralph Gowers (Programming) || Redazione Web: Cornelius Puschke. Maestri di Cerimonia, Milano: Enrico Pittaluga, Andrea Panigatti. Home Visit Europe is a production of Rimini Apparat. In coproduction with Archa Theatre Prague (CZ). BIT Teatergarasjen/Bergen International Festival (NO). Frascati Teater Amsterdam (NL). HAU Hebbel am Ufer Berlin (D). Kaaithheater Brussels (BE). LIFT London (GB). Malta Festival Poznan (PL). Mungo Park (DK). Sort/Hvid (DK). Teater Nordkraft (DK). Théâtre de la Commune Aubervilliers (FR). Théâtre Garonne (FR). Teatro Maria Matos (PT). A House on Fire commission / coproduction with the support of the Cultural Program of the European Union. The project is supported by Capital Culture Fund Berlin. Link del progetto: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/hausbesuch-europa>.



GIADA GUASSARDO

Critica d'arte come menzogna: una lettura di Salons di Giorgio Manganelli

This paper analyses *Salons*, a lesser-known book by Giorgio Manganelli, which brings together thirty-five articles, all previously published (in 1986) on the journal «FMR». Instead of being mere comments on the pictures selected by the publisher, Manganelli's articles unfold as a series of digressions and reflections on literature. In the first part, I will tackle the organization of *Salons* showing how a multicentre structure underlies its ostensible geometry and develops the Baroque metaphor of the book as a stunning architecture. Thereafter, I will provide some examples of the, often purposely hidden, interaction between text and images. In particular, I will show that Manganelli sometimes focuses on a detail of the artwork to develop his own 'negative theological' view, subordinating the visual language to the written language as much as bringing them together under the common flag of rhetoric.

Quali erano le idee di Giorgio Manganelli sulle arti figurative? Se si cercassero nelle interviste le testimonianze dirette dei suoi giudizi, non si troverebbe molto. Laddove, infatti, egli fa costante riferimento alla musica,¹ le arti visive sembrano essere volutamente eluse, anche quando le domande dei giornalisti sembrerebbero stimolarlo ad affrontare il tema.

Da questo tuttavia non si deve dedurre un suo disinteresse per l'argomento: è anzi più plausibile pensare a un consapevole 'depistaggio' (procedimento a cui l'autore non sarebbe affatto nuovo). Se infatti, tralasciando le interviste, si ripercorre la produzione letteraria manganelliana, è possibile intuire una passione per l'arte a lungo coltivata e meditata. Negli *Appunti critici* del 1948-1949, il Nostro nomina Walter Pater dimostrando di conoscerlo a fondo (l'aveva incontrato nei suoi studi di anglistica, forse per tramite di Praz);² altrove, in *reportage* di viaggio e articoli su giornale, egli invoca ripetutamente l'arte a similitudine con la natura, in virtù della qualità di 'spettacolo' che è propria di entrambe.³

L'opera che tuttavia ci consegna il quadro più completo del rapporto di Manganelli con la visualità è un'altra. Nel 1986, appena un anno dopo la seconda edizione del suo provocatorio manifesto (*La letteratura come menzogna*, prima ed. 1967), egli riceve da Franco Maria Ricci l'incarico di 'corrispondente d'arte' per la rivista «FMR»: da questa commissione risulteranno trentacinque prose, riunite e pubblicate l'anno successivo con il titolo di *Salons*.⁴ Un nome che evoca Diderot e i suoi *reportage* per *Correspondance littéraire* (1759-1781), ma ovviamente con fine decostruttivo e ironico. Infatti, laddove nei suoi *Salons* Diderot aveva seguito con attenzione lo sviluppo della pittura moderna, 'battezzando' la nuova figura del critico d'arte, la selezione di opere che Ricci sottopone alla penna di Manganelli sembra obbedire ai soli criteri dell'inattualità e della disomogeneità. Dal tessuto *art nouveau* alla tabacchiera di fine Settecento, dalla statua africana a Renato Guttuso, questo libro-almanacco ricorda, più che un'esposizione d'arte, una raccolta di preziosi souvenir di viaggio: un viaggio completamente immaginario, escogitato dallo scrittore in realtà immobile alla sua scrivania, e che forse vuole echeggiare (di nuovo con un forte contrasto) i viaggi in terre lontane che Manganelli realmente aveva intrapreso, nella sua lunga carriera di scrittore e di corrispondente.⁵

1. L'architettura del libro

La presenza di illustrazioni (una per ogni articolo), caso unico nella produzione manganelliana, rende possibile un'interazione serrata con il testo in prosa e, allo stesso tem-



po, agisce sulla configurazione complessiva del libro. Ciò che infatti differenzia *Salons* dalle altre raccolte di corsivi è il parallelismo strutturale fra i singoli elementi: come avveniva in *Centuria* (1979), una raccolta di 'microstorie' governate dal rispetto di uno spazio ridotto e regolato (l'autore sviluppava ciascuna entro i limiti di un foglio a macchina), anche i 'salon' sono vincolati da limiti spaziali e dalla presenza di un'immagine.

Un geometrismo che, tuttavia, si esprime unicamente sul piano dell'immediatezza visiva. Per quanto riguarda i contenuti, invece, *Salons* (di nuovo come *Centuria*) è tutto il contrario di un organismo: in ogni corsivo il discorso si struttura secondo una logica propria e imprevedibile, soggetta a brusche sterzate e divagazioni, che dissolvono in un baleno la tentazione di leggere i testi come effettivi pezzi di critica d'arte – rivelandone invece una costruzione spesso fine a se stessa, il cui elemento fondamentale è l'esibizione retorica. Tale organizzazione complessiva rispecchia la sensibilità 'barocca' spesso riferita dai critici, come categoria interpretativa, a Manganelli:⁶ al lettore di *Salons* può venire in mente il *Cannocchiale aristotelico*, o la topica di Giulio Camillo (quest'ultimo, a quanto mi risulta, non è mai nominato dal Nostro; tuttavia è un autore che pare perfettamente congeniale al suo pensiero), o, ancora, le *Considerazioni al Tasso* di Galileo, in cui l'opera letteraria è descritta attraverso le metafore architettoniche della «Galleria regia» (per l'*Orlando furioso*) e della *Wunderkammer (Gerusalemme liberata)*.⁷ Peraltro, Manganelli stesso fa frequente ricorso al linguaggio della topica nelle sue opere. In *Encomio del tiranno* (1989, pp. 212-217) l'ambigua figura dello scrivente, il buffone di corte che nel rivolgersi al suo Tiranno ostenta tutto il potere della finzione della parola, descrive (si tratta di una sua proiezione mentale e verbale) un tempio, costituito da un «lungo corridoio» le cui innumerevoli nicchie radunano svariati oggetti secondo una programmata illogicità. Un ricorso ancora più esplicito alla topica sia ha in un'intervista (1976) a proposito dell'*Adone* di Marino:

La struttura dell'*Adone* sta in piedi [...] solo nella sua totalità. È statico, una sorta di palazzo poetico: e l'architettura non si muove, è fatta di "luoghi". La fantasia del Marino non è itinerante, ariostesca. Si tratta, al contrario, di una macchina che produce stando ferma: emblemi, simboli, allegorie, labirinti.⁸

O ancora, in un articolo su «L'Espresso» del 1969: «il magazzino retorico può contenere tutta quanta la letteratura, divisa e ordinata in modi e forme, segmentata in esempi, collocata su mentali, infiniti scaffali».⁹

Anche in *Salons* Manganelli ricorre spesso alla parola chiave della topica («luogo») per denotare gli oggetti d'arte, che dunque nel loro insieme configurano uno spazio unicamente mentale. In più, nei testi dedicati a opere architettoniche si affaccia esplicitamente l'idea dell'edificio retorico. Nel brano intitolato *Progetto per una architettura tirannica*, il punto di partenza è il particolare di un bozzetto del Vignola per palazzo Farnese a Piacenza; suggestionato dalla sua rigorosa geometria, a cui attribuisce il carattere della «ferocia», Manganelli si domanda quali caratteristiche possa avere il suo committente, e finisce per rappresentarlo in figura di Tiranno. Il Tiranno, è noto, è figura ricorrente nell'immaginario manganelliano, e fortemente connotata in senso letterario. Egli è dotato per sua natura di un'ambivalenza che rende possibile il contemporaneo esercizio di due ruoli opposti: il committente (dello scrittore) e la sua controfigura (perché dotato della 'plenipotenza' della retorica). In questo brano, il tiranno è rappresentato allo stesso modo che in *Encomio del tiranno*, attraverso una caratterizzazione astratta e paradossale: la sua assoluta mancanza di anima, e di compromissione con il mondo, fanno sì che appartenga a un universo innaturale e lo rendono un personaggio 'impossibile', che può esistere solo nell'universo della retorica.

Dal punto di vista architettonico, il Tiranno è sempre un costruttore; egli ama le murature, le vuole durature e impassibili, le vuole sontuose ma soprattutto esatte; il Tiranno non deve fare i conti con gli affetti, non pare incline alle fantasie dei sentimenti; non ha nessun programma se non quello di essere se stesso. Perciò il Tiranno non è una figura odiosa quanto una figura impossibile, una invenzione della macchinosa retorica degli storici e degli oratori. (p. 123)

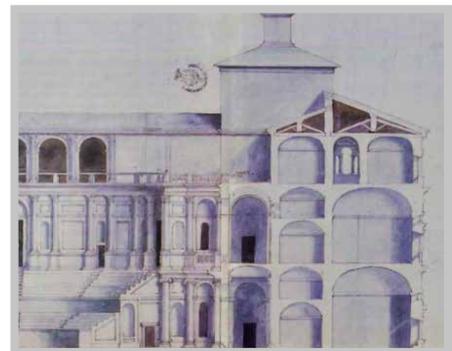
Anche in altri corsivi l'argomento principale è lo scrivere: in questi casi l'immagine agisce da semplice *input* allo sviluppo di un discorso metaletterario.

La recita di esistere (poi ripubblicato in apertura del volume del 1993 *Il rumore sottile della prosa*) illustra l'attività dello scrittore nei suoi aspetti non-intellettuali, come un vero e proprio 'cerimoniale' di gesti e azioni ripetute, a prescindere dai contenuti: l'iconografia del dipinto di Carrà *I costruttori* (due muratori all'opera) suggerisce a Manganelli proprio il carattere di *tèchne*, «consapevolezza tecnica» che pertiene al fare letteratura (in questi termini si era espresso in un'intervista dell'anno precedente, 1985).¹⁰

[...] sebbene non sia infondata la mia sensazione che io stia scrivendo a macchina, e a questo scopo usi una macchina da scrivere, l'accento, l'enfasi cade non già sullo scrivere ma sulla macchina: o meglio, può anche cadere sullo scrivere, purché tale gesto sia vissuto come imparentato allo zappare, sarchiare, panificare; in assoluta indifferenza a ciò che scrivo; sicché io potrei, da questo momento in poi, scrivere serie alfabetiche, ricopiare pagine del Tommaseo-Bellini, giustapporre elenchi bartoliani o aretineschi di parole eleganti oppure affatto oscene, e dal punto di vista della rappresentazione che io metto in opera, sarebbe esattamente la stessa faccenda: pura rappresentazione; [...] (pp. 109-110)

I corsivi di *Salons*, in definitiva, sono tenuti insieme da un senso della 'costruzione' (per quanto *sui generis*) e da comuni riferimenti di tipo metaletterario. Per concludere il discorso sulla struttura del libro, occorre notare che molti dei brani hanno un impianto simile, e debolmente narrativo. Ciò che hanno in comune, nella fattispecie, è l'allusione a un principio di 'metamorfosi' che avviene su scala cosmica: i testi illustrano, in modi via via diversi, la tensione dell'umanità verso un assoluto, il passaggio dal disordine primordiale a un'immobilità che tuttavia è soltanto apparente, e ripetutamente intaccata dal germinare del suo opposto (questa formula narrativa è un altro degli aspetti che saldano il libro alla fucina creativa di *Centuria*).¹¹

Si veda ad esempio la prima prosa, *L'alberatura dell'alba*. Con istrionica attitudine proemiale («Tutto potrebbe cominciare [...]», p. 17) Manganelli fissa l'immagine di partenza dell'intero libro, descrivendo un veliero fluttuante sull'acqua con le vele gonfiate dal vento. Questa immagine genera un senso di instabilità e dispersione, al quale tenta di fare contrasto, 'fermando' la scena, l'attività della scrittura. Pertanto, il principio della metamorfosi è qui esercitato dallo scrittore, come riduzione della realtà molteplice a segno unico sulla carta (l'«immobilità» ineriva anche all'*Adone*: cfr. *supra*).



Jacopo Barozzi detto il Vignola (Vignola, 1507 – Roma, 1573), *La metà della parte del Teatro nel cortile, et stanze a canto* (particolare), disegno acquarellato a inchiostro, Archivio di Stato di Parma, Fabbriche ducali e fortificazioni, b, 8, fasc. I.14 – p. 122



Supponiamo tuttavia che vi sia un momento prezioso quanto invadente, fatuo e fragile, in cui il vento voglia sostare, l'acqua farsi specchio, e il veliero rinunciare alla smania dell'itinerario. Vi sarà dunque la celebrazione di una immobilità che parrebbe incompatibile con la turbolenza. Ma non è così. La sosta del vento è pensosa e astratta, lo specchio dell'acqua è affollato di immagini impossibili, il veliero gusta le delizie ambigue della depressione. La tentata e frustrata immobilità genera una minuta smania di linee, quasi una lacrimazione degli oggetti, un lutto che pare dedicato alla sublimazione della turbolenza in cerimonia. [...] La febbre inconsumabile del cielo felice si affida alla breve, labile conclusione di una carta, governata da una mano innumerevole. (pp. 19-20)

Ma è un processo condannato all'autoannullamento. La descrizione è infatti dominata dalla contraddizione: cielo e acqua ospitano insieme il pullulare infinito della natura e la sua inerzia; il segno grafico è una «conclusione», ma «labile»; l'autore è sia uno («mano») sia molteplice («innumerevole»).

Analogo è lo sviluppo del 'salon' *Il terrore dei fiori*. I fiori, partecipi – scrive Manganelli – di un occulto senso del divino, sono sempre stati veicolo di inquietudini ancestrali, e perciò soggetti al tentativo di controllo da parte dell'uomo civilizzato attraverso la loro stilizzazione grafica. Ma il simbolo che si ottiene continua allusivamente, e angosciosamente, a ricordargli la propria preistoria di «animale eretto e instabile» (p. 79).

Passarono i secoli, i millenni, ma il rapporto con i fiori era ed è inquietante, misterioso, angoscioso, insieme frivolo e allusivo. [...] La strana, inumana bellezza dei loro disegni tentò i disegnatori, i miniatori dei manoscritti. [...] Come le lettere della scrittura dotta dell'amanuense, il profilo del fiore si stilizzò, si fece geometrico, nudo, essenziale, ingegnoso. [...] Si disegnò il fiore in modo da sottrargli la grandiosa provvisorietà, ciò che lo rendeva appunto incomprensibile. [...] La terribilità del fiore poteva ridursi a una squisita macchinazione esornativa? O era, l'ornamento, una menzogna che nascondeva la protezione sacra e invadente, il tempio disegnato da un perimetro di fiori? (pp. 80-81)

Evidenziati questi aspetti, dunque, si può provare a ripercorrere il libro per osservare come essi vengano integrati nella generale prospettiva sulle arti figurative e sulla visibilità; e soprattutto per comprendere in che modo la suggestione dell'immagine influenzi la scrittura manganelliana e con essa si relazioni.

2. *Ut poësis pictura*

Una delle riflessioni che percorrono *Salons* riguarda il rapporto fra linguaggio verbale e linguaggio visivo. In relazione alla questione viene spesso introdotta nel libro la figura dell'illustratore, che compare nelle metafore come termine di confronto per lo scrittore: l'illustratore, infatti, è colui che con il 'rappresentare' rimanda al 'dire', e ciò fa di lui un analogo del 'commentatore'. Attorno a quest'ultimo, altro personaggio tipicamente manganelliano, era stata realizzata la vertiginosa impresa di *Nuovo commento* (1969), in cui l'autore esplorava ogni possibilità del ruolo del chiosatore, ponendo il problema del rapporto fra scrittura e (non)significato – e mostrando, in definitiva, l'impossibilità di ogni operazione di disambiguazione. La figura dell'illustratore è senz'altro in relazione con questo ordine di problemi, ma vi aggiunge, appunto, l'interrogativo sulla natura dell'interazione testo-immagine.



In questo modo Manganelli si inserisce in una discussione di massima rilevanza nell'estetica e della semiologia del Novecento, nell'ambito della quale, ad esempio, Roland Barthes (*Elementi di semiologia*, 1966) aveva coniato la funzione di «ancoraggio» (del testo all'immagine). Uno dei testi di primo piano sulla questione era stata la lettura che Michel Foucault (*Ceci n'est pas une pipe*, 1973) aveva offerto della pittura di Magritte: ripercorrerlo può aiutare a chiarire il perimetro concettuale entro il quale anche Manganelli si muove, sicuramente anche per conoscenza diretta del saggio.¹²

Interrogandosi sull'estinzione del concetto di verosimiglianza nel pittore belga, Foucault in prima istanza analizza l'enunciato *Questo non è una pipa* nel suo plurivalente rapporto con la figura di cui costituisce il titolo; in un secondo momento, si sofferma a definire il principio 'didascalico' (a sua volta frutto della combinazione e della tensione reciproca fra due principi) che sino ad allora aveva governato rapporto fra figura e testo.

Due principi hanno dominato, credo, la pittura occidentale dal quindicesimo al ventesimo secolo. Il primo afferma la separazione tra rappresentazione plastica [...] e referenza linguistica [...]. Il secondo principio che ha regolato a lungo la pittura stabilisce l'equivalenza tra il fatto della somiglianza e l'affermazione di un legame rappresentativo. Basta che una figura somigli a una cosa (o a qualche altra figura) perché nel gioco della pittura si inserisca un enunciato evidente, banale, ripetuto mille volte e tuttavia quasi sempre silenzioso [...]: «Ciò che vedete è questo». [...]¹³

Per Foucault la differenza fra i due linguaggi rendeva necessaria una subordinazione dell'uno all'altro: l'immagine poteva essere in funzione del testo, illustrandolo; oppure il testo poteva essere in funzione dell'immagine, essendo rappresentato al suo interno (ad es. sotto forma di titolo di un libro dipinto). Ciò fino all'avvento di Magritte, che nell'opera *Ceci n'est pas une pipe* disarticola l'intera logica abolendo qualunque corrispondenza fra la figura e l'enunciato-titolo (restituendo dunque interamente ciascun linguaggio al suo dominio):

Pittura più di ogni altra impegnata a separare scrupolosamente, crudelmente, l'elemento grafico dall'elemento plastico: se ad essi accade di trovarsi sovrapposti all'interno del quadro, come una didascalia e la sua immagine, è a condizione che l'enunciato contesti l'identità esplicita della figura e il nome che si è pronti a darle.¹⁴

Manganelli sembra ripercorrere queste differenti possibilità che si stabiliscono nella relazione testo-immagine, proponendo varie soluzioni, sia a livello di discussione sia su un piano 'operativo' (ossia nel concreto processo di ricezione delle immagini che caratterizza *Salons*).

L'idea di una totale incomunicabilità fra oggetto commentabile e commento, attribuita da Foucault a Magritte, è alla base di una microstoria di *Centuria* (n. 32): qui il punto di vista è quello di una statua in gesso, che è impossibilitata a leggere sia l'iscrizione sulla sua base, sia il titolo del libro che regge sotto il braccio.¹⁵ Un diverso inquadramento del problema si ha invece nel *salon Illustrazioni per libri inesistenti*, dove si parla di Paul Delvaux (connazionale di Magritte e a lui indebitato a livello di poetica). Il punto di partenza, sebbene implicito, è l'impossibilità di decrittare il significato delle enigmatiche figure di Delvaux attraverso i titoli: la 'soluzione' di Manganelli consiste nel postulare una subordinazione dell'immagine al testo, etichettando i suoi dipinti come 'commento'. Anche così egli segue una pista foucaultiana, perché questa opzione – la figura come commento di un



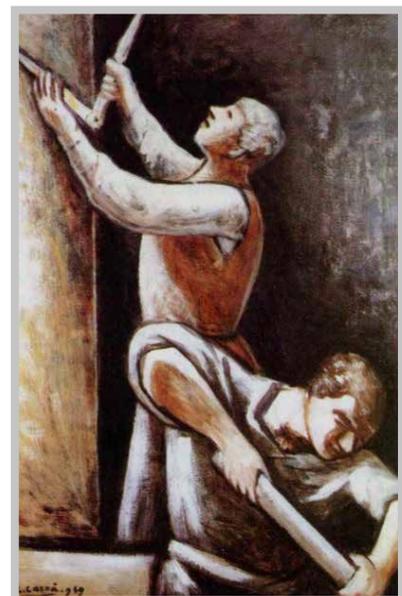
testo – era stata inclusa da Foucault fra i possibili rapporti gerarchici che si instauravano (prima della rivoluzione operata da Magritte) fra segno e figura al momento del loro incontro.¹⁶ Ma la formulazione manganelliana si differenzia per un dettaglio significativo: se pure il ruolo dei dipinti è assimilabile a quello delle chiose di un libro, il libro però non c'è – o al limite esiste in una forma 'condensata', rappresentata appunto dal titolo.

È, forse, costui un illustratore, un catalogatore di immagini che si riferiscono a un testo possibile, un libro eventuale, [...]? Che rapporto c'è fra il quadro e il titolo? È, questo, un nome proprio, o una didascalia, o addirittura il testo cui il dipinto si adatta per sopravvivere? È del tutto evidente che i così detti titoli dei quadri sono parte essenziale del quadro, per cui non sarà inverosimile supporre che talora il quadro sia parte di un testo che nella sua parte esplicita è rappresentato dal titolo; anzi, il titolo, per quanto breve, è il libro, e il dipinto è una spiegazione del titolo, o piuttosto è un sogno del titolo, qualcosa che il titolo ha secreto, forse il suo sudore, la saliva, il fastoso escremento. (pp. 137-138)

In altri punti nello stesso brano, Manganelli sembra invece teorizzare una complanarità (incompatibile con l'affermazione precedente: ma la contraddittorietà è una cifra stilistica dell'autore) fra figura e parola. Stavolta viene detto che entrambe partecipano della stessa natura di puro linguaggio; perciò il pittore/illustratore è anche definito «scrittore» (p. 138) e la sua pittura un particolare genere di «letteratura». Questi argomenti vengono riproposti con riferimento all'acquarellista americano Winslow Homer, «tra illustratore e narratore di meraviglie» («ma l'illustratore allude, implicitamente cita un libro, e sappiamo che un Libro esiste, un mondo, un Eden che vuole diventare terreno umano», p. 103). Di nuovo, il problema scivola su un piano metaletterario.

Va da sé che, discutendo l'attività del pittore-scrittore, Manganelli allude prima di tutto a se stesso e al proprio singolare modo di essere 'corrispondente d'arte'. La lettura delle immagini che egli offre nei corsivi è, in effetti, estremamente variegata. Molto raramente essi hanno una vera funzione didascalica, e spesso non c'è una corrispondenza fra le opere nominate nel brano e quelle presentate. In *Dimesa favola, rovine* si parla diffusamente di alcune opere di Scipione Vannutelli, ma nessuna compare come immagine; analogamente, in *Illustrazioni per libri inesistenti* il quadro di Delvaux su cui si sofferma il discorso (*Les phases de la lune II*) non è quello che il lettore può vedere (che è invece *Cuore*) – molti dei corsivi che si analizzeranno in seguito obbediscono a questa non-logica.

Oppure, può anche accadere che Manganelli si rimetta nella carreggiata della casistica di Foucault, impostando intorno alle immagini un discorso rispetto al quale esse agiscano alla maniera di illustrazione (stavolta non del loro stesso titolo, ma, 'regolarmente', del testo che le accompagna). Rientrano in questa categoria *Quella calda estate del '34* – una sorta di pagina di diario nel quale l'autore ripercorre ricordi di anni prima, e di cui il quadro (*Tre donne al sole* di Guttuso) richiama vagamente la sensazione – e il già citato *La recita di esistere*, dove il discorso sull'attività dello scrittore precede logicamente il dipinto di Carrà (che



2 Carlo Carrà (Quargnento, AL, 1881 – Milano, 1966), *Costruttori*, 1949 (particolare), olio su tela, Forlì, Palazzo Romagnoli, Collezione Verzocchi – p. 110



sembra costituirne una semplice appendice visiva).

Infine, in altri casi il rapporto si fa volutamente esile: la corrispondenza testo-figura viene 'nascosta', e i due termini sembrano inseguirsi a vicenda senza mai toccarsi. *Il terrore dei fiori* – per cui cfr. *supra* – è corredato da un'opera che (oltre a non essere mai menzionata) apparentemente ha ben poco a che vedere con l'escursione storico-antropologica sul significato dei fiori. Questo perché il *Miracolo di Santa Zita* di Valerio Castello è ridotta al solo particolare della testa e del busto: i fiori che porta in grembo, che nell'iconografia della santa simboleggiano l'avvenuto miracolo, sono tagliati fuori.

La discussione novecentesca sui possibili rapporti fra enunciato e figura sembra dunque essere stata ben 'digerita' nelle pagine di *Salons*. Tuttavia, in generale nella poetica manganelliana la preoccupazione filosofica rimane sempre in secondo piano rispetto all'affermazione del valore retorico del discorso. Dell'enigma posto al lettore non interessa davvero la soluzione: quasi sempre, infatti, l'argomentazione si avviluppa su se stessa e finisce per perdersi nell'infinito diramarsi delle variazioni retoriche. Il passo citato da *Illustrazioni per libri inesistenti* chiarisce bene il meccanismo paralogico prediletto dall'autore, e viceversa l'importanza accordata al virtuosismo verbale (qui esercitato nelle proposizioni interrogative e disgiuntive). Il confronto semiotico, insomma, viene risolto in ultima analisi sul piano retorico.



Valerio Castello (Genova, 1624 – 1659), *Santa Zita* (particolare), olio su carta incollata su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco – p. 80

3. Manganelli 'critico d'arte'

Del *modus operandi* manganelliano intorno alle immagini si proverà ora a fornire qualche esempio più circostanziato. Nel corsivo dall'ossimorico titolo *Una nube di luce*, il punto di partenza è un particolare della Pala Bargellini di Ludovico Carracci. Di fatto, Manganelli imposta un discorso pseudostorico sullo sviluppo della pittura emiliana, partendo dalla generazione che precede il Correggio.

All'inizio del Cinquecento, una nube di luce investì la pianura emiliana, e invase di ori abbaglianti la grazia di una città minuscola e già sontuosa, forse regale: Parma. Una luminosa sintassi catturò lo spazio, aprì prospettive di cielo, disegnò itinerari d'aria: Correggio. [...] (p. 141)

L'incipit ha toni favolistici, e l'interpretazione di quest'epoca pittorica ha in effetti i caratteri del mito fondativo – una mitografia, ovviamente, del tutto particolare. Infatti, lo *Zeitgeist* («spirito») della pittura emiliana che Manganelli identifica, e che continua a manifestarsi nell'avvicinarsi delle generazioni, è il colore:

Quegli inizi parmensi destano gran stupore nella storia della pittura d'Europa, una grande e sonante fastosità, una sottile, insidiosa musicalità da solista. Quelle immagini sembrano tuttora coprire uno spazio vastissimo di quel che si tenta di chiamare pittura: occupazione lineare e coloristica del mondo; qualcosa di guerresco, qualcosa

n. 11, gennaio-giugno 2018

di epidemico. La padana Emilia venne forse contaminata, squisitamente inquinata da quella furiosa scoperta dei colori? [...] Si sa, è il tempo emiliano dell'Ariosto; dunque un momento in cui dalle vene di quella terra pingue e dolce escono immagini sontuose, icone alacri di dèi, sventolano grandi manti di santi: tutto sa di reggia, di nobili edifici, di fantasia potente e sapiente. (p. 142)

Nel descrivere la pittura emiliana Manganelli sembra riprodurre le caratteristiche nella sua prosa. La sontuosità di questa maniera è rispecchiata nell'aggettivazione generosa e nell'esibita musicalità (l'allitterazione di *s* e *t*: «sottile, insidiosa musicalità da solista», le assonanze: «icone alacri», «grandi manti di santi», «potente e sapiente»).

Inoltre, l'articolazione paratattica e il parallelismo dei complementi (l'«estensione orizzontale» della scrittura osservata da Mariarosa Bricchi)¹⁷ traspongono in parole il dispiegarsi del colore. Faccio anche notare che viene individuato un parallelismo fra pittura e letteratura, gerarchizzato a favore della seconda: Ariosto e Tasso vengono nominati come oggetti di imitazione da parte della pittura (una scena di martirio dello Scarsellino è «una fola forse già tassesca, decorata e virtuosa»), con un ribaltamento della prospettiva cinquecentesca dell'*ut pictura poësis*, che di questo stesso rapporto di imitazione li voleva soggetti.

Tuttavia, un germe di incongruenza sembra introdursi nella smagliante partitura verbale: ed ecco che all'Ariosto si allude come a un autore religioso; colpiscono inoltre l'ossimoro (di nuovo accompagnato dall'allitterazione) «squisitamente inquinato», e il ricorso a un lessico dell'aggressività: «occupazione», «guerresco», «epidemico», «furiosa». In questo modo si attribuisce al colore un principio disarmonico, 'infernale' (Dosso Dossi è colui che «sperimenta la difficile grazia del dialogo con gli inferi»). In virtù della somiglianza colore-retorica (i *colores rhetorici* della metafora classica), è trasferita alla pittura quella funzione che Manganelli, continuamente e ossessivamente in tutta la sua produzione, riferisce alla parola: una strada per l'inferno, che fa cadere le illusioni e porta a galla il caos.

Nella seconda parte del *salon* si giunge a parlare dei Carracci, con i quali si inaugura una nuova stagione pittorica, caratterizzata dall'introduzione dei temi quotidiani accanto a quelli sacri, ma che conserva ancora la furia infernale dello «spirito» emiliano («acredine delle forme quotidiane»; «litigiosa felicità», p. 143). I due dipinti nominati – la *Giuditta* di Agostino e la *Trasfigurazione* di Ludovico – non corredano il testo, tuttavia Manganelli ne parla come se questi fossero effettivamente sotto i suoi occhi, con un ricorso costante alla deissi («Ecco», «questa»), e viceversa non spende una parola sulla pala Bargellini che invece è presente. Di nuovo, un commento a un oggetto inesistente; si riafferma il predominio della retorica che traccia arbitrariamente il perimetro del dicibile; nel testo, significativa è anche l'interpretazione della *Giuditta* come «teatrale» e «recita letteraria» (qui probabilmente agisce la memoria di Shakespeare, costante punto di riferimento per Manganelli).

Ma soprattutto, dei dipinti Manganelli evidenzia la qualità 'materica', insistendo su «carne» e corradicali («carnefice», «carnale») e disconoscendo qualunque valore simbo-



Ludovico Carracci (Bologna, 1555 – 1619), *Madonna col Bambino in trono e santi* ("Pala Bargellini" – particolare), olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale – p. 142}



lico della raffigurazione. I colori stessi, a suo giudizio, contribuiscono addirittura a soffocare la dimensione trascendente:

Ecco la Giuditta di Agostino Carracci; una sagoma sontuosa, un vestito di sartoria cortigiana, bella pettinatura, [...] Grande mito pittorico, questa decapitazione sontuosa di Oloferne, volta a volta orrorosa, teatrale sempre, [...]. Ma quel che vorrei ammirare è la qualità indigena di questa recita letteraria, la concretezza carnale, la fierezza d'addobbo di questa donna, *domina*, donnesca carnefice che nella mano salda duramente stringe la carne in forma di volto, un volto che lei appunto ha giustiziato. E il rosso e il blu della trasfigurazione di Ludovico sono assolutamente rosso e blu, non sono colori mistici, ma al contrario il tema sacro è abbracciato e tenuto fermo dalle dure mani degli splendidi colori; [...] (pp. 143-144)

La lettura manganelliana di queste opere è dunque orientata a ricondurre le forme dell'arte entro lo spettro concettuale della teologia negativa: il mito del colore è un mito del nulla (il titolo, ricordo, è: *Una nube di luce*); la luce non è quella che, neoplatonicamente, dischiude la contemplazione del cosmo, ma permette viceversa il dialogo con gli inferi (anche in *Tutti gli errori* troviamo un «lume notturno [...] e tuttavia sottrattosi o sottratto all'impero della notte, ma di notte intriso, dalla notte giustificato, alla notte sacro»¹⁸).

La riflessione sul colore prosegue in *Uomini notturni, celesti attese*, l'ultimo dei corsivi. Anziché sull'opera proposta, un dettaglio del Polittico di Fisciano di Andrea Sabatini, il discorso manganelliano si dipana attorno a un'altra opera dello stesso autore (*San Benedetto dà la regola a Mauro e Placido*), eludendo anche stavolta la tentazione della didascalica. Probabilmente, questa transizione di immagini è indotta da una suggestione cromatica: il *San Benedetto*, in cui predomina l'uso del nero (nelle vesti dei monaci), risulta per Manganelli più adeguato per attribuire a Sabatini una 'poetica della morte', realizzata stavolta (a differenza che negli emiliani) tramite il non-colore. Anche l'oro tuttavia ha implicazioni mortuarie e converge singolarmente con l'ombra: 'nube di luce', appunto. Si veda l'ultima parte del passo citato (cfr. *infra*), dove Manganelli adotta di nuovo una prosa imitativa, con predominanza di 'u' e delle fricative, per descrivere l'oro spento e opaco di Sabatini (è forse qui l'unico ricordo del Polittico di Fisciano, il cui fondo è interamente dorato).

[...] i suoi occhi che avevano studiato le meraviglie astruse e demoniche di un Perugino, e gli insidiosi equilibri di un Raffaello, erano capaci di vedere meraviglie, grandezze e ardue sottigliezze. A san Benedetto dedicò più opere, come volevano i committenti; certamente, ma come non cogliere la passione per il nero che governa i quadri benedettini? Ecco san Benedetto che dà la regola; una nera presenza si espande al centro di una didascalica grazia di colori; [...] Grandi colori colloca la mano vecchia ed esperta di Andrea Sabatini, muove ori spenti, decrepiti, lucentezze soffocate, corruschi, effusi bagliori; non v'è dubbio che il pittore stia disegnando un teatro di morte, l'immagine di un nobile, fastoso periglio.

C'è certamente in tutto ciò una sfida al trascendente: si abbatte il significato dell'iconografia sacra, con uno spirito demistificatorio che, nel corsivo, colpisce anche Perugino e Raffaello (maestri di Sabatini), anch'essi trasformati in complici dell'universo del negativo.

Insieme alla visualità e alla retorica, Manganelli raduna sotto una comune insegna del negativo anche il 'corpo'. Alla corporeità egli accenna parlando della qualità 'materica' dei colori dei Carracci (cfr. *supra*), ma soprattutto in un'originale lettura del *Grido* di Edvard Munch, che prende spunto anche da alcune annotazioni del pittore stesso. Secondo Man-



ganelli, Munch approdava all'espressione dell'angoscia non con l'iconografia, ma attraverso la degradazione atmosferica – sfregi, buchi, tracce animali – a cui sottoponeva le sue opere esponendole alle intemperie. Scrive: «[...] la sua drammaticità non sta dove viene ostentata, ma altrove» (*I conigli dell'angoscia*, p. 55), ossia nel supporto materiale, nel corpo in sé come tormentato veicolo di sofferenza.

Il tema del corpo è naturalmente affrontato anche dove si parla di scultura, ad esempio nel corsivo *Il corpo danzato*. Qui torna anche il *Leitmotiv* metamorfico che, abbiamo visto, affiora ripetutamente in *Salons*: realizzare una statua significa tentare, con esiti fallimentari, un processo di sublimazione del corpo 'imperfetto' in una statica astrazione.

Il corpo che danza assume la consistenza e la coerenza del ritmo danzato; il corpo che danza, il corpo carnale e infermo, acquista nella scansione dei passi e dei gesti una durezza, una indifferenza, una sconcertante eternità; ma occorre che a eseguire quei gesti trasmutanti, a sperimentare quella metamorfosi che allude a una morte dell'angoscia, occorre, dico, che sia appunto il corpo perituro, impreciso, labile. [...] Ma se la danza ci si offre nella durezza artificiale della statua, se la sua consistenza non nasce da un mutamento cerimoniale, se insomma prima della mimesi della danza dovrà eseguirsi la mimesi del corpo, della carne, se ciò che è compatto dovrà imitare la trasformazione in compatto di ciò che è fragile e povero, allora assisteremo a una sorta di sosta intransitabile nel moto della danza, e soprattutto ci sarà dato di cogliere la metamorfosi nel suo momento più indifeso, vedremo la carne che fatica a trovare in primo luogo la propria povertà, e che fallisce, inevitabilmente fallisce nel tentativo di conseguire la compattezza del cristallo. (pp. 113-114)

Anche in questo caso il gioco della retorica assorbe, e contemporaneamente dissolve, il carattere della permanenza che nell'immaginario classico (e comune) si lega alla statua. Si parte da un'affermazione apparentemente paradossale: l'esercizio della danza – dunque, di un'arte fondata sul tempo – è un modo per eternizzare, 'arrestare' il corpo. In realtà Manganelli ha in mente una valenza rituale («cerimoniale») della danza, che eternizza in quanto avvicina il danzatore al trascendente (e, per il solito principio di contraddizione, il trascendente è «sconcertante» ma allo stesso tempo coincide con una «morte dell'angoscia»). Allo stesso tempo, la tecnica scultorea approssima il trascendente per la via opposta, avendo come obiettivo la stasi assoluta. Pertanto, se i due processi si intersecano – scrive Manganelli in una seriazione di proposizioni ipotetiche – la scultura arresta il processo dell'eternizzazione; dunque la spinta verso il divino si annulla, e ciò che rimane è semplicemente il corpo. È a questo punto che viene presa in considerazione l'opera presentata come illustrazione, la *Ballerina di quattordici anni* di Degas, che per Manganelli manifesta nella postura (protesa verso l'alto) tutta la drammaticità del processo e l'ambiguità di una condizione di sospensione, fra il conforto della semplice corporeità e la tensione all'assoluto.

Le danzatrici di Degas [...] si candidano alla metamorfosi in una sorta di patetica malafede, esibendo corpi che sono non solo segnati dalla sgraziata grazia del quoti-



Andrea Sabatini (Salerno, 1480 – Gaeta, 1545), *Madonna con Gesù bambino e santi* ("Polittico di Fisciano" – particolare), olio su tavola, Salerno, Museo Diocesano 'San Matteo' – p. 158

diano, non solo dalla morbidezza dell'essere, ma da qualcosa che allude al gioco del desiderio, quel desiderio di essere corpo, di permeare nella condizione della carne, che pare incompatibile con la trasformazione della danza. (p. 114)

La prosa ruota allusivamente attorno al concetto di peccato («carne», «salvezza», «eterno»), sebbene paradossalmente sia la stessa eternità a costituire una «tentazione» – in un'altra esposizione della contraddittoria teologia manganelliana. Si può anche pensare a una distorsione del neoplatonismo michelangiolesco: laddove Michelangelo tentava, individualmente, l'avvicinamento al trascendente tramite l'energia liberata nella tensione del non-finito, lo scultore manganelliano (che invece si incarica di rappresentare di un'angoscia collettiva) ambisce viceversa a placare ogni tensione nella stasi (che tuttavia è di fatto irraggiungibile).

Tra gli spunti critici di *Salons* troviamo anche occasionali prese di posizione su tecniche e movimenti artistici. Anche in questo caso i riferimenti sono facilmente spiegabili entro le coordinate del pensiero letterario manganelliano. L'influenza dell'arte africana sul Novecento europeo è interpretata (in *Geometria dell'esorcismo*) come passaggio dalla caotica, dionisiaca infirmità primordiale a una civiltà apparentemente placata, ma in realtà inquieta per la memoria inconscia della propria origine, che rimane affascinata da tutto ciò che possa rivelare la dimensione 'infera' della propria vera natura.

L'arte africana penetra in Europa, a questa si propone come esemplare quando la stessa parola «arte» si deforma, si distorce come un metallo corrosivo, e infine non significa più nulla. In quel momento, una statua congolese, una maschera del Benin indicano nitidamente come la parola «arte» sia in realtà un eufemismo sociale, inteso a tenere a bada i demoni senza i quali non ci sarebbero forme; perché le forme vestono inafferrabili venti ctonii, danno volti a ululati mentali, saldano le allucinazioni, le tentazioni della demenza. (p. 126)

Il Futurismo (*L'anima elettrica*) invece colpisce l'attenzione di Manganelli per la contraddizione che instaura fra la rigidità nell'imposizione delle sue regole e il carattere delle regole stesse, anarchico e assurdo: questa incongruenza (egli scrive) spinge il movimento ai margini dell'attenzione critica e accademica, e viceversa rende possibile l'apprezzamento da parte di un autore che fa del principio di contraddizione la propria bandiera.

Dunque: è importante essere risibili, assurdi, infantili. Assurdo: i futuristi erano consapevoli, forse disordinatamente [...], che occorreva insufflare una intensa assurdità in tutto ciò che si scriveva, si dipingeva, si progettava. [...] L'infantile predilezione futurista per l'elettricità, per la velocità, era tutta allegorica. (p. 92)

La fotografia – di cui discute a proposito di Cecil Beaton, noto illustratore di moda – intercetta invece l'inclinazione di Manganelli per un tipo di poetica, sia figurativa sia



Edgar Degas (Parigi, 1834 – 1917), *La ballerina vestita*, bronzo e tessuto, San Paolo, Museu de Arte – p. 114



letteraria, che si esaurisca nella sola dimensione della 'superficie'. Il principio della bidimensionalità, al quale egli stesso obbedisce con le proprie scelte stilistiche (a partire dal piano sintattico, che, come si è visto, privilegia nettamente l'estensione orizzontale), è da lui ricondotto, nel suo essere pura proiezione mentale senza riscontri esistenti, entro il perimetro dell'infornalità che appartiene all'arte. Il simbolo da lui prediletto per descrivere questo tipo di poetica è quello dello specchio, utilizzato anche per *Alice* di Lewis Carroll¹⁹ o, poco prima di *Salons* (1985), sulla grafica di Aubrey Beardsley.²⁰

[...] il corpo che la mano visiva di Beaton porta alla luce, è ostinatamente trattenuto al di qua dell'esistenza, è una mera epidermide lussuosa [...]. E anzi, perché non dichiarare che appunto tutto ciò che appare nelle immagini di Beaton [...] è fatto della immateria di cui son fatte le figure raffigurate nello specchio? (p. 88)

La critica d'arte manganelliana, insomma, si muove attorno a oggetti inafferrabili, fatti di una materia instabile per i quali l'unica soluzione consiste nell'attirarli attraverso il linguaggio sulla stessa superficie su cui si muove il linguaggio stesso, facendo tutt'uno con esso. In questo modo si rinuncia a ogni intenzione didascalica, si appiattisce qualunque velleità storiografica in una fluttuante sincronia. Dietro il diderotiano nome di *Salons* e l'impianto apparentemente severo si dischiude una *raison* anti-illuministica; siamo alla riduzione di tutto il possibile ad un assoluto che è contraddizione e assurdità.

-
- 1 L. RIPA DI MEANA, 'Nel paese di Manganelli' (1981), in G. MANGANELLI, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 84.
 - 2 G. MANGANELLI, 'Appunti critici 1948-1949', a cura di F. Francucci, *Autografo*, 45, 2011, pp. 155-187: 157.
 - 3 A. CORTELLESSA, 'L'amore col telescopio', *Autografo*, 45, 2011, pp. 82-83.
 - 4 La prima edizione è G. MANGANELLI, *Salons*, Milano, FMR (collana «Morgana»), 1987. Cito i passi dall'edizione di riferimento: G. MANGANELLI, *Salons*, Milano, Adelphi, 2000. (© 2000 Adelphi Edizioni S.p.A. Milano).
 - 5 P. CITATI, 'Manganelli, la pentola e le streghe', *La Repubblica*, 22 marzo 1989.
 - 6 Sul barocco manganelliano cfr. C. SPILA, 'Un "destino baroccammente alluso in cifra": scritture e strutture del libro in Giorgio Manganelli', *Sincronie*, 15, 2004, pp. 113-120.
 - 7 *Considerazioni al Tasso di Galileo Galilei e Discorso di Giuseppe Iseo sopra il poema di M. Torquato Tasso per dimostrazione di alcuni luoghi in diversi autori in lui felicemente emulati*. In Roma, nella Stamperia Pagliarini, MDCCXCIII, p. 7.
 - 8 L. LILLI, *Cavalier Marino, ritorniamo al tuo Adone* (1976), in G. MANGANELLI, *La penombra mentale*, p. 36.
 - 9 G. MANGANELLI, *Una medicina contro il genio*, in ID., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 69.
 - 10 S. PETRIGNANI, *Saggi tempestosi* (1985), G. MANGANELLI, *La penombra mentale*, p. 158.
 - 11 Cfr. S. TOMASSINI, *Giorgio Manganelli (1922-1990)*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, a cura di G. Marrone, New-York-London, Routledge, 2007, 2 voll., II, p. 1123.
 - 12 Sulla conoscenza di Foucault da parte di Manganelli, cfr. M. DI GESÙ, *Giorgio Manganelli scrittore postmoderno (e politico)*, in ID., *La tradizione del postmoderno*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 65-87.
 - 13 M. FOUCAULT, *Klee, Kandinskij, Magritte*, in ID., *Questo non è una pipa*, trad. R. Rossi, Milano, SE, 1988, pp. 42-46.
 - 14 Ivi, p. 46.
 - 15 Cfr. G. MENECELLA, *Il felice vanverare: ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo editore, 2002, p. 221.
 - 16 M. FOUCAULT, *Klee, Kandinskij, Magritte*, cit., p. 43.



- 17 M. BRICCHI, 'Note sulla sintassi di *Nuovo commento*', *Autografo*, 45, 2011, p. 103.
- 18 G. MANGANELLI, *Sistema*, in *Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 95.
- 19 S. GIOVANARDI, *Cento brevi romanzi fiume* (1979), in G. MANGANELLI, *La penombra mentale*, pp. 106-113: 112.
- 20 A. DEBENEDETTI, *Arriva un dandy in galleria* (1985), in G. MANGANELLI, *La penombra mentale*, pp. 335-339: 338.



Zoom | obiettivo sul presente



VITTORIO GALLESE, GRAZIA PULVIRENTI

*Ripensare il corpo nell'opera lirica.
Postilla alla regia di Graham Vick dello Stiffelio verdiano*

Il teatro e la musica erano un tutt'uno, e poi si sentiva il riferimento a un luogo preciso del mondo che sotterraneamente dialogava con tutti gli altri. [...] In certi passaggi del concerto era impossibile stare fermi; la musica ti comunicava un'eccitazione del corpo incontenibile, la testa ondeggiava veloce, il piede batteva sul pavimento, la poltrona del teatro dondolava.¹

La musica degli Osanna, scoperta dal protagonista del romanzo di formazione di Silvio Perrella nella città partenopea *Giùnapoli* è esperienza del corpo. E come tale, potente eccitamento dei sensi e della mente.

Il corpo è ritmo e movimento: ogni esperienza estetica lo attraversa in maniera dinamica, stimolando una percezione della realtà nuova, diversa, multimodale, potenziata, acuita e, al contempo, una produzione di senso determinata dalla pervasività dei sensi e dalla condivisione empatica con gli altri. In questa esperienza sentimento e ragione, emozione e pensiero interagiscono in modalità sempre diverse e irripetibili, in parte determinate dalla soggettività, in parte dall'interazione emotiva e cognitiva con l'altro.

Come era ben noto sin dall'antichità, nella performance teatrale l'esperienza estetica è totalizzante: coinvolge la vista, l'udito, l'olfatto, il battito cardiaco, le ghiandole sudorifere, la salivazione, in breve la dimensione corporea nella sua interezza. E tramite il corpo, che si fa specchio di quello attante in scena, in grado di simulare forti emozioni 'artificialmente' indotte dalla tecnica attoriale, sviluppa la sua efficacia empatica di condivisione emotiva e cognitiva con gli altri, come sa bene chi maneggia gli strumenti della scrittura teatrale. Uno per tutti Thornton Wilder, che afferma lucidamente in un'intervista: «I regard the theatre as the greatest of all art forms, the most immediate way in which a human being can share with another the sense of what it is to be a human being».²

Sin da Aristotele sappiamo che la tecnica teatrale è capace di indurre nello spettatore paura, terrore, pietà, in breve la catarsi delle emozioni. Ciò accade in virtù delle risposte empatiche, che in parte sono dovute all'attivazione delle aree cerebrali implicate anche nell'esperienza in prima persona.³

La visione dello spettatore, come dimostrano le neuroscienze, non si esaurisce nella semplice attivazione delle aree visive del cervello. Essa, infatti, è un processo multimodale che implica l'attivazione non solo delle cosiddette aree visive del cervello, ma anche di circuiti cerebrali sensorio-motori, visceromotori ed affettivi.⁴ Quindi non vediamo solo con gli occhi, ma anche attraverso il movimento, il tatto e le emozioni. In altre parole ciò che vediamo non è la semplice registrazione 'visiva' nel nostro cervello di quanto ci appare di fronte, ma il risultato di una complessa costruzione ed elaborazione cui contribuiscono in modo fondamentale il corpo con le sue potenzialità di movimento, i sensi, le emozioni, l'immaginazione e le nostre memorie. Dobbiamo definitivamente abbandonare l'obsoleta concezione solipsistica e 'puro-visibilista' della visione. Quest'ultima infatti è un'esperienza complessa e sempre 'sinestesica', fatta cioè di attributi che vanno oltre una



mera trasposizione in coordinate visive di ciò che proviamo quando posiamo il nostro sguardo su qualcosa.

Inoltre, la visione non consiste semplicemente nel guardare, ma è sempre visione 'per' qualcuno. Osservare il mondo significa gettare uno sguardo che è situato, personale e al contempo intersoggettivo e condiviso.

Tornando alle specificità della fruizione teatrale, intesa come esperienza multimodale e totalizzante che implica la corporeità tutta dello spettatore, essa è stata addomesticata in una prassi che costringe il corpo all'immobilità sulla poltrona. Certo questo non avviene nel teatro di sperimentazione che punta a un coinvolgimento del pubblico a 360°, come dimostra in maniera emblematica il gruppo La Fura dels Baus il quale, sin dal suo primo decennio di attività fra il 1979 e il 1989, operava sulla decostruzione della performance multimediale in una dislocazione spaziale che implicava il movimento degli spettatori.⁵

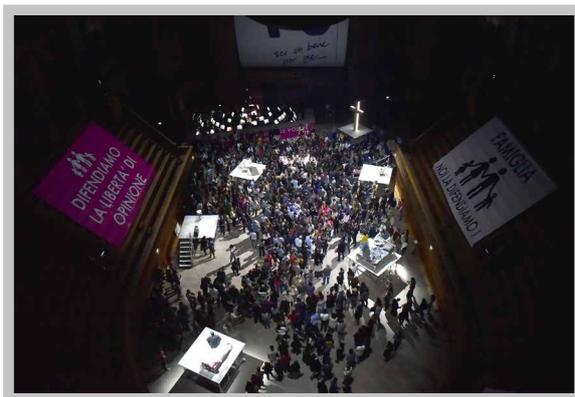
Cosa è successo in questi decenni nella prassi performativa dell'opera lirica, epitome dello spettacolo emozionante e catalizzatore di commozione empatica? Essa rivendica un'efficacia 'totalizzante' in quanto è l'incarnazione moderna dell'opera d'arte totale dell'antichità; e questo accade sin dalle sue origini, quando a partire dal Seicento a Firenze furono rappresentate l'*Euridice* di Jacopo Peri e quella di Guido Caccini, entrambe su libretto di Ottavio Rinuccini. Questa sua dimensione pervasiva, in grado di coinvolgere il pubblico in maniera trascinate, è stata potenziata ulteriormente da diverse altre operazioni, come quella wagneriana⁶ o la moderna sperimentazione primonovecentesca⁷ di Strauss e Hofmannsthal, a livello di impaginazione musicale e testuale. Tuttavia, tale aspetto raramente è stato messo in luce dalla prassi registica. Piuttosto l'opera lirica è stata oggetto di rivisitazioni e modernizzazioni, soprattutto da parte del teatro di regia tedesco, a volte con esiti interessanti, ma sempre innescando relazioni empatiche imperniate sulla frontalità esecutiva, solo apparentemente necessaria all'esecuzione musicale.

Nella prassi consolidata, sul palco inondato di luci, il cantante affascina con doti vocali costruite con una severa disciplina del corpo, o suscita boati di disapprovazione, in particolare dai temuti loggionisti, nel caso in cui il suo strumento vocale s'incrini per piccole *défaillances* del corpo. Sempre isolato in un'aura di sacralità, che disincarna la fisicità della sua performance, l'interprete appare come una sorta di automa non tanto dissimile dal settecentesco pavone meccanico di Caterina la Grande.

La quarta parete non viene sfondata, come accade nel teatro di prosa, tranne in rare occasioni, come nella *Divara* di Azio Corghi su libretto di José Saramago, allestita a Münster nel 1993 da Will Humberg con l'impiego della sala per gli ingressi del coro e dei palchetti di proscenio per lo svolgimento di alcune azioni. Non a caso l'opera trattava di una rappresentazione di orrori della storia, ovvero i massacri perpetrati a Münster negli anni Trenta del Cinquecento intorno all'emergere della setta degli Anabattisti, con le conseguenti lotte fratricide. Coerentemente le scelte registiche portarono alla realizzazione di una sorta di sacra rappresentazione, che sconvolse il pubblico per la cupa immediatezza e la vibrante effusione di un sentimento pacifista e di fratellanza tradita dagli interessi del potere. In quel caso la decostruzione dello spazio scenico fungeva dunque da potenziatore delle emozioni e dei rapporti empatici fra spettatori e attanti, e diveniva canale per veicolare l'attualità della scottante tematica delle lotte fratricide.

Questa tipologia sperimentale giunge alle sue conseguenze più elevate nell'allestimento dello *Stiffelio* ad opera di Graham Vick, nell'ambito della rassegna *I Maestri al Farnese* allestita per il Festival Verdi 2017 di Parma, spettacolo che costituisce una sorta di manifesto per una nuova prassi scenica dell'opera lirica del futuro.

La regia prende le mosse dallo spazio ostico del Teatro Farnese, capolavoro dell'architettura tardo-rinascimentale fatto costruire nel 1618 dal Duca di Parma Ranuccio I ad opera di Giovan Battista Aleotti, e utilizzato come spazio per tornei e sala d'armi, o anche per una naumachia nel 1628 all'interno dell'opera *Mercurio e Marte* con musiche di Monteverdi. Il teatro consta di una cavea a forma di U, costituita da 14 gradini sui quali al tempo potevano prendere posto più di 3000 spettatori, oggi inaccessibile per via delle norme di sicurezza. Il salone immenso (87 m x 32 m) è lo spazio che il *team* creativo di Vick ha gestito con sapienza tecnica e consumato mestiere, rispondendo alla sfida lanciata da questo luogo impervio, di fatto mirabile ma impraticabile per via della difficoltà di visione del pubblico qualora si adoperasse il palcoscenico effettivo. Ma di fatto l'esperimento nasce non solo dal bisogno di trovare una diversa articolazione dello spazio, ma anche dalla volontà di inventare una pratica scenica in grado di scuotere le coscienze, svelando la bruciante attualità dello *Stiffelio* verdiano. E questo accade al di là di un tentativo forzoso di attualizzazione, che ben conosciamo dalle pratiche fuorvianti di camuffamento dell'opera lirica in abiti moderni, azioni per lo più prive di vera intenzione interpretativa, miranti a stupire con un 'nuovo' fine a se stesso.



Stiffelio, regia di Graham Vick, © Roberto Ricci

La lettura registica di Vick, una scommessa su cui ha intelligentemente puntato il Festival capitanato dall'indomito direttore Anna Maria Meo, parte dalla forza di un'idea interpretativa che non mira a straniare il testo ma a farne emergere la portata rivoluzionaria, al di là di *cliché* stratificatisi nei decenni e della strumentalizzazione che, già nel passato, era stata fatta di certe opere del primo periodo verdiano. Un caso per tutti: *I Lombardi alla prima crociata*, melodramma erto a veicolo di propaganda bellica nel contesto delle guerre risorgimentali di liberazione, fatto rivivere da Lamberto Puggelli, in clima di incipiente Guerra del Golfo, a manifesto di pace e fratellanza: «È impossibile accingersi a mettere in scena tale testo senza accorgersi che a Gerusalemme ci sono uomini che uccidono altri uomini, e donne e bambini. *I Lombardi alla prima crociata* è un testo che parla di uomini che uccidono uomini a Gerusalemme».⁸

Similmente Vick trova in *Stiffelio* il nucleo di una riflessione sugli orrori dell'ideologizzazione, intesa come pratica di snaturamento della coscienza e della collettività. Partendo da questo nucleo centrale si pone una domanda: in che modo far ragionare il pubblico d'oggi, che come in passato è vittima di strumentalizzazioni e manipolazioni da parte dei detentori di un potere occulto, sia esso di natura religiosa, mediatica, politica? Vick cerca di realizzare una messinscena in grado di intervenire in maniera efficace sulla coscienza dello spettatore, e quindi di fargli compiere un percorso di trasformazione interiore durante la fruizione dell'opera. Tale trasformazione avviene soprattutto grazie al diretto coinvolgimento corporeo degli spettatori, portati nel cuore dell'azione scenica. Tutto ciò viene messo in atto esaltando le peculiarità dello spazio dispersivo e destabilizzante del Farnese, un grande 'ventre' senza un obbligato vettore di polarizzazione. Vengono così portate alle loro estreme conseguenze le intuizioni che, da Appia e Craig, hanno visto nello spazio teatrale uno strumento di relazione tra attore e spettatore, in una costante ricerca della mediazione dell'attualità dentro e fuori la scena. In *Stiffelio* prevale la volon-

tà registica di modificare i rapporti empatici fra *performer* e pubblico mediante l'evidenziazione della dimensione corporea, che diviene anche il cardine per un'inedita riflessione sulla dimensione spaziale del luogo.

Lo spettatore viene coinvolto come 'partecipante in piedi' dell'evento, ruolo sancito da un *badge* consegnatogli dalle maschere all'ingresso, un cartellino che sul retro riporta la stilizzazione di quattro figure che si tengono per mano, papà, mamma, figlio e figlia, come da iconografia del *Family Day*. Il pubblico viene accolto ora con strette di mano, ora con sorrisi, immediatamente immerso in una strana dimensione di bigotta devozione religiosa, sancita, a ridosso dell'orchestra, da una postazione di attivisti che regalano *brochure* e volumi edificanti dei sermoni del predicatore Stiffelio, ed invitano a firmare appelli contro le ideologie *gender*.

Sottoscrive davvero il pubblico tale clima di esaltazione di una morale bigotta e ipocrita che celebra il diritto di famiglia? Chiamati a partecipare all'evento mediante discreti avvicinamenti dei figuranti che li esortano a condividere la loro devozione, gli spettatori, o almeno una parte di essi, provano un senso di fastidio e vengono così indotti ad assumere una prospettiva critica, attraverso la quale vagliare gli eventi. Questi ultimi vengono introdotti dal primo sermone del ministro assasveriano Stiffelio, che combatte «pe'l santo vero eterno» contro una società in cui constata «oppressa la virtude». Un'agghiacciante visione del mondo sancita dal sacro vincolo coniugale, condivisa dal coro e sbattuta in faccia al pubblico insieme ad altri striscioni disposti sulle scalinate del Farnese: «I maschietti sono maschietti» e «le femminucce sono femminucce», con tutto ciò che ne consegue in quanto a divisione di ruoli e vincoli familiari, prima che sociali. Come nella spietata condanna dell'amore extraconiugale, che nello scottante e coraggioso *plot* del libretto rischia di condurre al divorzio Stiffelio e la moglie Lina, rea di tradimento per un adulterio consumato nell'abbandono da parte del marito, distante emotivamente e fisicamente dalla moglie. Proprio il male nell'unità familiare è il coraggioso soggetto di Verdi, che scrive un'opera ambientata nella sua epoca rinunciando a soggetti storici. La profonda delusione maturata all'indomani del globale fallimento della fiammata rivoluzionaria del 1848 porta Verdi a ripiegarsi sull'osservazione degli intimi conflitti individuali, evocando un mondo claustrofobico di ipocrisia e intolleranza, di cui lo stesso compositore era vittima avendo vissuto al di fuori del vincolo matrimoniale con Giuseppina Strepponi, donna già sposata e reietta dalla comunità di Busseto. Ma al di là dell'implicazione personale, il soggetto scelto da Verdi appare sempre animato dalla sua fortissima passione civile. Il tema affrontato in *Stiffelio*



Giovanni Sala (*Raffaele*), Luciano Ganci (*Stiffelio*), Maria Katzarava (*Lina*), Cecilia Bernini (*Dorothea*), Blagoj Nacoski (*Federico di Frenkel*), © Roberto Ricci



Stiffelio, regia di Graham Vick, © Roberto Ricci



rimane di scottante attualità e, come metafora della lotta contro le ipocrisie e le menzogne sociali, lo è ancora oggi. Così dichiara il regista:

Stiffelio è un'opera che ci aiuta a riflettere contro tutte le ipocrisie e le chiusure che minano la società e la società di oggi ha bisogno di riflettere su questi temi. Ha bisogno di combattere tutti quegli atteggiamenti di chiusura sociale, politica, civile che ancora ci sono in tutto il mondo, con uomini di stato, con movimenti, con partiti che certo non si battono per una società civile, aperta e moderna, per l'uguaglianza, per il rispetto dei diritti di tutti.⁹

Nella messinscena di quest'opera, che anticipa lo studio della psicologia del protagonista messo in atto in *Otello*, il conflitto tra legge scritta e pratiche sociali, tra legge morale e libertà individuale, e tra la legge del perbenismo sociale e quella del cuore esplose in tutta la sua lacerante attualità, anche con riferimenti all'omofobia, ben evidenziata dal pestaggio di una coppia gay all'inizio della scena del cimitero, «qui dove tutto è orrore!».



Stiffelio, regia di Graham Vick, © Roberto Ricci

Il corpo dello spettatore si confronta con quello dell'artista in un contatto immediato, di vicinanza estrema, poiché il pubblico è in piedi e si muove liberamente nella sala in cui lo scenografo Mauro Tinti ha reso possibile condensare o dilatare l'azione attraverso dei carri mobili, a volte distanti fra loro, disposti agli estremi dello spazio, a volte invece addossati l'uno all'altro, spesso a forma di croce. Su questi carri, piccoli palcoscenici itineranti come nella tradizione del *mystery play* medievale, fra i quali il pubblico sosta o si muove, di volta in volta si svolgono le scene, non più esposte alla luce unificante del palco ma frantumate in uno spazio mobile e cangiante, che è luogo di una sola interiorità, o dimensione di dialogo con le altre, in un crescente avvolgimento dello spettatore da parte del coro – guidato dalla sapiente e potente bacchetta di Guillermo García Calvo a capo dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna.

L'intento del regista, come dichiarato in diverse interviste, è proprio la partecipazione attiva del pubblico, l'immedesimazione nei turbamenti dei personaggi, il sentire nelle proprie viscere i loro sentimenti più oscuri e i tormenti dell'anima e del corpo. La 'distanza di sicurezza' che normalmente separa lo spettatore dal lontano palcoscenico in cui si svolge l'azione drammatica qui è annichilita: lo spettatore si trova a ridosso dei protagonisti dell'opera. In questo modo, lentamente il pubblico diviene attore del dramma, non è più una massa indistinta ma un insieme di persone partecipanti a un evento, all'interno del quale è necessario assumere una posizione: a favore dell'integralismo familiare sancito da un altro striscione, «TU sei un bene per me», che domina la sala a mo' di sipario sul boccascena, o a favore della legge del cuore, incarnata da una Lina ancora bambina, forse per coercizione familiare, certo ingenua vittima del seduttore di turno, il tenebroso Raffaele, ma in grado di intonare quella forza che viene dall'autenticità dei sentimenti, capovolgendo la disposizione d'animo severa e impietosa di Stiffelio nel Finale ultimo. Nell'allestimento al Farnese di Parma questo numero musicale rivela tutta la sua potenza, fra i figuranti che si abbracciano sugli spalti delle scalinate, il coro che sparso tra il pubblico intona un possente «Miserere», il suono dell'organo che scuote il legno del teatro e il cuore

di ogni spettatore trascinato dal grido di perdono rivolto a Lina, la quale con il suo coraggio, condensato nel sapiente gesto registico con cui strappa il collare ecclesiastico a Stiffelio, fa emergere tutta la sua umanità.

Protagonista di questo processo di metamorfosi del sentimento e del pensiero è proprio il pubblico, trascinato in maniera straordinariamente efficace nel dipanarsi in crescendo degli eventi, con un grande coinvolgimento della propria corporeità a stretto contatto con quella



Francesco Landolfi (*Stankar*), Maria Katzarava (*Lina*), © Roberto Ricci

dei cantanti, con tutto il peso e lo strazio della loro fisicità, esperita in presa diretta: sudore, sforzo fisico, saliva che fuoriesce nell'empito canoro. E anche nella dislocazione degli artisti del coro in mezzo al pubblico, accanto agli spettatori, che vibrano dei loro acuti e dei loro bassi, registrandoli nel proprio corpo, e divenendo così parte di una collettività sancita dal canto.

Si determinano nuovi meccanismi empatici, che sono a un tempo emotivi e riflessivi. Il paradosso consiste proprio nel fatto che la finalità di indurre nello spettatore una disposizione critica, rendendolo partecipe di un evento che può co-determinare con il suo movimento e la scelta della prospettiva di visione, passa per un'amplificazione del coinvolgimento emotivo.

Il riferimento a Brecht è evidente sin dai cartelli disposti sulle scalinate del Farnese, che riportano scritte quali «difendiamo la libertà di opinione», oppure «famiglia: noi la difendiamo!», «i'm a woman not a womb». Ma la pratica straniante brechtiana mostra il suo paradosso in una sorta di ulteriore de-familiarizzazione degli strumenti de-familiarizzanti del teatro tradizionale: l'intento di un'interazione critica con la vicenda, perseguito con effetti di straniamento, culmina in un coinvolgimento emotivo totalizzante, in grado di attivare una trasformazione critica del fruitore. La scena si frammenta ma l'illusione non si dissolve, anzi si trasforma nella celebrazione di un rito collettivo più vero di ogni finzione scenica, che finisce per accentuare la disposizione critica dello spettatore.

Tempo e spazio si fondono: la sospensione della temporalità lineare della vicenda culmina nell'intrico delle differenti azioni frammentate, anzi moltiplicate dalle diverse prospettive dei personaggi, che vivono, patiscano e raccontano ciascuno una storia diversa, pur intonando le loro voci in duetti, terzetti e quartetti (gli straordinari quartetti verdiani, punta di diamante di ogni opera).

Il coro è disorientato come gli spettatori, o meglio finge disorientamento in questo nuovo contatto, questo scambio di fiati e saliva e odori con il pubblico, uniti reciprocamente dall'inedito ruolo di 'partecipante in piedi'. La libertà di movimento degli spettatori permette a ognuno di essi non solo di partecipare più da vicino alle vicende della performance, amplificando così le emozioni da esse generate, ma fornisce anche la possibilità di realizzare un nuovo e idiosincratico 'montaggio' dell'azione scenica, sulla base della scelta individuale sul dove posizionarsi rispetto a questa, dislocata in punti diversi della sala. In questo modo l'esperienza spettatoriale diviene unica e irripetibile.

Ne scaturisce una singolare tensione fra le parti costituenti l'impaginazione dello spartito, in un vigile abbandono emotivo, in cui la musica verdiana diviene l'occhio critico attraverso cui guardare in maniera nuova il mondo di oggi.



-
- ¹ S. PERRELLA, *Giùnapoli*, Milano, Neri Pozza, 2006, p. 32.
- ² J. R. BRYER (a cura di), *Conversations with Thornton Wilder*, Jackson and London, University Press of Mississippi, p. 72.
- ³ Cfr. B. BERNHARDT, T. SINGER, 'The neural Basis of Empathy', *Annual Review of Neuroscience*, 35, 2012, pp. 1-23.
- ⁴ V. GALLESE, 'Bodily Selves in Relation: Embodied simulation as second-person perspective on intersubjectivity', *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 2014, 369, 28 April 2014; ID., 'Arte, Corpo, Cervello: Per un'Estetica Sperimentale', *Micromega*, 2/2014, pp. 49-67; ID., 'Bodily framing', in C. JONES, D. MATHER, R. UCHILL (a cura di), *Experience: Culture, Cognition and the Common Sense*, Boston, MIT Press, 2016, pp. 237-247.
- ⁵ F. A. PINHERO VILLAR DE QUEIROZ, 'Will all the World be a Stage? The big Opera Mundi of La Fura dels Baus', *Romance Quarterly*, 46.4, 1999, pp. 248-254.
- ⁶ Cfr. G. PULVIRENTI, 'Alla ricerca dell'utopia smarrita', in *Richard Wagner, Die Walküre*, programma di sala del Teatro Massimo Bellini, Palermo, Teatro Massimo Bellini, 2001, pp. 41-45.
- ⁷ Cfr. ID., 'Altre scritture. Il Gesamtkunstwerk nel primo Novecento', in ID. (a cura di) *Le Muse inquiete*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 39-58.
- ⁸ L. PUGGELLI, 'Ideologia per una messinscena', in *I Lombardi alla prima crociata*, Teatro Regio di Parma, Festival Verdi 2003, p. 47.
- ⁹ G. VICK, 'Un'opera moderna', intervista a cura di G. Landini, *L'opera*, 6, 2017, p. 47.



LAURA PERNICE

*Venticinque anni di rinascita.
Dal ricordo al presente di Giovanni Testori*

1. La storia di un magistero

Certi ricordi, se lasciati in silenzio, prima o poi reclamano delle parole. Più esattamente, quando aumenta la distanza tra passato e presente alla nostra memoria possono accadere due cose: o si cristallizza in un'immagine muta e senza tempo, quasi una visione 'assoluta' di ciò che è stato, oppure cresce e si evolve dentro di noi, cercando a un certo punto di proiettarsi verso il fuori.

Il 16 marzo 2018 è stato il venticinquesimo anniversario della morte di Giovanni Testori, in occasione di questa ricorrenza è uscito il nuovo libro dello scrittore Luca Doninelli *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro* (La nave di Teseo, 2018). Doninelli aveva frequentato a lungo Testori, e poco prima della morte ne aveva raccolto il testamento spirituale nel libro-intervista *Conversazione con Testori* (Guanda, 1993); eppure ci sono voluti venticinque anni perché 'l'allievo di Giovanni Testori', come da sempre viene considerato, arrivasse a scrivere la storia della sua amicizia con il maestro, riuscendo così a dare voce al silenzio dei ricordi.



Copertina del volume di Luca Doninelli, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*

Per venticinque anni ho aspettato di poter rubare qualche timida parola al silenzio che ha avvolto il mio rapporto con Giovanni Testori. Era troppo difficile spiegare in che senso lui, e soltanto lui, è stato il mio maestro, capace di trasformare la mia banale persona in qualcosa che si potesse avvicinare a un vero scrittore.¹

Le parole che aprono il testo di Doninelli indicano subito qual è il cuore della sua narrazione che, lungi dall'assumere carattere aneddotico o da biografia romanzata, si articola invece, semplicemente, come 'la storia di un magistero'; certo una storia intima e particolare – definita nel tempo, nello spazio e nei suoi protagonisti –, ma dotata di una vastità di senso tale da generare ricadute universali. Non a caso, per raccontare il proprio discepolato con Giovanni Testori, Doninelli parte da una domanda dall'ampio respiro: «Che cos'è mai un maestro? Cosa s'intende con questa parola?».² Sebbene immediatamente dopo si riconosca di non poter rispondere ad un quesito tanto 'inesauribile', proseguendo



nel discorso emerge la volontà di mettere a fuoco un'idea di maestro che, mutuata dagli insegnamenti ricevuti dall'autore, possa aggiungere luce e consapevolezza sulla figura di Testori.

Se ormai è effettivamente nota la grandezza dello 'scrivano lombardo', protagonista della cultura italiana del Novecento con una presenza tanto scomoda quanto imprescindibile, in pochi sanno invece della sua vocazione al magistero, della straordinaria generosità con cui volle donarsi ai giovani, con cui trasformò il suo studio – al numero 8 di via Brera a Milano – in un luogo di ritrovo, una vera e propria scuola: «Testori insegnava a giovani giornalisti, giovani studiosi d'arte, giovani desiderosi d'impegnarsi dentro quel mondo difficile senza perdere la proprio fisionomia umana». ³ La testimonianza di Doninelli fa *pendant* con quella di un altro amico-discepolo testoriano, il giornalista Riccardo Bonacina, che già qualche anno fa aveva ricordato: «Ascoltarlo significava imparare in modo vivo, affinava il nostro giudizio, soprattutto insegnava, a noi giovani del '77, che cultura e vita sono originariamente impastate in modo inestricabile». ⁴

La storia del rapporto Doninelli-Testori si iscrive in un contesto di discepolato esteso, che coinvolse un nutrito gruppo di universitari milanesi a partire dal '77-'78; all'epoca Testori aveva da poco ereditato il posto di Pier Paolo Pasolini come editorialista del *Corriere della Sera*, pertanto, sebbene continuasse ad essere uno scrittore poco noto al pubblico medio e isolato dalle congreghe dell'intelligenza italiana, i suoi articoli in prima pagina che commentavano i fatti del giorno con una voce nuova e dissidente colpirono profondamente quei ragazzi universitari, tra cui lo stesso Doninelli.

Lo scrittore racconta che, prima di lui, già alcuni suoi amici erano andati ad incontrare Testori in via Brera 8 o nella grande casa di famiglia a Novate, trovando immancabilmente ascolto e incoraggiamento; ma fu solo nella primavera del '78 – l'anno del sequestro di Aldo Moro, anno di piombo per eccellenza – che «un ragazzo di ventidue anni, non particolarmente coraggioso ma troppo presuntuoso per aver paura della Storia, telefonò a Giovanni Testori» (p. 20), ricevendo un appuntamento nel suo studio per il pomeriggio successivo.

Il ricordo del primo incontro con il maestro è restituito con un afflato sinestetico:

Testori venne ad aprire. Un profumo di legno di sandalo uscì dalla porta e si disperse nel cortile. Vedendomi, disse due volte il mio nome, *Luca Luca*, e subito qualcuna delle mie impalcature mentali cominciò a crollare: quest'uomo importante, questo grande intellettuale in più di ventiquattr'ore non aveva dimenticato come mi chiamavo. Un piccolissimo evento sufficiente però a mettermi nella posizione giusta: quella di una persona che aspettava. ⁵

Nel paragrafo seguente Doninelli precisa che «in quell'istante [...] Giovanni Testori diventò per me quello che non è stato per nessuno dei miei amici: non solo una guida, un amico più grande, una specie di profeta [...], ma un maestro, anzi: *il maestro*» (p. 23).

Colpisce l'assoluta nettezza con cui l'autore attribuisce al suo legame con Testori una valenza 'speciale', non replicata negli altri rapporti dei suoi amici; come a voler dire che si può insegnare a molti, ma solo per alcuni, anzi per pochi, si potrà diventare 'il' maestro, arrivando ad incarnare un ruolo formativo dalla fisionomia unica, differente da qualunque altra. Da queste parole di Doninelli inoltre si può ricavare 'per negativo' una prima definizione di maestro: egli non è solo una guida, un amico più grande, un profeta; evidentemente può includere anche queste funzioni, ma la sua specificità risiede in qualcos'altro.



È qui che la riflessione sul significato dell'essere maestro si lega a doppio filo con la *praxis*, il metodo del magistero, poiché in fondo, anche in questo caso, l'identità è definita dalle azioni. È il comportamento di Testori nei confronti di Doninelli che lo qualifica come il suo maestro, non un mirato intendimento didattico (peraltro mai esplicitato).

A tal proposito nel volume c'è un episodio estremamente indicativo, che Doninelli ripercorre con un candore disarmante e una 'messa a fuoco' sorprendentemente nitida, di quelle che solo la distanza del tempo può generare. Era il giorno del loro secondo incontro e Testori aveva già letto i quattro racconti a firma del giovane allievo, che questi si era premurato di portargli al primo appuntamento. Ciò che Doninelli si sente dire in questa occasione acquista la folgorazione di un'agnizione profetica, oracolare:

Due cose, disse. La prima è che sei uno scrittore. La seconda è che la pagherai fino all'ultimo centesimo. [...] Così cominciò tutto, per me. Si può dire che io venni al mondo quel giorno. Non quando pubblicai il mio primo libro, ma soltanto quel giorno. Perché non è vero che si diventa scrittori quando si comincia a pubblicare: lo si diventa quando per qualche motivo nasce in noi quella coscienza oggettiva, dura, senza scampo. *Tu sei uno scrittore, e lo pagherai caro*. Fu attraverso quella trasmigrazione della coscienza che Giovanni divenne il mio maestro.⁶

Maestro è colui capace di imprimere un segno creaturale che abbia valore di un (ri) inizio, di una (ri)fondazione. La profondità del suo sguardo si misura in una capacità predittiva dall'empito rivelatore, tale da produrre il passaggio – la trasmigrazione appunto – di una consapevolezza diversa, che già reca lo stigma di un'entelechia individuale.

La scoperta 'indotta' dalle parole di Testori dopo la lettura dei racconti rappresenta soltanto il fulminante e inaspettato abbrivio di un cammino di (auto)conoscenza e di formazione, che Doninelli percorrerà con fiducia e determinazione («avevo fatto la mia scelta: seguire Giovanni fino in fondo»),⁷ restando fedele a quell'impronta iniziale e continuando a ri-sceglierla davanti ad ogni bivio, ad ogni deviazione, rinnovandone il fuoco originario sotto ogni possibile cenere depositata dal tempo.

Per il giovane Doninelli abbracciare il magistero di Giovanni Testori significò condividere con lui un rapporto intellettuale strettissimo – quasi una forma di prossimità amorosa – ma anche misurarsi con le intemperanze del suo carattere; ricevere un esempio concreto che valeva da iper-incoraggiamento, ma poi affrontare da solo la navigazione in mare aperto, con tutti i rischi che questa poteva comportare. Come il pensiero di Testori si muoveva zigzagante rispetto all'asse culturale di quegli anni, senza punti di riferimento che non fossero nel profondo del suo cuore, così i modi del suo magistero riflettevano gli scarti di un passo irregolare, discontinuo.

Doninelli riferisce che, nel corso del tempo, il maestro lo obbligò a triplicare la quantità di lavoro letterario senza dargli suggerimenti, lo destabilizzò gettandolo in situazioni impreviste, lo fece sentire a disagio nei panni che si era ritagliato addosso. A proposito della pubblicazione della sua prima opera monografica ricorda che:

Non intendeva [...] facilitare la mia carriera, così come non intendeva insegnarmi come si fa a fare un libro. Mi disse soltanto che scrivere un libro come quello mi avrebbe portato ad affrontare nuove situazioni, nuovi dolori, nuove complicazioni. Cercava in ogni modo di rendere difficile il mio cammino, di impedirmi di far quadrare i conti. Odiava la mia tendenza ad acquietarmi in qualcosa, letteratura inclusa.⁸



Il genio di Testori stava anche nelle sue contraddizioni, per cui nell'*ethos* del suo magistero si teneva tutto insieme: la sfida continua, le esplosioni di rabbia, lo sgambetto crudele, e poi una generosità senza pari, lo slancio vitale di una sana follia («perché [lui] era fatto così: moralista e al tempo stesso scandaloso»),⁹ una lungimiranza e un'attenzione sensibile verso l'allievo, tali da riuscire a 'toccarlo' più di chiunque altro.

Alternando larghezze e reticenze Testori ha saputo rivelare a Doninelli se stesso – «tu sei uno scrittore» – e metterlo in guardia sui pericoli della sua strada – «e lo pagherai fino all'ultimo centesimo» –, dimostrando attraverso il proprio esempio viscerale, con tutti i suoi eccessi e le sue ombre, che non esiste conquista più grande dell'adesione al proprio destino.

Incontrare un maestro significa incontrare una strada possibile. Una luce non nostra si accende sul futuro, cominciamo a vederci meglio, e tra mille piccoli progetti se ne staglia uno più grande. [...] Una luce che si accende sul futuro è una luce esigente, bisogna dare tutto per ottenere il risultato, ma questo risultato non è il successo: siamo noi stessi. O, forse, sarebbe più giusto dire che la conquista di noi stessi è il solo, autentico successo che possiamo conseguire.¹⁰

2. *L'eredità universale di Giovanni Testori*

Giovanni Testori morì la mattina del 16 marzo 1993 all'ospedale San Raffaele di Milano, a seguito di un avanzato e doloroso tumore ai linfonodi.

Sebbene siano trascorsi venticinque anni dalla sua scomparsa risulta ancora impossibile fare un bilancio della sua persona, delinearne un ritratto completo, un tutto-tondo definitivo. E questo perché Testori è 'una materia strana', dal profilo picassiano, che non si può allineare.

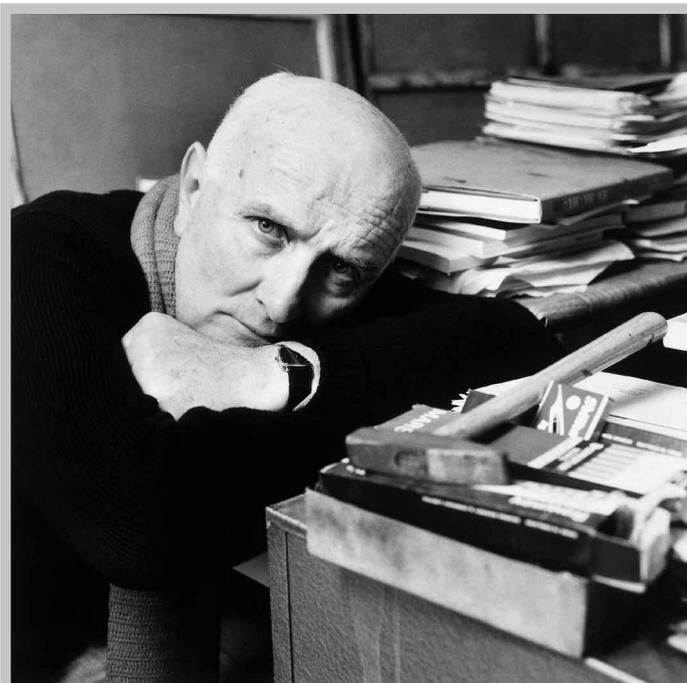
Scrittore, critico d'arte, drammaturgo, poeta, pittore: come potremmo chiamarlo? Il suo carattere d'artista fu talmente poliedrico da abbracciare quasi ogni definizione, in un'osmosi fra linguaggi diversi e pur connessi.

Degli ultimi quindici anni della sua avventura umana e professionale Doninelli è stato testimone costante, distillando poi il magistero ricevuto sotto forma di un'eredità 'privata', che ha guadagnato durata e futuro. Ma poiché l'opera dello 'scrivano lombardo' appartiene a tutti, e da tutti può essere riletta, reinterpretata, rimeditata, com'è stata raccolta invece l'eredità 'universale' lasciata da Giovanni Testori?

Nell'ultima parte del suo volume Doninelli apre uno squarcio analitico, sintetico ma comunque significativo, sulla vitalità della lezione testoriana nel panorama culturale odierno. La sua riflessione si concentra innanzitutto sul teatro che, come aveva opportunamente già notato Annamaria Cascetta, fu senz'altro «la modalità espressiva e comunicativa che [Testori] si trascinò dietro sempre, quale che fosse il territorio della sua incursione di scrittore».¹¹

Anche per molti altri critici di Testori (Carlo Bo, Giovanni Cappello, Fulvio Panzeri, Giorgio

Giovanni Testori





Taffon, Gilberto Santini) il teatro fu la principale ossessione dello 'scrivano', nonché la forma di 'arte totale' in cui raggiunse i vertici espressivi più elevati, affrontando di petto i grandi temi tragici e liberando arditi esperimenti di linguaggio.

Tuttavia, l'iterata centralità del teatro nel mondo di Testori non giustifica la quasi totale circoscrizione della sua memoria entro il perimetro della scena, per la quale rintracciamo ragioni più profonde nella 'spinta fisiologica' della sua parola: sempre pensata per essere detta, per tradursi in corpo e voce, insomma per farsi parola teatrale.

Proprio questa recitabilità, quest'automatica 'carnalità' del linguaggio testoriano, ha fatto sì che, dopo la sua scomparsa, lo spazio fisico del palcoscenico sia divenuto il baricentro della sua opera, come dimostrano le numerose messe in scena dei testi letterari e poetici, oltre che di quelli drammaturgici.

È evidente che il libro di Doninelli, nato per rievocare i suoi ricordi del magistero testoriano, non ha l'ambizione di ricostruire la fortuna scenica del grande scrittore lombardo, ciò nonostante offre al lettore spunti preziosi per approcciare il tema – ampio e ricco di percorsi ancora da esplorare – della riscoperta postuma di Testori. A tal proposito Doninelli fa riferimento a un 'dopo Testori', ma anche ad un 'dopo il Dopotestori', sottintendendo l'avvenuto passaggio da un primo a un secondo tempo della ricezione testoriana all'interno delle pratiche sceniche della nuova *koinè* del teatro italiano.

In prima battuta ci furono Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, apripista negli anni Novanta del fenomeno 'Testori dopo Testori' con spettacoli memorabili (*Edipus*, *Cleopatra*, *Due Lai*) che, ricorda Doninelli, «rivoluzionarono il teatro testoriano subito dopo la sua morte». ¹² La forza di quegli allestimenti stava nell'intima comprensione del pensiero dell'autore, bilanciata alla fedeltà a un preciso stile espressivo e ad una grande idea di regia, intesa come proposta d'interpretazione dei testi, operazione critica e creativa. Non a caso i lavori degli artisti toscani si affermarono come spettacoli-ponte verso un nuovo riconoscimento del repertorio testoriano, rilanciato in chiave non lombarda e 'riattivato' dal cortocircuito con le sperimentazioni del presente.

Sulla scia della coppia Tiezzi-Lombardi, molti altri registi e attori del teatro italiano iniziarono a rivolgersi all'opera di Testori, riservandole un'attenzione crescente e qualificata. A conferma dell'attualità della sua arte (votata ad una testimonianza radicale sulla realtà e infiammata dal confronto con le grandi domande dell'esistenza), col passare del tempo si è manifestata un'intensificazione eccezionale, per quantità e qualità, degli spettacoli testoriani nella scena contemporanea.

Tra gli artefici del 'post-Testori' Doninelli cita anche Valter Malosti, regista dalla particolare sensibilità per il mondo testoriano che ha esplorato con vocazione sperimentale, portandone in scena non solo i capolavori drammatici (*La Maria Brasca*, *L'Arialdia*, *La monaca di Monza*), ma anche le opere letterarie e poetiche: il 'romanzo per voce recitante' *Passio laetitiae et Felitatis*, oggetto di una convincente riduzione scenica nel 2008 con protagonista Laura Marinoni; e la raccolta poetica dedicata all'effigie della Maddalena nella storia dell'arte, al centro dello spettacolo 'multimediale' *Maddalene* nel 2014.

A questi riferimenti Doninelli aggiunge una menzione alle «*prove d'attore* sempre di alto livello, talvolta altissimo (Lombardi, Gifuni, Scommegna, Paiato, Fracassi)», ¹³ ma, secondo l'autore, «insufficienti finora a strappare Testori da una nuova postmaniera, definita da una prevalenza della *langue* sulla *parole*». ¹⁴

Il giudizio di Doninelli si basa sulla specificità della parola testoriana, che «è pezzo di materia di un corpo, di una presenza, di una realtà che vive di lingua ma trascende la lingua. La parola è ciò che, sostenuto dalla lingua [...], balza fuori dalla lingua stessa». ¹⁵



D'altronde, la necessità di oggettivare la parola, di 'estrinsecarla' dalla lingua per farla arrivare allo spettatore nella sua interezza, è problema-chiave per Doninelli,¹⁶ non solo delle riletture testoriane, ma dell'intera fibra del teatro dei nostri giorni.

Spostandosi dal versante della ricezione scenica di Testori a quello del recupero e rilancio 'a tutto tondo' della sua eredità culturale, Doninelli ricorda la nascita dell'Associazione Testori prima e, poi, di Casa Testori: due realtà ormai divenute un tutt'uno, con sede nella casa di famiglia a Novate Milanese, dove lo scrittore abitò per tutta la vita. Sull'operato delle due istituzioni il bilancio di Doninelli è pienamente positivo:

L'Associazione ha rilevato da poco i diritti sull'opera del maestro (che in precedenza erano appartenenti al suo erede universale Alain Toubas), mentre da anni svolge un'attività espositiva fuori dai circuiti, che ha ottenuto un successo crescente grazie all'intelligenza delle proposte. Le rassegne e le personali, le mostre tematiche e le installazioni di Casa Testori – con tante firme importanti, tanti nuovi amici illustri e tanti giovani poi divenuti famosi – non hanno riproposto l'arte *come sarebbe piaciuta a Giovanni*, ma ne hanno colto il carattere sempre pronto alla contraddizione, alla virata, al ripensamento. [...] Ed è qui che sta il senso del suo magistero.¹⁷

Raccontando la varietà e il fermento dell'aggregazione culturale sorta attorno alla figura del grande scrittore, Doninelli dilata il concetto di 'magistero testoriano', rintracciandone il senso più autentico ben oltre la misura della propria esperienza individuale.

Il lascito di Testori, infatti, oggi è più che mai largo e vivo: lo si vede nelle tante realtà teatrali che continuano a rinnovare la sua parola estrema e necessaria, nell'abbondanza di mostre, rassegne, *reading* e tavole rotonde che alimentano l'eredità culturale, materiale e immateriale, legato al suo nome. La clamorosa inadeguatezza d'ascolto che la sua opera aveva ricevuto, specialmente da parte dell'*establishment* letterario, nell'ultima fase della sua vita, col tempo si è tramutata in accesa curiosità, trasversale interesse, desiderio di scambio e di contaminazione.

Più passano gli anni più Testori vive una rinascita, venendo riscoperto come intellettuale e artista di straordinaria vitalità. Viene cercato, incontrato e vissuto, anche da parte delle nuove generazioni, con lo stesso slancio e la stessa passione che furono di Doninelli ai tempi del suo discepolato. E questo perché Testori ha conservato la capacità di esserci maestro, ovvero di essere «un uomo che si consegna totalmente a noi, un cuore messo a nudo per noi».¹⁸



-
- ¹ L. DONINELLI, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, Milano, La nave di Teseo, 2018, p. 11.
- ² Ivi, p. 10.
- ³ Ivi, p. 27.
- ⁴ R. BONACINA, 'Una compagnia teatrale e non solo', in L. DONINELLI, 'Trenta volte incamminati', *Communitas*, 52, giugno 2011, p. 8.
- ⁵ L. DONINELLI, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, p. 23.
- ⁶ Ivi, p. 34.
- ⁷ Ivi, p. 93.
- ⁸ Ivi, p. 65.
- ⁹ Ivi, p. 116.
- ¹⁰ Ivi, p. 122.
- ¹¹ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995, p. 33.
- ¹² L. DONINELLI, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, p. 109.
- ¹³ *Ibidem*
- ¹⁴ *Ibidem*
- ¹⁵ *Ibidem*
- ¹⁶ «A teatro non si possono più dire parole. La parola è ridotta al silenzio. Gli spettacoli di oggi o sono privi di parole, o blaterano parole incomprensibili oppure, se fanno i conti con le parole dei classici, le ripetono in modo accademico, oppure le stravolgono, o ancora – il più delle volte –, le dicono per modo di dire. La crisi del teatro è crisi della parola, perché la parola non riesce più a giungere nella sua interezza» (L. Doninelli, 'Trenta volte incamminati', *Communitas*, 52, giugno 2011, p. 90).
- ¹⁷ L. DONINELLI, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, pp. 110-111.
- ¹⁸ Ivi, p. 42.



CORINNE PONTILLO

Vivian Maier: professione fotografa?

Un passato impenetrabile, un'indole eccentrica, l'inclusione postuma tra i grandi della *street photography* americana: tra testimonianze indirette e migliaia di scatti superstiti, quella di Vivian Maier sembra una storia forgiata alla stregua di un'affascinante finzione letteraria. La vicenda del ritrovamento casuale dei negativi e dei rullini è ormai diffusa. John Maloof, occupato nella ricerca di fotografie di Chicago, nel 2009 scopre di aver conservato, negli scatoloni acquistati due anni prima presso una casa d'aste, un patrimonio di impressionante qualità artistica. Vivian Maier è appena scomparsa, ma di lì a poco l'impegno di Maloof alla divulgazione di fotografie che mai l'autrice vide stampate, se non in minima parte, e il conseguente riconoscimento da parte del pubblico e delle istituzioni fanno da cassa di risonanza a una passione che Maier ha coltivato e praticato con metodica dedizione, seppur con estrema riservatezza, a partire dall'inizio degli anni Cinquanta.

In meno di un decennio la pervasività della fotografia di Vivian Maier ne ha consacrato il valore. Musei americani ed europei hanno ospitato selezioni di stampe dei suoi scatti, lo stesso Maloof ha ripercorso i momenti salienti della sua scoperta e la ricostruzione della biografia della 'bambinaia fotografa' nel docufilm *Finding Vivian Maier* (2013).¹ Anche l'Italia non è rimasta insensibile di fronte a questo talento e alla fine del 2012, con *Vivian Maier. Lo sguardo nascosto*, ha inaugurato alla Galleria dell'Incisione di Brescia un ciclo di mostre destinato a subire una rapida espansione. La più recente di queste, *Vivian Maier. Una fotografa ritrovata*, dopo aver attraversato Roma e Genova, ha appena concluso una delle sue tappe a Catania e proseguirà l'itinerario a Bologna.² L'esposizione presenta una serie di fotografie in bianco e nero realizzate tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e una selezione – meno corposa ma indicativa di una poetica dello sguardo coerente e protesa alla documentazione diretta di istanti madidi di contemporaneità – di foto a colori e di filmati risalenti agli anni Settanta.

Ciascuna di queste iniziative lascia trasparire temi, predilezioni estetiche, espedienti tecnici che, nello loro compattezza, finiscono per apparire riconoscibili, sebbene una nota di sottile ambiguità risuoni nella relazione tra uno scatto e l'altro. L'occhio di Vivian Maier scruta la presenza umana tra le strade di New York e di Chicago, le città dove l'autrice vive, soggiornando presso le famiglie di cui si trova ad accudire i figli. Oscilla tra i poli opposti della ricchezza e della miseria, è attratto dall'orrido e dal disagio di chi è rigettato ai margini (splendida l'immagine di un uomo, probabilmente un senzatetto, ricurvo e schermato, a dispetto dell'invasione dell'obiettivo, dalla posizione del suo stesso corpo), allo stesso modo in cui è pronto a riprendere in dettaglio – con umanità priva di patetismo, così come privi di commiserazione sono i ritratti votati

Vivian Maier: Una fotografa ritrovata, Catania, Fondazione Puglisi Cosentino



a un'estetica del brutto – una furtiva stretta di mano tra due innamorati, o il gesto di una bambina che cerca protezione tenendosi a un lembo della gonna della madre. Caratterizzati da una sostanziale omogeneità sono anche gli autoritratti di Vivian Maier, spesso eseguiti cogliendo il riflesso della propria figura sugli specchi o sulle vetrine, oppure ritraendo l'ombra della propria silhouette. Che sia dettata da una ricerca ossessiva di identità, o semplicemente dall'esigenza di riprendere più agevolmente il volto (si ricordi che la Rolleiflex utilizzata da Maier rimaneva, durante lo scatto, all'altezza del ventre, imponendo di guardare in basso), nella scelta di cogliere molteplici rifrazioni di sé sono comunque individuabili i segni di un'impronta autoriale.

Dall'osservazione delle fotografie di Vivian Maier emerge una costellazione di riferimenti che lascia presupporre un aggiornamento nella mappatura del canone fotografico. Come già



Vivian Maier. Una fotografia ritrovata, Museo di Roma in Trastevere

rilevato da più parti,³ le immagini di Maier si prestano all'accostamento ai nomi celebri del reportage di strada e della narrazione del quotidiano: non appare azzardato considerare l'influenza di Robert Frank, Diane Arbus, Lisette Model come il sintomo di una consapevolezza e di un 'esercizio' fotografico tutt'altro che dilettantistico o amatoriale. A surrogare l'ipotesi interviene, ad esempio, la testimonianza di Charlie Siskel, che insieme a John Maloof ha co-realizzato e prodotto *Finding Vivian Maier*:

Sappiamo che Vivian non lavorava 'al buio' [...]. Era sempre al corrente di quello che succedeva nel mondo, anche nell'ambito dell'arte e della politica, e probabilmente anche per quello che riguarda la fotografia. Studiava la fotografia, e questo appare chiaro studiando le sue fotografie, la sua arte. Sicuramente possiamo supporre che dovesse essere cosciente di quello che facevano gli altri fotografi a lei contemporanei. Abbiamo trovato tra le sue cose dei libri di fotografia degli anni Ottanta e Novanta, ma questo non significa che non ne avesse altri precedenti.⁴

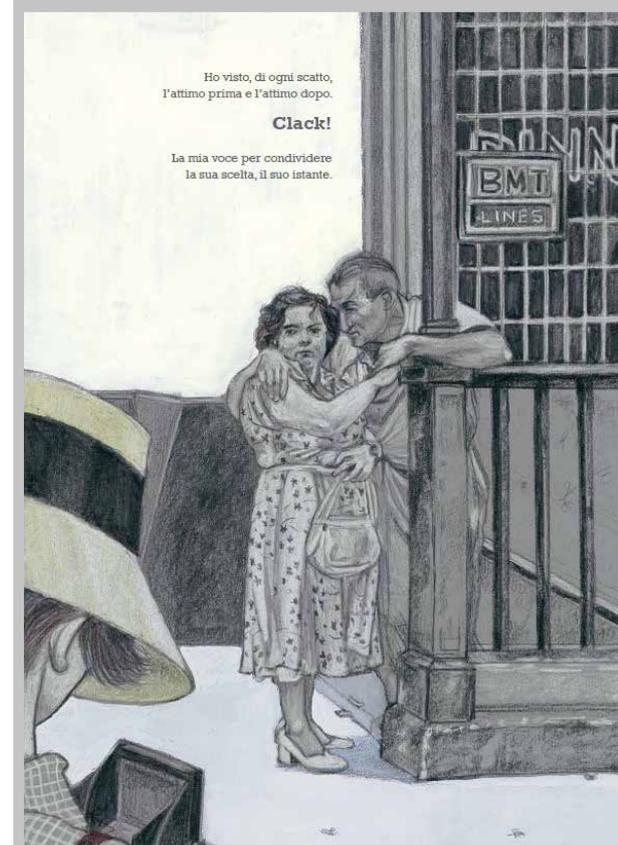
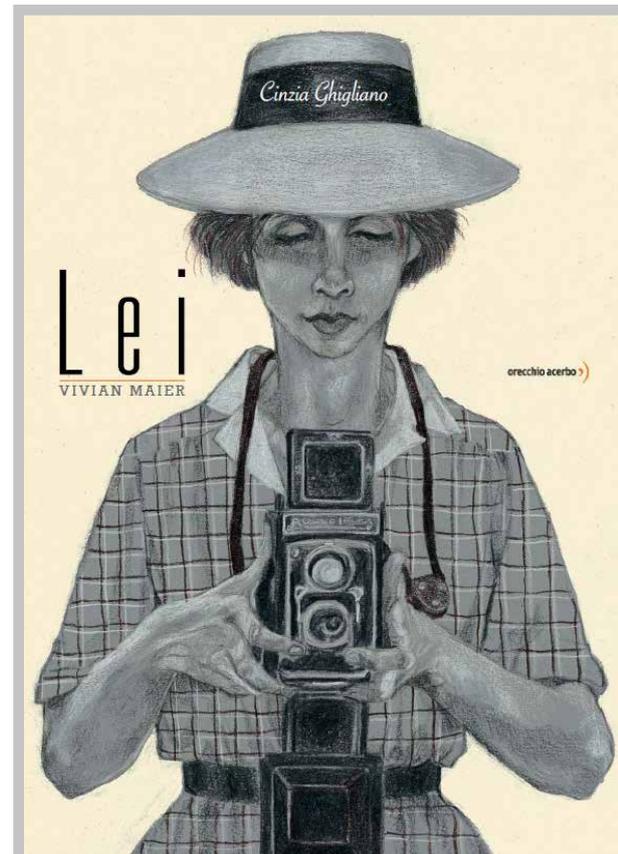
È forse questo l'aspetto che meriterebbe di essere approfondito, sebbene la singolare personalità di Maier informi di sé anche i resoconti più imparziali, ed è in questa direzione che in effetti si muovono le acquisizioni recenti sulla sua opera; risale a meno di un anno fa la pubblicazione di *Vivian Maier Developed. The Real Story of the Photographer Nanny* (formato kindle, 2017) di Ann Mark, che ha avuto accesso alle fotografie, ai filmati, agli archivi e ha tentato di ricomporre il quadro delle tecniche a conoscenza di Maier, contestualizzandone, pertanto, le competenze.⁵

Sono ancora pressanti le questioni irrisolte intorno all'opera di questa fotografa stra-ordinaria, e se da un lato ne accrescono il fascino, dall'altro lasciano aperti quesiti insoluti. Ad essere chiamati in causa sono il possibile controllo dell'autrice nella selezione delle fotografie da stampare e la stessa volontà di pubblicarle e di renderle note. Ma,



a fronte di una carenza di indicazioni in merito alla destinazione degli scatti e di una responsabilità, giocoforza arbitraria, annidata nell'operazione postuma, l'interesse nei confronti di Vivian Maier ha raggiunto perfino l'universo giovanile. Con *Lei. Vivian Maier*, graphic novel edita nel 2016 dalla casa editrice per ragazzi Orecchio Acerbo, la fumettista e pittrice Cinzia Ghigliano propone una personificazione dell'inseparabile compagna della fotografa, la Rolleiflex, portata sempre al collo prima del passaggio alla Leica e alla fotografia a colori negli anni Settanta.

Adeguandosi alle aspettative della fascia di pubblico a cui si rivolge, il volume mette in luce il legame di Vivian Maier con i bambini e integra le menzioni alla biografia della fotografa con riferimenti aneddotici relativi al suo carattere e alle sue abitudini. Il racconto in prima persona condotto dalla macchina fotografica come prima e più intima confidente di Maier sembra condensare il senso ultimo di una ricerca che, in assenza di uno sviluppo sistematico delle pellicole, resta fortemente legata al momento in cui si compie lo scatto. Le illustrazioni si sottraggono a una riproduzione fedele delle immagini di Maier e, seguendo gli spostamenti della fotografa tra i suoi luoghi prediletti, tendono piuttosto a suggerire i fuori scena, i posti segreti ricavati nelle abitazioni in cui per lavoro le capitava di vivere. Fedele testimone di un'inquieta quanto privata creatività, la voce narrante, accompagnando i disegni, rompe una barriera insondabile e rende possibile un fugace ingresso nel regno dell'immaginazione: si anima così, sotto gli occhi di lettori curiosissimi, «di ogni scatto, l'attimo prima e l'attimo dopo».





-
- ¹ Il DVD del documentario è apparso in Italia con il titolo *Alla ricerca di Vivian Maier* in un cofanetto che comprende anche il volume *La bambinaia fotografa*, a cura di Naima Comotti (Feltrinelli, 2014), dove sono rintracciabili alcune essenziali riflessioni critiche sulla fotografia di Vivian Maier e una prima ricognizione delle mostre italiane dedicate all'artista. Con la curatela di John Maloof, inoltre, sono state pubblicate tra il 2011 e il 2014 diverse raccolte di fotografie, due delle quali attualmente disponibili anche in edizione italiana: *Vivian Maier. Una fotografia ritrovata* (Contrasto, 2015) e *Vivian Maier. Fotografia* (Contrasto, 2016).
- ² *Vivian Maier. Una fotografia ritrovata* è stata ospitata dal Museo di Roma in Trastevere (17 marzo-18 giugno 2017), dal Palazzo Ducale di Genova (23 giugno-8 ottobre 2017) e dalla Fondazione Puglisi Cosentino di Catania (27 ottobre-18 febbraio 2018). È previsto un ulteriore allestimento a Palazzo Pallavicini di Bologna (3 marzo-27 maggio 2018).
- ³ Cfr. N. COMOTTI (a cura di), *La bambinaia fotografa*, pp. 8, 12. Significative in tal senso sono anche le osservazioni della fotografa Mary Ellen Mark nel docufilm *Alla ricerca di Vivian Maier*, di cui si trascrive uno stralcio: «[Vivian Maier] aveva un occhio incredibile. Aveva un gran senso dell'inquadratura. [...] Aveva senso dell'umorismo. E un senso della tragedia. [...] Un bel senso della luce, dell'ambiente, aveva tutto. [...] Potrei azzardare Robert Frank in un formato quadrato. Lisette Model? Helen Levitt, decisamente. Diane Arbus. Qualcuno dei suoi ritratti di strada».
- ⁴ Intervista a Charlie Siskel, in N. COMOTTI (a cura di), *La bambinaia fotografa*, pp. 47-48.
- ⁵ Cfr. R. DE SANTIS, 'Vivian Maier, la tata che non fu fotografa per caso', *La Repubblica*, 2 ottobre 2017. Per una breve scheda di lettura del libro, si rinvia anche al sito www.vivianmaier.com.



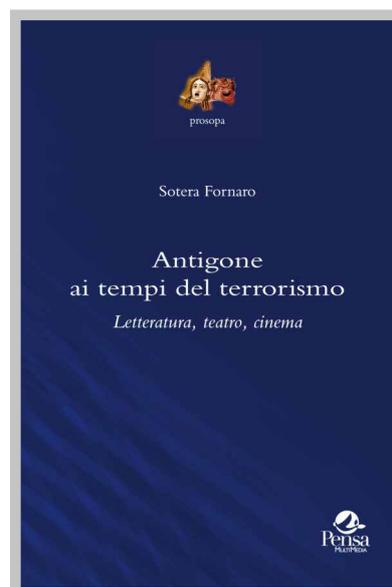
ELENA PORCIANI

*Rappresentare (e studiare) Antigone ai tempi del terrorismo.
Su un recente volume di Sotera Fornaro*

Scrivendo George Steiner nei primi anni Ottanta che, se dal 1790 alla fine dell'Ottocento era stato il tempo di Antigone, all'inizio del Novecento Edipo avrebbe preso il posto della figlia come protagonista delle riproposizioni del ciclo dei Labdacidi.¹ Una simile tesi, discutibile già quando fu formulata, oggi appare ancora più difficile da sostenere, tale è stata la fortuna della principessa tebana nella seconda metà del secolo XX e oltre: furiosa, indignata, antagonista, pietosa, Antigone ha rivestito un ruolo di primissimo piano sulla scena e sullo schermo contemporanei, così come nella scrittura, e non solo in Europa, ma anche in inediti contesti postcoloniali. A questo successo letterario-artistico si è accompagnata una non meno vasta discussione filologica, etica, politica e giuridica, cosicché si può affermare che, sebbene costretta dalle circostanze alla tomba e al suicidio, Antigone gode in questo inizio di nuovo millennio di ottima salute.²

È nel contesto di tale ricchissima rete di riscritture e riletture che si inserisce la terza monografia che Sotera Fornaro, docente di Letteratura greca all'Università di Sassari, ha dedicato al personaggio, dopo *Antigone. Storia di un mito*, una ragionata guida alla ricezione della figlia di Edipo nella cultura occidentale (Carocci, 2012), e *L'ora di Antigone dal nazismo agli anni di piombo* (Narr, 2012), studio sulle riprese della figura nella cultura tedesca fra gli anni Trenta e gli anni Settanta, accompagnato dalla traduzione di testi inediti in Italia. A conferma di una passione intellettuale pronta a cogliere di Antigone in primo luogo la capacità di suscitare domande scomode e persino inquietanti all'interno del confuso scenario politico del presente, *Antigone ai tempi del terrorismo. Letteratura, teatro, cinema* (Pensa Multimedia, Lecce-Brescia, 2016) mette la sorella di Polinice più specificatamente a contatto con le questioni, fra di loro correlate, della sepoltura dei nemici e della lotta armata, ampliando cronologicamente e geograficamente l'area di indagine del libro precedente: non più solo la Germania, ma anche l'Europa, e poi gli Stati Uniti e il Canada, il Medio Oriente, l'Afghanistan.

Il primo capitolo *Corpi di Stato*, che prende il titolo dalla *pièce* di Marco Baliani del 1998, entra subito *in medias res* mettendo a confronto il tema del «cadavere politico» (p. 10) con le vicende similari di Martin Schleyer e Aldo Moro, i cui corpi rimasti metaforicamente insepolti dagli anni Settanta hanno segnato il fallimento dello Stato e della politica che dovrebbe essere espressione della sua vita civile, nonché delle spinte rivoluzionarie scaturite dai movimenti studenteschi del Sessantotto. Emblematici, fra le varie opere citate da Fornaro, proprio *Corpo di Stato* di Baliani, in cui «il funerale metaforico a cui Antigone attende, si sveglia [...] il rito di una generazione che seppellisce il proprio sogno politico» (p. 12) cercando di venire a patti con gli



Antigone ai tempi del terrorismo

inevitabili sensi di colpa, e *Il desiderio di essere come tutti* di Francesco Piccolo (2013), che legge *l'affaire Moro* attraverso le lenti del conflitto fra Antigone e Creonte, ma al contempo destabilizzando una simile opposizione paradigmatica nel rilevare che «l'onestà di tutti i Creonte» (p. 15) nel 1978 era ormai compromessa. Aggiunge la studiosa, tenendo conto anche delle posizioni di Sciascia, che lo stesso Moro «era piuttosto un Creonte vittima di se stesso e di quello Stato che rappresentava» (*ibidem*); di qui il dubbio «se solo la rinuncia vicendevole a parte delle proprie ragioni non costituisca allora e non costituisca oggi l'unica via praticabile per uscire da uno stato d'emergenza determinato dalla diffusione del terrore» (p. 17). Si tratta di un passo in cui Fornaro anticipa ciò che più esplicitamente affermerà nell'*Epilogo provvisorio* del volume, e cioè che ai suoi occhi Antigone è personaggio ambivalente, che non si può elevare ad assoluto modello di *pietas* a meno che, come si è fatto, non si espungano gli attributi non in linea con il profilo che si vuole preservare.

Una simile complessa concezione del personaggio guida l'analisi dei due film di Marco Bellocchio *Buongiorno, notte* (2003) e *Diavolo in corpo* (1986)

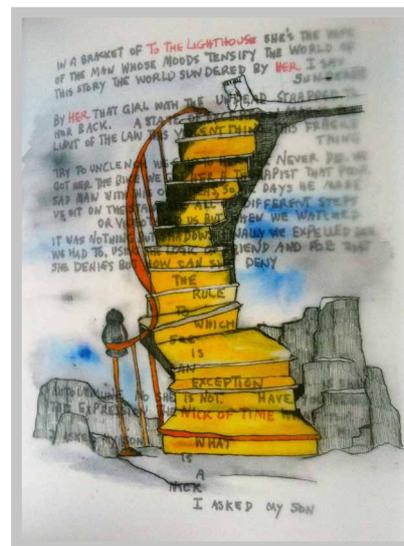


il cadavere di Moro in via Caetani

cui è dedicata una corposa parte del primo capitolo. Se nel film più tardo le contraddizioni di Antigone appaiono incarnate dalla tormentata figura di Chiara, terrorista figlia di un partigiano che giunge a provare pietà per il prigioniero Moro, l'opera precedente racconta «l'evoluzione sentimentale di una generazione obbligata a confrontarsi col passato recente e con il trauma che ne derivava» (p. 37) e, nel far questo, attinge con citazioni e allusioni all'immaginario classico, in particolare antigoneo. Giulia, la protagonista, «rappresenta l'essere umano nudo, esposto nella sua fragilità» (p. 56), senza una collocazione definita nel mondo: è 'l'anello che non tiene' e mette in crisi chi entra in contatto con lei, ricordando, nella sua valenza di folle *outsider*, la condizione di meteca di Antigone, di cui l'eterodosso approccio psicoanalitico del film, legato alla discussa collaborazione del regista con Massimo Fagioli, accentua l'irruzione irrazionale nel sistema sociale borghese. In ciò, «Giulia/Antigone diventa anche la figura simbolo della fantasia, della creatività, della trasgressione: elementi ridotti, nella società post-terroristica, a patologia da inibire con i farmaci della coesione sociale e della fermezza dei 'valori'» (*ibidem*).

Il primo capitolo inizia a mettere in campo il tema che diverrà centrale nel successivo, *Antigone la terrorista?*: il ruolo delle donne nell'ambito del terrorismo che, già al centro della stagione antigonea degli anni Settanta – si pensi ad *Anni di piombo* di Margarethe Von Trotta (1981) –, viene qui posto a contatto con la violenza islamica di matrice integralista. Punto di partenza è *Que faire des corps des djihadistes? Territoire et identité* della sociologa Riva Kastoryano (2015): corpi spesso rifiutati dalle autorità ai familiari che ne chiedono la restituzione, ma che nessuno, nel Paese colpito dall'attentato, vuole seppellire nel proprio cimitero, similmente a quanto accadde a Gudrun Ensslin e agli altri militanti della RAF 'suicidati' in Germania nel 1977. In tale prospettiva, l'ostinazione di Antigone diviene l'archetipo della determinazione con cui i parenti reclamano il cadavere del fratello nemico dello Stato, scatenando reazioni contrastanti nell'opinione pubblica – «Un at-

tentatore non provoca pietà, ma risentimento. Che una sorella continui a provare amore e un legame profondissimo verso il fratello, benché un terrorista, induce quasi al disgusto» (p. 57) –, ma anche costituendo il presupposto di profonde riflessioni etiche per chi abbia la sensibilità e la pazienza di andare oltre la rabbia e le narrazioni *mainstream*. Fornaro ha il merito di convocare sul tema lavori poco noti in Italia, come il romanzo *The Watch* di Joydeep Roy-Bhattacharya (2012), che pure è stato tradotto con il titolo *L'attesa*. La storia, ispirata a un episodio reale, racconta di una ragazzina afghana mutilata che ha compiuto un faticosissimo viaggio per chiedere la restituzione del corpo del fratello attentatore a un comando americano: niente la distoglie dal suo proposito, finché il capitano della base la fa uccidere da un tiratore scelto, nonostante fra l'Antigone col burka e i soldati si fosse creata «una forte empatia» (p. 76). La morte di Nazim fa da *pendant* a quella di un altro personaggio: il luogotenente umanista Nick Frobenius, il vero eroe tragico del romanzo, che porta lo stesso cognome dell'etnologo tedesco, «controfigura dell'Ettore omerico» (p. 77), che invano aveva prestato le tragedie di Sofocle al capitano affinché ne traesse ispirazione per il proprio comportamento. Più in profondità, i molteplici riferimenti all'*Antigone* mirano a rappresentare il devastante scacco dell'Occidente nella guerra in Medio Oriente: «il mondo dell'Afghanistan risulta [...] un mondo a parte, sconosciuto agli occupanti stranieri» (p. 80) in quanto gli sforzi, pur generosi, di conoscerlo rimangono velleitari e fuori fuoco, imbevuti di storia antica e idealismo umanistico.

Anne Carson, *Antigonick*

In tale direzione, non meno rilevanti appaiono la *pièce Antigone. Nach Sophokles* della drammaturga di origine israeliana Yael Ronen (2008), che liberamente contamina la tragedia greca col modello di Anouilh, per sottolineare come la ribellione alla legge scardini l'iniziale processo di integrazione della protagonista nella cultura europea, o i lavori di Theodoros Terzopoulos: la messinscena del dicembre 2015 a New York «che appartiene ai ghetti dei neri» (citato a p. 66) e il successivo progetto *Unburied Bodies*, che vuole intervenire sul fatto che «il nostro tempo trabocca di 'corpi insepolti', da quelli dei migranti dispersi nel mare o in altre vie dell'esodo, ai corpi dei kamikaze che lasciandosi esplodere si privano della sepoltura, alle vittime degli attentati di massa, come gli sfortunati passeggeri della Malaysia Airlines» (*ibidem*). Si nota, peraltro, in questi lavori, una tendenza alla contaminazione e all'intermedialità che è tipica di molte recenti riscritture e messinscene del dramma sofocleo, costituendo la cifra più evidente dell'attualizzazione del mito classico, come si vede anche nel *Progetto Syrma Antigone* di Motus (2008-2010).³ Per restare tuttavia agli esempi analizzati da Fornaro nel volume, questo fenomeno riguarda sia *Antigonick* (2012), il libro in cui la poeta e classicista canadese Anne Carson smonta il testo sofocleo arricchendolo di citazioni moderne e mettendolo in dialogo con immagini e disegni, sia le opere al centro del terzo capitolo *Teatri di Antigone*, come *Nirgends in Friede, Antigone (Mai in pace: Antigone)*, 2015 di Darja Stocker. La drammaturga tedesca procede, in particolare, a una triplicazione del personaggio la cui scomposta plurivocità è volta a rappresentare alcune tra le questioni più urgenti del presente: «le primavere arabe, la crisi economica, il terrorismo, il dramma dei migranti, persino la tematica di 'genere'» (p. 81). Tuttavia, secondo Fornaro, il testo non evita un «eccesso di declamazione» (p. 88),

mentre meglio funziona la messinscena che, come già in Ronen, procede nella direzione di una contaminazione *popular*: «video, titoli giornalistici, una manifestazione di protesta in scena, contribuiscono all'impatto emotivo sul pubblico, a quel risveglio delle coscienze che costituisce lo scopo ultimo di questo progetto drammatico» (*ibidem*).



Darja Stocker, *Nirgends in Friede, Antigone*

La diffusa decostruzione del personaggio, che, più che riambientare, disambienta in contesti attuali la sua vicenda⁴, deriva dalla stessa libertà interpretativa che muove i casi presi in esame nel primo capitolo e contribuisce a circoscrivere l'attributo di Antigone che più interessa all'autrice enucleare. Già a proposito di *Diavolo in corpo* di Bellocchio, Fornaro menzionava i vv. 376-378 della tragedia sofoclea, in cui il Coro afferma: «sono in dubbio se questo non sia un *prodigio demoniaco*: come vedendola potrò contraddire il fatto che non si tratti della fanciulla Antigone?» (citato a p. 55). L'espressione in corsivo traduce *teras daimonion*, che allude a una mostruosità sulla quale più esplicitamente la studiosa ritorna nell'*Epilogo provvisorio*, quando l'irruente piglio e la voluta asistematicità del libro lasciano il posto a una più distesa argomentazione, per mostrare come l'interesse per Antigone non nasca da un'incondizionata simpatia per il personaggio, bensì dalla rilevazione delle conseguenze etiche e politiche della sua condizione di *monstrum*. Perché «*teras* significa 'segno', ma 'segno' terribile. Mostruoso, gravido di violenza, mandato dagli dei per annunciare sventura» (p. 113): siamo al cospetto di un'Antigone che ha un'ascendenza hölderliniana più che hegeliana, un'Antigone *queer* non tanto e soltanto nell'inscenare un'infrazione di genere quanto nel riportare alla luce il rimosso barbarico che giace nel profondo della nostra civiltà.



Ivo Van Hove, *Antigone*

Non a caso, l'accento sulla mostruosità di Antigone è al centro delle disambientazioni che puntano sul carattere folle del personaggio; ad esempio, nello spettacolo edimburghese del 2015 con regia di Ivo Van Hove e traduzione della già citata Anne Carson, «la 'follia' di Antigone irrompe nelle immagini video proiettate in scena che rappresentano il caos mutevole del suo inconscio: lo spazio proprio di Antigone sarebbe così quello indecifrabile della pazzia, in cui annega anche ogni definizione stabile dell'io' e del 'sé'» (p. 60). Fornaro, però, non vuole meramente aderire a questa caratterizzazione, rilevante ma non esente dal rischio di redimere paradossalmente la mostruosità in delirio: «Antigone, nella tragedia di Sofocle, non perde di consapevolezza, al punto da augurare, se non è nell'errore, che soffrano le sue stesse sventure coloro che l'hanno condannata (v. 928)» (p. 32). Allo stesso modo, la triplicazione di Antigone in Stocker non è il segno di una schizofrenia del personaggio, bensì la messa in scena, letteralmente, del conflitto delle interpretazioni nella ricerca della verità, che «nel caos mediatico [...] costituisce dunque un coraggioso atto di resistenza» (p. 82). Di qui il nesso, reso possibile proprio dalla mostruosità di Antigone, fra etica e politica: «il mito, cioè, non è finzione e non lo è mai stato: è invece il ponte talora necessario che collega attualità (i diversi piani dell'attualità) ed etica, fornendo alla prima gli esempi utili per interpretarla ma soprattutto le indicazioni comportamentali per viverla» (p. 92). In questo Fornaro trova corrispondenza nelle parole della drammaturga siciliana Lina Prosa, per la quale, attuando il modello di Antigone, incentrato più sul corpo che sulla dialettica verbale, «il teatro non può essere che politico, ed in particolare non può essere che teatro della testimonianza, della resistenza, del richiamo alla coscienza» (p. 93). Ne offre una drammatica dimostrazione il film documentario *Art/Violence* (2013), frutto di un progetto collettivo ebraico-palestinese nato in memoria di Juliano Mer-Khamis, fondatore nel 2006 del Freedom Theatre del Campo Profughi di Jenin in Cisgiordania e assassinato proprio mentre stava preparando «una Antigone in Jenin, in cui la questione palestinese si intrecciava a quella dei diritti delle donne nel mondo arabo» (p. 107).



Art/Violence

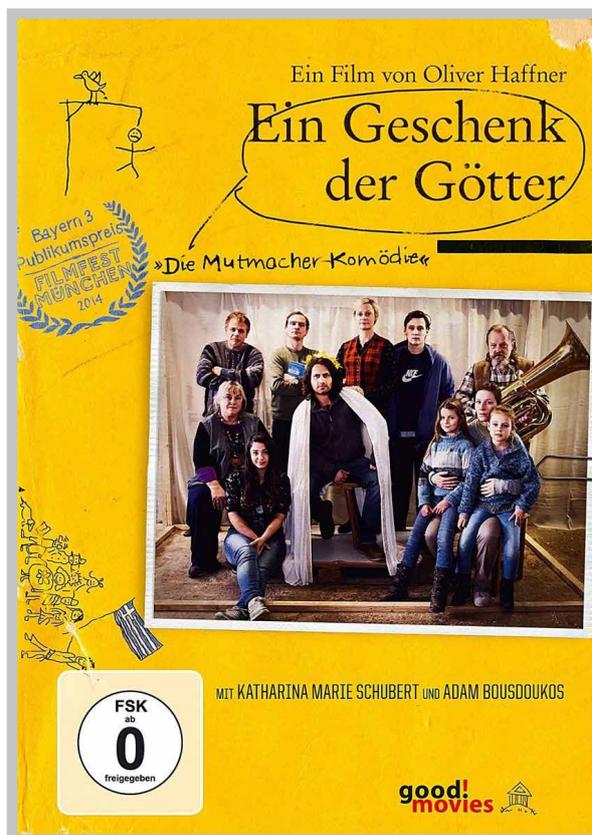
Al di là dei singoli casi presi in esame, è in questa mostruosità politica di Antigone che risiede il cuore interpretativo del volume di Fornaro, una mostruosità che, secondo l'autrice, non esclude la violenza:

«Si dirà ancora: Antigone non uccide. Relativamente vero, perché Antigone uccide l'unica persona che ha possibilità di uccidere, se stessa, e tra l'altro in circostanze inspiegabili» (p. 115), senza contare che riconosce «di aver usato violenza ai cittadini (v. 906)» (citato *ibidem*) e si produce nel già citato malaugurio dei vv. 927-928. Questo può essere un punto interpretativo controverso, che stride con la *pietas* o la *philia* di Antigone, connotazioni che hanno avuto senza dubbio più fortuna; tuttavia, si deve riconoscere che l'Antigone del nuovo millennio deve fare necessariamente i conti con la sua inquietante molteplicità di attributi e caratterizzazioni. Si può anzi affermare che qui si consumi appieno il passaggio dalle riprese allegoriche di Antigone alle riprese performative, ossia da riscritture, riletture e nuove messinscene che privilegiano una lineare incarnazione nel personaggio

di un concetto, una categoria, un valore – come la rilettura hegeliana del conflitto fra la principessa e Creonte – a riarsi più aperti e drammatici, più consoni alle ibridazioni di codici e linguaggi della cultura del XXI secolo, che qualificano la ricezione dei lavori dedicati ad Antigone come performance, in grado di coinvolgere l'esperienza degli spettatori e dei lettori.⁵

È quello che si può vedere raffigurato nel film *Ein Geschenk der Götter* (*Un dono degli dei*, 2014) di Oliver Haffner, in cui i disoccupati protagonisti si trovano obbligati dall'ufficio di collocamento a seguire un corso di teatro, a sua volta tenuto da un'attrice senza lavoro, che prevede una recita dell'*Antigone*. Superato il primo impatto ostile, i vari personaggi scoprono che «i versi dell'*Antigone* riescono a dire a ciascuno qualcosa di se stesso» (p. 99) e totale è la loro delusione quando scoprono che sono terminati i fondi per il progetto: «il gruppo si ritrova, in questa impari lotta contro il sistema, a comprendere le ragioni di Antigone. Mettere in scena la tragedia significa affermare un diritto non scritto, sancito da leggi 'di Dio', rispetto alla tirannia della forza che tutto muove, il denaro» (p. 100). La relazione che i personaggi instaurano con il testo ricorda per certi versi *Antigone a Scampia* di Serena Gaudino (2014), in cui l'autrice racconta la sua esperienza con le donne del quartiere napoletano, che per un anno si sono incontrate nella locale biblioteca condividendo un percorso vissuto di teatro. Gli incontri non hanno condotto a una versione definitiva e circoscritta del significato da attribuire al personaggio, ma ne hanno rilanciato la significatività attraverso domande che squarciano ogni rapporto accademico e pacificato ai classici: «Antigone era anche un po' maschio? – E quanta voglia aveva di morire Antigone? – O era morta già quando era viva? – Allora saremmo tutti fuorilegge se facessimo prevalere la legge del sangue su quella dello Stato? [...] – Antigone, allora, potrebbe essere una donna di camorra?». ⁶ Domande che con l'urgenza spregiudicata con cui interrogano il personaggio sofocleo lo calano – lo disambientano – nella realtà del degrado e della violenza di Scampia, conducendo all'estremo quella malleabilità che fonda il mostruoso disordine innescato da Antigone. Siamo, per citare le ultime parole del volume di Fornaro, nel cuore della «necessità di trovare in noi la barbarie, di riconoscerla, di vincerla» (p. 116).

Oliver Haffner, *Ein Geschenk der Götter*





- ¹ Cfr. G. STEINER, *Le Antigoni* [1984], Milano, Garzanti, 1991, p. 27.
- ² Più che legate a fasi diverse della ricezione del mito classico nella contemporaneità, *Antigone* ed *Edipo re* coesistono nel Novecento come modelli di «due diverse visioni del tragico» (S. FORNARO, 'Il disordine di Antigone', in C. CAO, A. CINQUEGRANI, E. SBROJAVACCA (a cura di), *Maschere del tragico, Between*, VII, 14 (novembre 2017), <http://www.betweenjournal.it> [accessed 12 February 2018]): «La prima esprime quella visione del tragico per la quale l'individuo commette un errore, un'amartia, e diventa vittima della sua stessa ansia di sapere la verità: l'*Edipo Re* è insomma la tragedia della conoscenza. La seconda, invece, esprime quella visione del tragico per la quale l'individuo entra in conflitto con la comunità, ed oppone una legge familiare e intima alle leggi dello Stato: conflitto che non si sviluppa solo su un piano esterno, cioè pubblico, dell'essere umano che consapevolmente infrange il *nomos*, la norma riconosciuta dalla comunità; ma che – a seconda dell'importanza che si dà alla soggettività nella visione tragica – diventa anche lacerante conflitto interiore, dell'individuo cioè dilaniato tra due ugualmente legittimi *nomoi*, tra la 'coscienza' (in senso moderno) e lo Stato» (*ibidem*).
- ³ Cfr. M. GIOVANNELLI, 'Antigone: dal mito al teatro, dal teatro al mito', *Dike. Rivista di storia del diritto greco ed ellenistico*, XVII (2014), pp. 91-100, <http://riviste.unimi.it/index.php/Dike> [accessed 3 March 2018]; S. RIMINI, 'Il mito in rivolta. Motus e il Progetto Syrma Antigónes', *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico*, 2012, pp. 341-365.
- ⁴ Riguardo al concetto della disambientazione, mutuato dal volume *Alice disambientata* di Gianni Celati (1977), «se mira a indicare lo sradicamento della vicenda antigonea dal contesto di partenza, non di meno vuole sottolineare la reciprocità del rapporto: anche il presente risulta mutato e straniato dall'intervento mitologico. Laddove 'ambientare' o 'riambientare' si fanno carico di una visione più statica e risolta, con 'disambientare' la relazione aspira ad essere più dinamica e inquieta, più dialogica e interrogante, al punto che potremmo anche mettere in discussione quale sia in effetti il punto di partenza e quale quello di arrivo, se, cioè, venga prima Tebe o Scampia» (E. PORCIANI, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Catania. Villaggio Maori, 2016, p. 8).
- ⁵ Cfr. EADEM, 'Allegoria. Performatività e disambientazione nella ricezione femminile dell'*Antigone* di Sofocle', in P. DEL ZOPPO, G. LOZZI (a cura di), *Ragionare sul mito tra studi di genere, politica e diritto – Über den Mythos reflektieren zwischen Gender Studies, Politik und Recht, Studi germanici*, in corso di pubblicazione.
- ⁶ S. GAUDINO, *Antigone a Scampia*, Milano, Il primo amore, 2014, pp. 80-81.



BARBARA DISTEFANO

*Lo schermo aperto di Basilio Martín Patino.
Retablo anarchico di cinquant'anni di storia spagnola*

Basilio Martín Patino, one of the most important Spanish film directors, died last August. His movies tell us about fifty years of Iberian history. Francisco Franco's dictatorship condemned him to invisibility, but could not deprive him of international awards. However, Patino's non-mainstream works stay invisible also in the democratic Spain. This essay outlines the career of this director that was constantly mixing documentary and fiction, until he chose the mockumentary genre. Then the intermediality of Patino's works is pointed out, also considering his videoinstallations. In fact, the dialogue between cinema, literature, theatre and photography play an essential role in his films.

«Sono semplicemente un bimbo che è nato in un paesino in provincia di Salamanca e si è messo a fare cinema. Il mio primo ricordo sono delle detonazioni. E dei falangisti che risalgono su un camion cantando *Cara al sol*». Aveva la luce di Madrid dentro gli occhi, mentre si sminuiva con il riserbo dei maestri; ma i suoi occhi erano già incupiti da una nebbia tiranna, nella primavera del 2012: si era ammalato nella memoria, proprio lui che aveva usato la cinepresa per preservare la memoria collettiva. Se n'è andato il 13 agosto 2017, quel bambino nato a Lumbrales, all'anagrafe Basilio Martín Patino.

<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/room/room-20611>

Lo stesso nome che da dieci anni conclude e attualizza il percorso sul *Guernica* di Picasso nella sala 206.11 del Museo Reina Sofía, dove si proietta *Canciones para después de una guerra*: la pellicola più molesta per il regime franchista dopo *Viridiana* di Luis Buñuel, realizzata nel 1971, ma proibita fino alla morte del dittatore. Novantasei minuti di canzoncine estremamente popolari nella Spagna di allora e apparentemente innocue, ma saldate con un montaggio diabolico alle immagini d'archivio della guerra civile, fino a ottenere un ordigno corrosivo.

<https://www.youtube.com/watch?v=FVzCTUwxxqs> oppure <https://www.youtube.com/watch?v=NCD8pK2UPgl>

Allo stesso Patino si deve quello che è considerato il vertice della *Nouvelle Vague* iberica: *Nueve cartas a Berta*, il suo primo lungometraggio, presentato nelle sale nel 1967, in versione forzosamente 'emendata'.

<https://www.youtube.com/watch?v=vX2c3YiVqu4>

Basilio Martín Patino è anche l'autore del primo film su Francisco Franco realizzato da un non franchista: si intitolava *Caudillo*, esisteva clandestinamente dal 1974 e nel 1977 ne veniva ritirata la locandina dal padiglione spagnolo del Festival di Berlino, anche se la dittatura era finita. Cineasta di idee anarchiche, fino a quel momento Patino si era divertito a finire nel carcere di Carabanchel due giorni sì e uno no. E nel 1973 aveva rischiato la pelle per girare *Queridísimos verdugos* (*Carissimi boia*), documentario che, con Franco ancora in vita, nel 1975 veniva proiettato in una sala prove di Madrid alla presenza di Alberto Moravia. Tre anni dopo, il Festival di Taormina avrebbe premiato questa sinfonia macabra che sbatteva in faccia al regime l'umanità delle rughe di Vicente Copete, Bernardo Sánchez e Antonio López: *los tres verdugos*, cioè i tre esecutori di sentenze capitali nella Spagna del 1971, il volto inconfessabile del regime e i visi che nessuno voleva vedere.

<https://www.youtube.com/watch?v=vpg2UzUvmP4>

Guadagnatosi la fama di bambino dispettoso, nel 1985 il regista di Salamanca realizzava *Los paraísos perdidos*: un film che smascherava le contraddizioni della Transizione democratica e si faceva notare al Festival di Venezia, raccontando l'ingresso della Spagna «nel mercato comune della frustrazione», come scrisse Tullio Kezich.

Ottantenne, nel maggio del 2011 Patino si è caricato per l'ultima volta la cinepresa in spalla e ha sgomitato in una gremita *Puerta del Sol*, chiedendosi quanta fame e quanta miseria del XXI secolo si celassero dietro l'allegria protesta del movimento degli *indignados*. *Libre te quiero* si sarebbe intitolato il documentario che stava montando, quando in quella primavera 2012 bussai alla porta del suo studio madrileño, in calle de la Unión.

Cinquant'anni di un popolo, dunque, nella produzione di Basilio Martín Patino, che a ragione occupa una posizione di primissimo piano sui manuali di storia del cinema spagnolo. Al suo nome, infatti, si associa l'organizzazione delle Conversazioni Cinematografiche Nazionali, che nel 1955 radunarono i registi rimasti in Spagna e bisbigliarono la necessità di servirsi dello schermo per attentare alla salute del regime. Patino era rimasto: inizia la sua attività negli anni della dittatura franchista, quelli in cui il cinema spagnolo diventa «un buco nero», e si distingue da Buñuel per la scelta di percorrere l'ostica via di un esilio dall'interno. Cammino in salita che condivide con Luis Berlanga e Juan Antonio Bardem, che lo costringe inizialmente a scontrarsi con le restrizioni imposte dalla censura, e alla fine lo fa optare per la totale clandestinità.

Il secondo lungometraggio dopo *Nueve cartas*, infatti, intitolato *Del amor y otras soledades*, arriva al Festival di Venezia nel 1969, ma è talmente 'aggiustato' da non appartenere. Così, l'incorreggibile Basilio pensa di risolvere abbandonando la finzione e rifugiandosi nei materiali d'archivio. Il risultato sono la manipolazione giocosa e il montaggio corrosivo del film citato in apertura, *Canciones para después de una guerra*: un ordigno scomodissimo per il regime avvolto in un involucro di infanzia e nostalgia che, come ricorda Manuel Vazquez Montalbán, non aveva lasciato dubbi a Carrero Blanco, il luogotenente di Franco: «questo Patino andrebbe fucilato». Nel 1971 l'opera viene invitata alla Film Exposition di Hollywood e chiaramente si vede negato l'espatrio. Le autorità franchiste ne ordinano addirittura la distruzione e dichiarano che la pellicola «non esiste né è mai esistita». Bisognerà aspettare il 1976 per la distribuzione.

Paradossalmente, però, Patino rischia di non esistere anche nella Spagna democratica. Può fermarsi al solo episodio di *Canciones* il lunghissimo elenco di *enfrentamientos*, di scontri con il potere di turno, che sono stati il prezzo della sua libertà estrema. Un prezzo che trasforma il titolare di riconoscimenti internazionali nel Carneade oscurato in patria. Ma dall'invisibilità cui lo condannava il regime franchista mentre Venezia e Hollywood lo segnalavano, Patino è passato a vivere il conflitto con un'industria che lo ha isolato dai circuiti della distribuzione. Ne sono un esempio *Madrid*, premiato nel 1987 al Festival di Bergamo, ma mai distribuito nel suo Paese prima della commercializzazione del cofanetto Suevia Films, e *La seducción del caos*, Palma d'oro al Festival di Cannes del 1991, mandato in onda una sola volta dalla TVE. Troppo lontana, la sua produzione, dai prodotti di esportazione che ci giungono dalla penisola iberica. Così vicina, invece, a quella 'linea nera' dell'*hispanidad* che parte da Quevedo e passa per Goya.

Esiste, tuttavia, un percorso che avvicina la figura di Basilio Martín Patino all'Italia e alla sua cultura. Non si tratta solo degli svariati riconoscimenti ottenuti nel corso di una carriera - da Pesaro a Roma, da Taormina a Venezia, da Bergamo a Sanremo, a Cuneo; o dell'importanza assegnata alla sua opera da storici come Gabriele Ranzato, il quale cita



Canciones nelle prime pagine di *Il passato di bronzo. L'eredità della guerra civile nella Spagna democratica* (Laterza, 2006). Né delle occasioni di fruire i suoi film che sono state offerte dal Festival di Viareggio e dall'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino.

<http://www.ancr.to.it/wp/salutiamo-con-massimo-rispetto-e-molto-rammarico-basilio-martin-patino-il-regista-spagnolo-scomparso-il-13-agosto-scorso/>

Alla letteratura italiana Patino dedica gli anni universitari e, subito dopo aver conseguito la laurea, una borsa di studio lo porta a Perugia. Qui avrà la possibilità di formarsi con Nino Rota, osservare i lavori di Fellini e Antonioni, stringere amicizie con Paolo Gobetti e Cesare Zavattini, individuare nel Neorealismo italiano il modello ispiratore del Nuovo cinema spagnolo. E c'è anche il progetto di un film su Federico García Lorca, alla cui sceneggiatura lavorano gli scrittori Jorge Semprún e Daniel Sueiro, e che avrebbe dovuto avere per protagonista Gian Maria Volonté: idea mai portata a compimento, ma che trattiene Patino a Roma per diverso tempo, in casa del poeta Rafael Alberti.

A partire da questi ultimi nomi ci si può fare un'idea del peso assunto dalla letteratura nel processo di ideazione dei film di Patino. Impossibile rendere conto dei riferimenti a classici castigliani disseminati un po' ovunque, sempre mirati e soppesati; ma si può citare l'adattamento della novella cervantina *Rinconete y cortadillo*, commissionatogli dalla TVE nel 1968: ennesimo lavoro requisito dalle autorità franchiste. Il tasso più alto di letterarietà viene raggiunto in *Nueve cartas a Berta* – strutturato appunto in forma di 'lettere' corrispondenti ad altrettanti capitoli – e in *Los paraísos perdidos*, in cui la *caméra-stylo* di Patino insegue una protagonista alle prese con la traduzione dell'*Iperione* di Hölderlin. Tuttavia, la letteratura è solo una delle linfe che alimentano il suo cinema onnivoro, la cui raffinatezza resta lontana dai compiacimenti intellettualistici, ma ha senz'altro contribuito alla scarsa distribuzione.

Prima di addentrarsi in questo dialogo che lo spettatore è chiamato a intrattenere con le altre arti, occorre ricordare che il cinema è solo uno dei mezzi espressivi praticati da Patino: il regista fu infatti autore di una produzione audiovisuale che è partita dalla pubblicità, si è confrontata più volte con le possibilità del mezzo televisivo, e ha mostrato una precoce e duratura predilezione per le videoinstallazioni. Nascono così lavori come *Retablo de la guerra civil española* (1980) e *Inquisición y libertad* (1982), fino ai tentativi più recenti di *Espejos en la niebla* (2008) e *Ciudades* (2010). Sperimentazioni segnate comunque da una poetica unitaria, che resta fedele alle stesse urgenze: la ricerca di impronte della guerra civile, il pedinamento barocco del tempo che denuda ogni inquisitore fino allo scheletro, la raffigurazione della memoria come *retablo* o come labirinto digitale.

Con *Ciudades*, installazione audiovisiva al centro del Padiglione spagnolo all'Expo 2010 di Shangai, Patino ha indagato l'evoluzione delle città spagnole negli ultimi 50 anni, e dimostrato ancora una volta che l'interesse urbanistico è uno dei pilastri del suo cinema. Senza le architetture romaniche delle città castigliane, infatti, non si reggerebbero in piedi pellicole come *Nueve cartas* o *Los paraísos perdidos*, vagabondaggi di una macchina da presa che corre dietro a personaggi peripatetici, posandosi ora su portale, ora su un bassorilievo.

E l'interesse urbanistico per la sua città d'adozione, di cui già nel '68 aveva esplorato le insegne pubblicitarie in *Paseo por los letreros de Madrid*, è il motore che fa progredire la narrazione di *Madrid* (1987): storia di un regista tedesco con il volto di Rüdiger Vogler che – sette anni prima della *Lisbon Story* di Wim Wenders – giunge nella capitale per girare un documentario sulla guerra di Spagna. Una sintesi di documentario e finzione, dunque,

e al contempo una riflessione metacinematografica; segnalata, peraltro, dalla citazione, in una delle primissime sequenze, della *mise en abyme* di Velázquez.

La scena in questione si svolge al Prado e i musei ritornano, indagati nel loro essere nuovi templi, in quella raffinatissima produzione per la televisione che è *La seducción del caos* (1991): riflessione sul posto che l'arte occupa nella società, ma anche prova di come il mezzo televisivo possa inglobare e risignificare cinema, teatro e letteratura. Il film, denuncia di tutte le recite contemporanee, si apre sulle rovine di un teatro demolito e si chiude con una rivisitazione del monologo di Amleto: è di fatto un cavallo di Troia introdotto dentro la TV, un invito per lo spettatore a smascherare menzogne che gli vengono propinate quotidianamente e a riconoscere le finzioni. Emblematico, quindi, il cameo di Patino, che si autorappresenta nelle vesti di narratore inattendibile, intento a intagliare il falso di un Cristo romanico.



Las meniñas di Velázquez citate in *Los paraísos perdidos*

Anche teatro, perciò, in questo cinema austero che rifugge ogni spettacolarizzazione. Soprattutto se si considera che i *teatrillos de muñecos*, i teatri di burattini tanto agognati durante l'infanzia e richiamati in una scena di *Los paraísos perdidos*, sono quelli che fanno accostare Patino alla cinepresa, e lo affasciano al pari delle lanterne magiche e dei dispositivi archeologici che continua a collezionare per tutta la vita.

Un discorso a parte si può fare per disegni, dipinti, incisioni e fotografie, dilaganti in tutta la sua opera, ma spesso e volentieri nati da un *escamotage*, cioè come espediente per far fronte alle riprese che scarseggiano, ai rischi della clandestinità o alla mancanza di fondi. È quello che avviene in *Queridísimos verdugos*, dove, tuttavia, sia l'indugio della macchina da presa dentro il *Cristo deriso* di Hieronymus Bosch, sia la sequenza di stampe d'epoca raffiguranti diversi esemplari di garrota, finiscono per assumere un valore distante dall'elemento accessorio. L'elenco potrebbe proseguire con i disegni di sapore medievale commissionati ad Alfredo Alcaín, che incorniciano *Nueve cartas a Berta* in quella caratteristica struttura in capitoli simile a un *retablo*; o ancora nella presenza del pittore Antonio López, protagonista di *El sol del membrillo* di Víctor Erice, nel cast di *Madrid*.

Ma il ruolo più complesso è quello riservato alla fotografia. Dall'uso del fermo immagine di *Nueve cartas*, agli scatti che compongono *Canciones* e dentro cui indugia e scava la cinepresa di Patino: «migliaia di foto, di famiglie, di gruppi di amici, di coppie, di matrimoni, preti. Fiere, prime comunioni, donne vestite a lutto», come spiega lui stesso; per arrivare alle riflessioni di Hans in Madrid, e al boia che in *Queridísimos verdugos* mette il reo in posa «como si fuera un fotógrafo»: dando corpo, cioè, a quell'idea di fotografia come arma micidiale, oracolo di morte e ritorno del morto, che ricorre da Roland Barthes a Gesualdo Bufalino.

Lo schermo di Patino, dunque, è aperto in direzione di tutte le arti, e arte resta. Malgrado l'alto valore documentale assegnatogli, infatti, l'autore ha spesso sottolineato che i suoi sono lavori anarchici e antipedagogici, e come tali non possono essere studiati a



scuola. Patino, del resto, è lo stesso che da un lato ha salvato dalla distruzione le immagini filmate dai franchisti conservate all'UFA di Lisbona, prelevandole nella capitale portoghese all'indomani della rivoluzione dei garofani; e dall'altro, quei materiali d'archivio li ha maltrattati, manipolati e dissacrati. Non solo perché colorare certe pellicole è un modo di mancare di rispetto agli ideali del franchismo; ma anche perché crede, a livello più profondo, che la forma più onesta di pensare la storia sia la finzione. Ed è questa la via che lo conduce a *Casas viejas* (1991), falso documentario presentato al Centre Pompidou di Parigi nel 1997: il *mockumentary* eletto come unico genere praticabile per raccontare la rivolta anarchica repressa ferocemente dalla Repubblica di Manuel Azaña.

Ed è, in fondo, attraverso i fotogrammi di tre bambini che Patino si è autorappresentato e consegnato agli storici. Il primo è la linguaccia contrariata che il *niño* con il cagnolino suggerisce allo spettatore di *Caudillo*. Il secondo è il bimbo che in Madrid si arrampica sulla centralina di montaggio e si diverte a rovinare il documentario in lavorazione. Ma soprattutto c'è il piccolo Señor Gordillo, quello che in *Canciones* chiede scusa a Don Anselmo perché non ha potuto studiare la storia: il suo *zéro de conduit* vale come lancio di cuscini contro tutti i maestri della scuola franchista.



LETTURE, VISIONI, ASCOLTI



CARLO FELICE

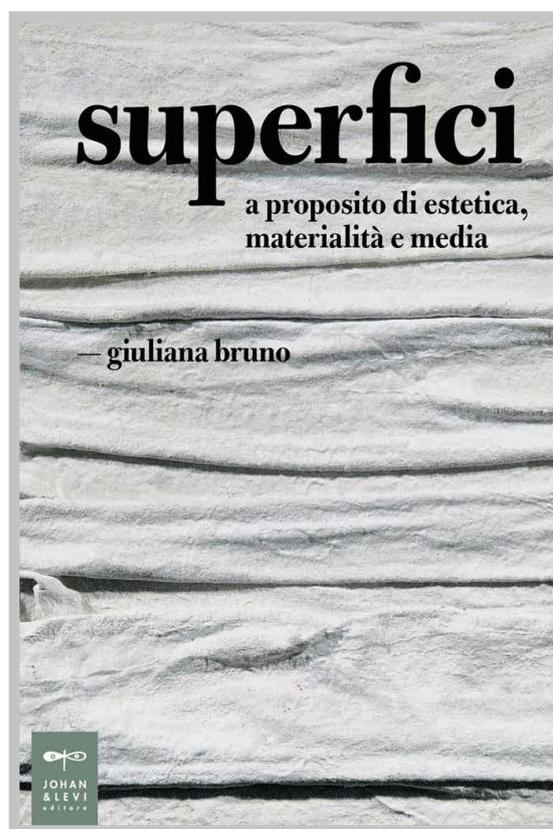
Giuliana Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*

Per Lucrezio le immagini sono «simulacri dei corpi che qua, che là van volando, quasi membrane staccatesi dal loro involucro esterno, per l'aria». Con questa citazione dal *De rerum natura* Giuliana Bruno apre il saggio intitolato *Superfici*, (Johan & Levi, 2016) e partendo da questo assunto si interroga sulla natura delle immagini, rileggendole a partire da ciò che dà loro consistenza: la superficie.

La studiosa napoletana, che alla Harvard University si occupa di Visual and Environmental Studies, tesse una serie di relazioni tra arte, architettura, moda, cinema, fotografia e design e propone di considerare l'oggetto visuale secondo una prospettiva multipla a partire dalla sua specifica concretezza tangibile, spaziale e ambientale. Nelle pagine in cui si articola il suo studio teorizza, pertanto, un nuovo materialismo, convinta pure che «la materialità non riguardi i materiali, bensì la sostanza delle relazioni materiali» (p. 16). Suggestisce pertanto un approccio aptico alle arti visive molto vicino alla percezione tattile già teorizzata da Riegl.

Il saggio di Giuliana Bruno è corposo e stratificato, le parti si assemblano e si intersecano senza tendere a un climax argomentativo. Le quattro sezioni del libro sono concepite come blocchi indipendenti ma finiscono col ripiegarsi l'una sull'altra, si rincorrono tra cuciture e risvolti e non rinunciano a una scrittura dialogica, più empatica che accademica, come dimostra in chiusura la lettera 'virtuale' a Sally Potter. L'aspetto tematico che sostiene il discorso, sin dalla prima sezione *I. Trame del visuale*, è la «tensione di superficie». La superficie, che richiama la *texture* e la sartorialità, rinvia alla seconda pelle dell'uomo, l'abito, alla pellicola cinematografica e dunque alla pelle di tutte le cose. Correlando i plissé di Issey Miyake alla *Piega* di Gilles Deleuze, Bruno analizza il cinema di Wong Kar-wai che è una questione di filosofia sartoriale, dove il vestire, oltre il coprire, sa diffondere «atmosfera mentali» (p. 51). Cucire un abito o una striscia di celluloidi è un gesto di sartorialità del campo visivo.

La luce intesa come materialità e spazio e lo schermo riconfigurato come membrana sono gli snodi della sezione successiva, *II. Superficie di luce*. Sul concetto di schermo, non inteso solamente come supporto proiettivo ma anche come entità a sé, si costruisce una parte importante del saggio che diventa il filo rosso del discorso per i capitoli che seguo-



Copertina del volume *Superfici* di Giuliana Bruno (Johan & Levi, 2016)



no. L'autrice lo intende come luogo concreto di trasformazione e contatto, «uno spazio di *crossover* dove le arti visive e spaziali si ritrovano connesse nella materialità texturale e nella tensione di superficie» (p. 15). Lo schermo, nato come oggetto architettonico, parete divisoria che limita ma filtra, diventa l'elemento cardine del cinema e del suo immaginario ed è oggi condizione espressiva del contemporaneo. Onnipresente e potenziato dal digitale, costituisce i nostri palmari, frequenta i musei e veste le facciate dei palazzi, trasformando gli oggetti, l'architettura e l'arte in piani duttili e in movimento.

Anche le pratiche artistiche contemporanee indagate nel testo attraverso lo schermo rimandano alla materialità della superficie. Antony McCall, Bill Viola, James Turrell, Eugenia Balcells, Tacita Dean, Janet Cardiff nelle loro opere riflettono sulle relazioni materiali tra superficie, medium e schermo e lo fanno attraverso la proiezione e l'immaginazione su spazi di luce, raccontando un tempo denso e non lineare, concreto e interiore.

L'architettura partecipa non di meno a questa performatività facendo della sua superficie un vero teatro. Nelle architetture di Diller Scofidio + Renfro, prese in esame dalla Bruno, si aprono scenari suggestivi, atmosfere sensibili e luminose come schermi. Negli ambienti di Herzog & de Meuron la pelle architettonica è metamorfica, diventa sfocatura, svela lo spessore e si decora di luce. Anche il museo, come il cinema, è un luogo dello schermo, condivide l'esperienza della proiezione e dello sguardo in sequenza (*III. Schermi di proiezione; IV. Materiali dell'immaginazione*).

La superficie è un'inter-faccia che mentre separa connette un dentro e un fuori, è esterna ma non si contrappone alla profondità, si lega a questa, invece, tramite la sua natura porosa. Secondo l'autrice è un'entità sostanziale che assorbe tempo e memorie, che archivia e narra, che si usura, si macchia, s'impolvera e si decompone. Ci mette in contatto con l'oggetto artistico e lo spazio dell'arte riuscendo a trattenere tutto quello che su di essa proiettiamo.

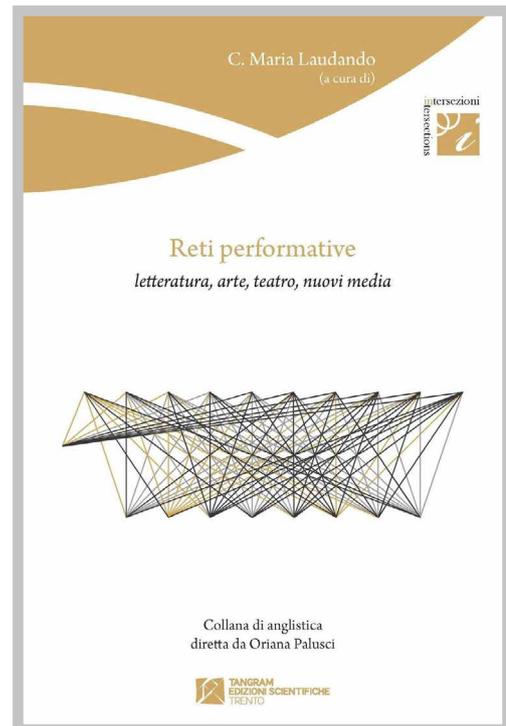
Pertanto, tra il visivo e la superficie, il guardare e il toccare non c'è più divaricazione ma una continua connessione fatta di rapporti sinestetici.

GIOVANNA SANTAERA

C. Maria Laudando (a cura di), *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media.*

Dal dialogo a più voci sullo sviluppo di numerosi intrecci concettuali e interdisciplinari intorno ad alcuni nodi come performance, arti performative, performatività e performativo nasce la raccolta di saggi *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, riflessione edita a cura di C. Maria Laudando (Tangram Edizioni Scientifiche, 2015). Il merito dell'esplorazione del volume, da un lato, riguarda l'influenza della svolta performativa novecentesca sugli aspetti relazionali tra letterarietà, teatralità e visualità e i suoi effetti nel panorama (post)mediale; dall'altro, il tentativo culturale e sociale di illuminare i confini, le soglie, i margini e le tracce 'in-visibili' delle pratiche discorsive, dei processi fruitivi e di 'rimedi-Azione'.

La nota introduttiva della curatrice anticipa gli echi costanti tra i tredici interventi che articolano il confronto: la necessaria assunzione di una prospettiva intrinsecamente conflittuale inter/disciplinare e l'apertura a uno spazio liminale tra «teoria e prassi, forma e materia, progettualità e azioni» (p.17). La prima delle tre 'inter-sezioni' dipana i fili delle questioni teoriche che ruota no intorno all'orbita di concetti legati al termine performance, ricostruisce uno schema storico-culturale e delinea un approccio metodologico. Nella parte centrale emerge *Il gioco delle parti*, titolo della sezione, che allude alla ridefinizione e al rovesciamento delle relazioni e dei ruoli ai confini tra diverse pratiche artistiche, (s)oggetti reali e virtuali nel corso del Novecento e nel panorama attuale. La generale compenetrazione tra teoria e prassi è ancor più evidente nell'ultima parte dedicata agli *Intrecci e alle dissolvenze* identitarie delle pratiche discorsive e dei dispositivi come *performance culturali*. Il ruolo delle 'parole-immagini-azioni', anticipato già nell'introduzione, ritorna specularmente nella conversazione finale con gli artisti Bianco-Valente. Il risultato finale dei processi, dei cambiamenti, delle interazioni emerse via via è qui evidente come il frutto di una serie di ricerche artistiche in un sistema relazionale complesso, un «ecosistema mediatico» (Esposito, p.88) capace di 'rendere visibile' i fili di



copertina di *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, Tangram Edizioni Scientifiche, 2015



immagine tratta dal film *Three Billboards outside Ebbing, Missouri*, 2018

una (nuova) geografia di memorie, immagini ed esperienze di sé e dell'Altro.

L'evidenza del termine *performance* come «*pass-partout*» (Mango, p.25), sia per oggetti d'analisi più universali che trasversalmente innovativi, è per gli autori il primo rischio ontologico. Solo il recupero e la verifica storico-culturale dei diversi usi etimologici, semantici, delle varie applicazioni e dei vari scambi e incroci ci permette di farne una «parola/concetto» (Ivi, p.30); cioè assumerne il carattere intrinsecamente controverso come chiave di lettura critica e analitica. Riprendendo e ampliando le categorie descrittive proposte da Fabrizio Deriu, integrandole con gli interscambi emersi dagli altri lavori, potremmo cercare di riassumere l'orizzonte tassonomico solo come catalogazione critica di riferimento.

Etimologicamente il termine *performance*, come spiegano gli autori, non è sinonimo di arti performative. Il termine, che non è neanche così lontano ed estraneo all'italiano, è nato da un intreccio di radici e lingue diverse: da un lato la tradizione tardo latina e poi romana nel senso di 'dare forma' dall'altra quella germanica del 'fornire una prestazione', quindi compiere un'azione, mettere in atto un comportamento, una pratica o un'attività determinando una trasformazione, un cambiamento.

Incrociando le teorie alla base dei *performance studies* e dei *cultural studies* sviluppate dalla seconda metà del Novecento F. Deriu propone di (ri)considerare la *performance* sia come oggetto di studio che come lente metodologica. Nel primo caso la *performance* è rappresentata da una serie di pratiche e attività umane che hanno come materiale l'azione e il comportamento umano; nel secondo caso si tratta invece di fenomeni e artefatti in cui possono esserne rilevate le dinamiche. È la formula adottata da Schechner *is/as performance*: da un lato quindi i rituali antropologici, i giochi e le dirompenti arti performative nate negli anni Sessanta; dall'altro la performatività linguistica e socioculturale messa in luce da diverse teorie.

La categoria più interessante e prolifica è quella che racchiude una zona intermedia non univocamente definibile. Si tratta del carattere performativo. Qui si collocano singolarmente le performatività delle arti non performative, quindi dei testi letterari, videogiochi, media digitali, cinema e arti figurative; ma anche quella di una serie di forme testuali che permettono di progettare o depositare una serie di possibili azioni e comportamenti transmaterializzandoli (testi teatrali, partiture, sceneggiature, descrizioni, registrazioni o drammaturgie consuntive). Ancor più stimolanti sono, però, le zone di interscambio, di cui parla A. Manco, che emergono via via nei vari saggi. Se assumiamo la testualità come evento performativo, nella ripresentazione di testi e supporti performativi bisogna tener conto del potere modificante del testo in senso ampio sul co(n)testo, le relazioni con il supporto, le procedure, le strategie partecipative e le attese di performatività. Si tratta quindi di una «contaminazione di elementi performativi nelle dinamiche dei singoli territori espressivi» (Sommaio, p. 118). Rimediazioni che comportano una connessione e un aumento di risorse cognitive ed espressive, ma anche un rischio e un grado diverso di efficienza ed efficacia.



Tu sei qui, 2014, Cortile di Palazzo Strozzi, Firenze © Foto di Martino Margheri. Per ulteriori contributi: <http://www.bianco-valente.com/>

Solo per dare qualche spunto esemplificativo possiamo accennare all'uso della scrittura nelle arti performative (Manco; Bianco-Valente); alle contaminazioni tra il *play* come *drama* e come gioco tra videogiochi, cinema, teatro e serie-tv (Esposito), drammaturgia interattive come le ha descritte di recente Pizzo in *Neodrammatico digitale*; teatro, *performance art* e arti visive (P. Sommaio; M. De Vivo); forme di spettacoli multimediali (T. Gussman); poesia, scena e arti visive (M. Coppola), ecc.

Tenendo conto anche di questi intrecci, se è ormai consolidata l'idea che le pratiche culturali sono performance (auto)riflessive, co-partecipati del «dramma sociale» p. 53, il testo apre a un ulteriore spazio ricco di molte potenzialità d'indagine come dimostrano alcune analisi pratiche. (Nuovi) contenuti e (nuove) forme sono analizzabili come *myse en abyme* da un lato delle rotture, delle crisi e degli esiti dei conflitti che ogni relazione comporta e dall'altro delle procedure di riparazione messe in atto.

Ci limitiamo solo a segnalare le ulteriori tracce che il paradigma performativo innesca. L'intera trama dei saggi attraversa allo stesso tempo una dimensione incarnata e una astratta intorno ad alcuni nodi. Il primo è il legame del corpo-soggetto con le pratiche di *embodiment*, *agency/auctoritas*, percezione multisensoriale e *affective turn* in un 'ambiente' in cui convivono pratiche estetiche, biopolitiche e tecnologiche. L'interessante saggio di Pustianaz sul «rovesciamento di sguardo portato sullo sguardo marginale dello spettatore» (p. 104), «il corpo che fa problema» (p.100), è il *trait d'union* verso l'altro nodo del volume: la «struttura fantasmatica delle dinamiche performative» (De Riso, p. 203). Il tema della visualità sembra ruotare costantemente tra i vari saggi intorno alla connessione tra pratiche, discorsi e dispositivi storicoculturali e *myse en abyme* del collasso dei normali limiti corporei tra visibile e invisibile, immagini e motivi, transfigurazioni, cancellazioni, occultamenti, punti ciechi, diffrazioni, sguardi e punti di vista differenti.

Le immagini qui proposte sono un tentativo visuale di esposizione delle prospettive possibili, al di là dei numerosi esempi d'analisi proposti nel libro. Testualmente, forse, basta un solo esempio personale per capire le potenzialità critiche e analitiche di una 'rete performativa'. Penso soprattutto alla tetralogia di Elena Ferrante e in particolare al *reperforming* (p.) dell'intera cornice realistica, del ritratto ekphrastico e del processo di smarginatura nel secondo volume *Storia di un nuovo cognome*.

Insomma la comprensione delle dinamiche comuni del complesso ambiente postdisciplinare e (post)umano ci offre un punto prospettico di benjaminiana memoria sul presente nella persistenza del 'racconto' come pratica socia-

Immagine tratta dallo spettacolo multimediale
MDLSX, Motus © 2015 - Il Gaviale



Immagine di presentazione della serie interattiva *Mosaic* del regista Soderbergh con Sharon Stone, disponibile negli USA (2017) sotto forma di App, prima di essere rimediata nella forma canonica della miniserie tv. In Italia è andata in onda su Sky, gennaio 2018





le; ricordandoci che “ogni affermazione [...] richiede l’assunzione collettiva della responsabilità delle infinite realtà [...] a cui quella stessa affermazione deve [...] il sogno della sua esistenza.” (De Riso, p. 208)



MARCO SCIOTTO

Mario Perniola, *Estetica Italiana Contemporanea*

Lo scorso Gennaio, tra l'8 e il 9, sono scomparsi nella medesima notte un autorevole accademico e un incollocabile outsider. Entrambi rispondevano al nome di Mario Perniola. Un'intera vita, quella di Perniola – fin dagli anni '60 una delle voci più interessanti e originali in assoluto del dibattito sull'estetica e sulle arti contemporanee – vissuta perennemente in bilico tra questi due modi d'essere, con la rara e straordinaria capacità di far sì che si alimentassero costantemente a vicenda. Era andato da pochi anni in pensione dal suo trentennale ruolo di docente all'Università di Roma "Tor Vergata" – seguito a più di dieci anni di insegnamento all'Università di Salerno –, ma il suo percorso istituzionale s'era da sempre mosso in modo assolutamente anticonvenzionale, lontano dalle "parrocchie" politiche e accademiche, votato a un'eterodossia che lo ha sempre portato a tendere l'orecchio alle realtà artistiche e speculative meno scontate, tra le avanguardie e le posizioni più inconsuete. Dalla sua vicinanza con il movimento situazionista e dall'amicizia con Guy

Debord, fino ad arrivare alle più estreme speculazioni sul post-umano e sull'inorganico, passando per le vertigini delle riflessioni sulla letteratura (e sulla metaletteratura) e sul pensiero di Georges Bataille, che egli, fra i primissimi, fece conoscere al pubblico italiano.

E sembra quasi che, con le sue ultime due pubblicazioni, Perniola abbia voluto tentare il lascito di una sorta di estremo testamento. Con il sottotitolo "Storiette", esce nel 2016, per i tipi di Mimesis, "Del terrorismo come una delle belle arti" e le storiette del sottotitolo erano, appunto, brevi racconti che, fondendo la finzione letteraria all'autobiografia, ripercorrevano le tappe cruciali che hanno intrecciato, nel fitto ordito della sua vita, la riflessione filosofica agli avvenimenti politici, sociali e culturali che ha attraversato.

Ma, uscito pochi mesi prima della sua scomparsa, è questo "Estetica Italiana Contemporanea" (Bompiani, 2017) che segna il suo testamento ultimo. Ultimo in ordine temporale – essendo l'opera che conclude la sua lunga carriera – ma anche nel senso di aver sottolineato, una volta per tutte e più che altrove, proprio quella duplice natura di Perniola che dicevamo: il suo essere paradossalmente ma inscindibilmente un pensatore accademico tanto quanto un outsider. E, se a mostrarcelo qui non è l'evidenza autobiografica che caratterizzava l'opera precedente, lo rivela senza dubbio l'ancor più evidente scelta alla base di quest'ultimo lavoro: ripercorrere gli ultimi decenni italiani (dalla seconda metà del '900 a oggi), attraverso varie figure chiave della riflessione sull'estetica, individuate, però, non solamente tra le fila consuete





dei pensatori più titolati e istituzionali, ma anche tra quelle meno esplorate di non-filosofi o di filosofi che non hanno mai fatto scuola, spesso ignorati o semi-sconosciuti. Tra gli outsider del pensiero filosofico estetico, appunto, convinto fino in fondo – e fino alla fine – del danno che deriva dai rigidi settori disciplinari, che spesso l'arte dei filosofi è qualcosa di diverso dall'arte reale e che per un quadro davvero efficace e completo delle direzioni prese dall'estetica negli ultimi decenni della nostra storia non si può che mescolare, ibridare e sparigliare le carte.

L'assunto dal quale muove l'opera è che la riflessione estetica in Italia, dopo i due bipolarismi che avrebbero dominato la prima metà del '900 (quello neoidealista di Croce e Gentile prima e quello rappresentato da Gramsci e Pareyson negli anni '50), si muoverebbe oggi lungo sei direttrici differenti ma tutte riconducibili alla rottura avvenuta nella nostra cultura tra gli anni '60 e '70. L'estetica – quale "inconscio politico" della società – si sarebbe dunque trovata di fronte alla necessità di fare i conti con la complessità della nuova cultura nata da quella rottura e, soprattutto, di trovare nuovi strumenti per dare risposte alla questione del tortuoso rapporto tra i molteplici opposti da essa generatisi: il problema del conflitto, dunque, come la questione chiave sulla quale interrogarsi.

Così, se la prima di queste direttrici riguarda i cosiddetti "teorici dell'armonia" che cercano (con mezzi differenti ma accomunabili tutti in echi della spiritualità cristiana) una riscoperta del bello come pacificazione degli opposti, la seconda rifiuta ogni armonizzazione e conciliazione, imbracciando l'arma dell'ironia e mirando piuttosto (con radici che ci riportano alla poesia e alla cultura del basso Medioevo e del Rinascimento) a una polidimensionalità, una relativizzazione dei termini in conflitto che porti a una teoria dei conflitti multipli, non ordinati gerarchicamente, ricorrendo al cosiddetto "pensiero debole" e a una "logica dei concetti vaghi e sfumati" che si discosta da ogni rigida formalizzazione.

La terza direttrice individuata da Perniola è, poi, quella che si è mossa intorno al concetto di "sublime", rigenerandolo e rinnovandolo in direzione di una sorta di "estetica del terrore": in questo caso, a essere rifiutate sarebbero sia la pacificazione proposta dalla prima che l'ironia alla quale fa ricorso la seconda, in vista, piuttosto, di un'estremizzazione delle opposizioni, che radicalizza il terrore e nega ogni possibile sollievo o conforto che possano contrastarlo.

Il quarto approccio apparterebbe, invece, a coloro che hanno reinventato e riarticolato il concetto di tragico in epoca contemporanea, introducendo la necessità di una sfida decisiva e cercando di teorizzare un tipo di conflitto di grado superiore al modo in cui la filosofia aveva fino a quel momento pensato il rapporto tra i contrari.

Se l'arma di coloro che Perniola accomunava nella seconda tipologia di risposta era l'"ironia", quelle cui fanno ricorso gli appartenenti alla quinta direttrice sono l'"arguzia" e la "raffinatezza", verso un nuovo tipo di compromesso estetico, legato all'incolmabilità delle differenze: la capacità di affrontare una lotta estrema, ma senza l'utopia della pace del primo gruppo, né l'ironia del secondo, né il terrore del terzo o le sfide tragiche del quarto.

La sesta corrente, infine, sarebbe quella di coloro che vedono il filosofo sia come artista che come un guerriero che, con l'arma dell'"acutezza" e l'imperturbabilità dello stoico, si trova costretto a combattere per il mantenimento del sapere contro la comunicazione massmediatica.

Sei direttrici, dunque, per trentadue nomi scelti con una libertà e un'originalità che sorprende, come sempre accade di fronte alle opere di Perniola. È così che, al fianco di accademici del calibro di Massimo Cacciari o di prolifiche star della filosofia come Umberto Eco troviamo chi mai si laureò e fu pubblicato solo postumo, come Andrea Emo, o come il ventitreenne suicida Carlo Michelstaedter; che accostati a nomi più che illustri come Roberto Calasso o Giorgio Colli, compaiono quelli di grandi personalità molto meno note come Cristina Campo o Carla Lonzi; che Gianni Vattimo abbia la medesima dignità speculativa di una storica



compagnia di teatro di ricerca come la Societas Raffaello Sanzio; che personalità che hanno segnato la speculazione novecentesca come Giorgio Agamben si ritrovino tra il generale Fabio Mini e lo stilista Quirino Conti a ridefinire il rapporto tra cultura e società o, addirittura, tra le marionette di Guido Ceronetti, anch'esse capaci di ripensare l'idea di tragico al pari dei grandi e celebri filosofi.

Perché non si dimentichi che, per un serio lavoro che ambisca a cogliere il rapporto tra estetica, arte, cultura e società nella complessità del contemporaneo, bisogna oggi, come dirà Perniola in una delle ultime interviste della sua vita, «prendere in considerazione gli Outsider-Artists, gli artigiani, i dilettanti, i visionari, gli psicopatici e perfino gli imbalsamatori».

GIADA GUASSARDO

Filippo Rossi, Vincenzo Bizzarri, *Benvenuto Cellini*

La collana fumettistica *Prodigi fra le nuvole*, inaugurata dalla casa editrice fiorentina Kleiner Flug nel 2013 e dedicata ai grandi personaggi della nostra cultura – con trasposizioni delle biografie di Giotto, Nicola Pisano, Donatello, Petrarca, Dante, Galileo, Raffaello – si è recentemente arricchita di un adattamento della *Vita* di Benvenuto Cellini, per opera dei giovani Filippo Rossi (testo) e Vincenzo Bizzarri (disegni). Si tratta di un volume relativamente snello (80 tavole a colori) e di lettura agevole, che risulta godibile anche al lettore non esperto.

Il fatto che il fumetto – unico caso nella collana – non prenda le mosse da una ricostruzione storica, bensì da un'opera letteraria autobiografica, e per giunta dotata di un autobiografismo notoriamente ingombrante (la cosiddetta egolatria di Cellini) rende il lavoro particolarmente interessante, e porta a interrogarsi sulle modalità di transcodificazione del materiale letterario da parte degli autori, necessitati ad adattarlo a un punto di vista esterno (da autobiografia a biografia), e a trovare una chiave di sintesi per una storia difficilmente riducibile a unità.

Il risultato rappresenta, per certi versi, un 'tradimento' delle intenzioni originarie. Mentre infatti la *Vita*, dedicata da Cellini a Cosimo I e finalizzata a riabilitare la propria immagine di artista in un ambiente che ormai l'aveva screditato, insiste sulle vicende legate alla realizzazione delle opere (inevitabilmente coronate dal successo), nel fumetto il Cellini artista riveste un ruolo secondario. A farne le spese sono episodi celebri, primo fra tutti la fusione del *Perseo* (da sempre valorizzata nella ricezione della *Vita*: si pensi all'opera *Benvenuto Cellini* di Hector Berlioz, alle illustrazioni di Salvador Dalì, al film per la televisione *Una vita scellerata* di Giacomo Battiato), ma anche la lunga rivalità con Bandinelli e i difficili rapporti con la committenza. Insomma, l'arte non è qui al centro dell'attenzione, nonostante l'inclusione di Cellini nella collana sia anche motivata dalla differenziazione dei settori artistici dei biografati (è infatti l'unico orefice).

Acquistano invece rilievo le vicende avventurose e soprattutto il temperamento sanguigno del protagonista, che tuttavia, al di fuori del progetto di *self-fashioning* autoriale – come individuo eccezionale, cui tutto è lecito in virtù del suo talento – rischia a tratti di apparire gratuito (solo un esempio: l'ira del governatore contro Benvenuto è privata dei fatti di contorno, che presupponevano l'invidia professionale di un rivale). Compensano questo limite l'accuratezza e il realismo con cui il profilo del protagonista è costruito, attraverso un'efficace coloritura dialettale (che soddisfa anche la prospettiva 'toscanocentrica' a cui la collana sembra obbedire) e una resa grafica molto caratterizzante, che accentua e inasprisce i tratti somatici tradizionali nell'iconografia di Cellini.

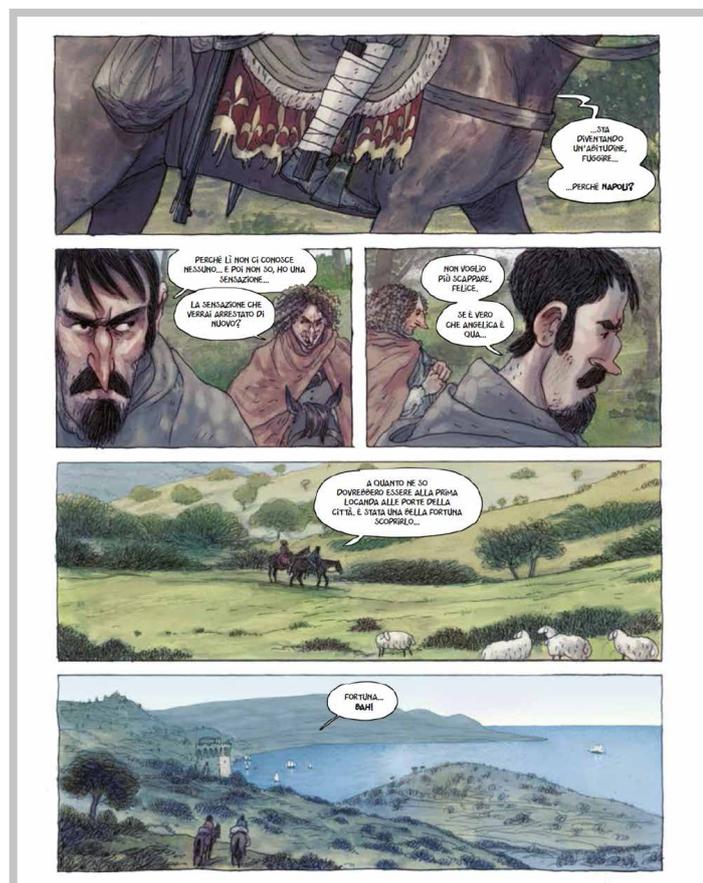
Si nota, inoltre, il tentativo di conferire alla storia una coesione narrativa che all'originale manca. In tal senso, gli

Filippo Rossi, Vincenzo Bizzarri, *Benvenuto Cellini*, china, acquerello e colorazione digitale, pp. 34-35



autori scelgono di dare rilievo alle peripezie legate al ritrovamento della siciliana Angelica. Nella *Vita* questo è un episodio minore, presto dimenticato e superato dai frenetici impegni artistici di Benvenuto (*Vita*, I, LXV: «io non mi ricordavo più né di Angelica né di null'altra cotal cosa, ma tutto ero intento a quella mia opera»); la trasposizione grafica, invece, si apre con il rito negromantico durante il quale Benvenuto si fa predire il suo prossimo incontro con l'amata, e termina con l'incontro stesso (i due fatti nella *Vita* sono collocati a breve distanza nel primo libro). Tutto quel che accade nel mezzo (soprattutto la prigionia a Castel Sant'Angelo, seguita dalla nota fuga) viene ripescato anche da episodi successivi dell'originale, e sottomesso a una nuova cronologia e priorità logica. Il vero filo conduttore tuttavia non è la *love story*, ma proprio lo spirito libero di Benvenuto che nell'ultima scena abbandona bruscamente la fanciulla appena ritrovata, non disposto a piegarsi alle istanze coercitive della madre di lei.

In sostanza, il *graphic novel* riesce a reinventare la figura di Cellini, restituendone una versione nuova. A fare presa sull'immaginario dei due autori non è l'artista-genio romantico *ante litteram*, né tantomeno il personaggio anedddotico e colorito facilmente prestabile alla commedia (Berlioz, ma ricordo anche la *screwball comedy* *Gli amori di Benvenuto Cellini* di Gregory La Cava, 1934). Questo Cellini è invece prima di tutto il protagonista di un romanzo. Ed è al romanzo, considerato il primo della letteratura italiana, che viene reso omaggio attraverso la reinvenzione dell'intreccio; e che si tratti di un'opera di grande valore storico ce lo ricordano i disegni, che illustrano con minuziosa cura filologica quel Cinquecento fiorentino di cui Benvenuto Cellini e la sua arte sono figli.



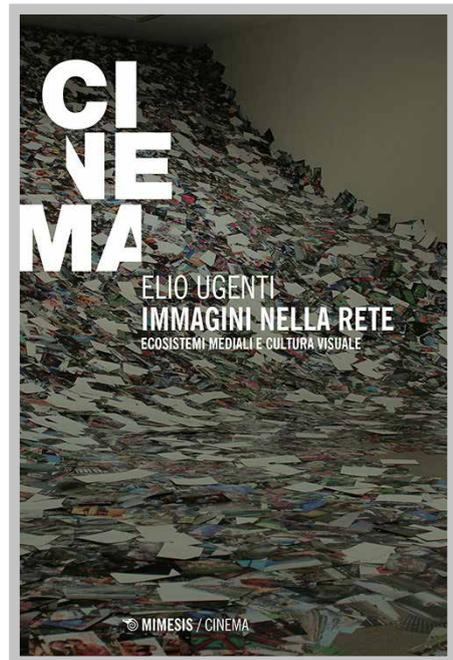
GIOVANNA SANTAERA

Elio Ugenti, *Immagini nella rete. Ecosistemi mediali e cultura visuale*

Immagini nella rete. Ecosistemi mediali e cultura visuale (Mimesis, 2016) propone uno studio delle pratiche visuali contemporanee che tenta di spostare l'asse teorico e analitico dagli oggetti visivi al sistema instabile di cui fanno parte. Nel panorama postmediale, frammentato e interconnesso, la visualità può essere definita come un «set ecologico» (p. 175), un modello necessario per tenere in considerazione tutte le (re)azioni degli elementi in gioco.

Nella cornice introduttiva e conclusiva l'autore espone il percorso circolare svolto all'interno del testo. Nel primo capitolo si analizzano le sistematizzazioni teoriche sulla visualità per comprendere la loro attualità all'interno dello scenario contemporaneo, definire l'oggetto di studio e il senso metodologico di una convergenza interdisciplinare. Ugenti esplicita così i presupposti che stanno alla base dell'individuazione, nel secondo capitolo, di una serie di strumenti d'indagine applicati a uno specifico ambiente mediale: l'icosfera online delle piattaforme del web 2.0. La comprensione delle sue strutture e dinamiche consente infine, nel terzo capitolo, l'analisi delle pratiche che investono una tipologia di immagini (amatoriali, personali e occasionali). Le trasformazioni in atto delle relazioni, dei processi e delle logiche tra soggetti, oggetti visivi e ambienti mediali innescano secondo l'autore un cortocircuito pratico e analitico. Il loro complesso movimento osmotico diventa parte integrante dell'ecosistema visuale contemporaneo e porta a un necessario ripensamento del concetto stesso di visualità, da cui Ugenti era partito.

La ricognizione storico-analitica percorre le diverse linee di pensiero delle discipline confluite negli studi di cultura visuale. Le questioni e le critiche sorte nel corso del tempo risultano fondamentali per comprenderne i limiti e le potenzialità del presente. I vari modelli dedicati al nesso tra visualità, società e cultura (le idee di Krauss e Foster, la svolta culturalista, i *visual studies* angloamericani, le teorie dell'immagine franco-tedesche, i *media studies*, la psicologia della percezione e la filosofia fenomenologica) gettano le basi per un'analisi delle dinamiche di mediazione tra l'universo socioculturale, la configurazione delle immagini come oggetti e atti culturali e i dispositivi che ne consentono la produzione, la fruizione e la circolazione. L'attenzione volta al contesto, alle relazioni e alle pratiche messe in atto porta a una considerazione più ampia dell'esperienza del soggetto-spettatore e dell'«accadere dell'immagine» (p. 61).



Copertina de *Immagini nella rete. Ecosistemi mediali e cultura visuale*, Milano-Udine, Mimesis, 2016



La mediatizzazione visuale della socialità e la «dimensione sociale del guardare che è invece “storicamente e culturalmente variabile”» (p. 23) sono dalla fine dell'Ottocento sino a oggi sempre più intrecciate; basti pensare al processo di adattamento reciproco tra lo sviluppo del linguaggio filmico e le capacità visive del pubblico, fino ad arrivare a una loro inestricabilità nel panorama postmediale contemporaneo. La proliferazione delle immagini e delle pratiche visuali, la presenza massiccia e sovrapposta di dispositivi, la frammentazione e (ri)contestualizzazione degli oggetti visivi rendono necessaria una rete diversificata di approcci metodologici e modelli teorici per seguire le loro interrelazioni dinamiche lungo traiettorie e confini imprevedibili.

Snodo cruciale in tal senso diventa la svolta del *Pictorial turn* di Mitchell, un ponte tra la tradizione dei *visual studies* e dei *media studies*, che ci permette di guardare le immagini come un «“prodotto culturale reale che ha una vita, una consistenza mediale e una circolazione”» (p. 60). È necessario tener conto sia dei modi d'esistenza delle immagini, del loro statuto mediale di *picture*, che del loro contenuto cioè del loro statuto di *image*: «“un'interazione complessa tra visualità, apparato, discorso, corpi e figuratività”» (p. 76).

Rispetto alle macroriflessioni teoriche e ai *case studies* precedenti, Ugenti sceglie di «soffermarsi sui “reali, concreti processi di oggettivazione della cultura e di soggettivazione dello sguardo che passano attraverso la visualità”» (p. 77) per elaborare un modello ecologico intermedio, che tenga conto delle «relazioni tra soggetti, ambienti mediali e immagini». I suoi meccanismi di funzionamento sono particolarmente evidenti e trovano un'applicazione pratica nell'ecosistema mediale contemporaneo. L'approccio proposto è il risultato della definizione di una «logica relazionale e dinamica» (p. 8) tra un'ecologia dei media, un'ecologia della percezione e un'ecologia delle immagini.

Il superamento delle specificità mediali, in primo luogo, genera un flusso osmotico tra l'ipermediazione visuale delle pratiche quotidiane e il senso di im-mediatezza dell'iconosfera online, sentita sempre più come spazio d'azione reale. La forma logica e culturale alla base sembra essere quella del 'database', proposta da Manovich. Piattaforme di *social networking*, *content aggregator*, *wiki* e *app* si configurano come ambienti mediali rizomatici in cui diversi soggetti, immagini, testi, strutture paratestuali, azioni e conoscenze condivise inter-agiscono (ri)modellando ciclicamente l'intero sistema. Al loro interno è in atto un'operazione di montaggio, un processo associativo continuo, di frammenti non lineari. Ciò non significa, però, rinunciare a una qualche forma logica di tipo lineare.

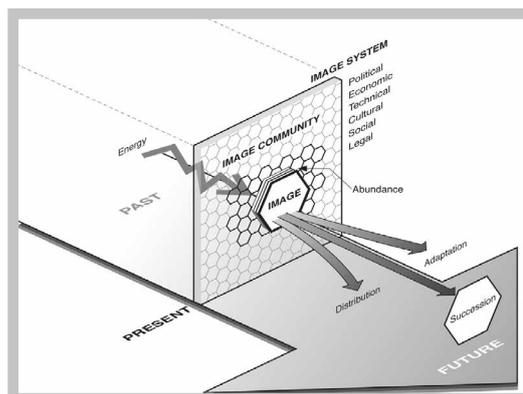
La *performance* del soggetto-spettatore, infatti, assume un ruolo centrale. Come un «flaneur 2.0» si muove attivando una percezione multisensoriale all'interno di nuove strutture narrative e mediali picaresche: frammentate, cioè, nello spazio e nel tempo in cui entrano a contatto diversi (s)oggetti. È un percorso conoscitivo instabile che procede per intuizioni e prove, adattamenti costanti alle libertà e ai vincoli dell'ambiente, attuando però una serie di tattiche d'uso che riconfigurano le stesse piattaforme. Si costruisce così, allo stesso tempo, una qualche forma di coerenza narrativa, di tipo epico, data dall'operatività individuale all'interno di una corallità condivisa.

Le immagini, infine, 'vivono' all'interno del sistema come sguardi ri-creati di continuo, frammenti incarnati associati dal pensiero, dall'immaginazione o dalla memoria. Nel loro allestimento portano con sé il germe del loro utilizzo o ri-utilizzo, risonanze di altre immagini o esperienze. Un'energia potenziale che il soggetto (ri)attiva attraverso un'interazione ludica e virale (es. *mashup*, *remix*, *meme*), pratica (es. *selfie*) o elaborativa (es. *video essay*). Ogni immagine è un intreccio di diversi sistemi discorsivi, che genera nella rete nuove pratiche iconico-testuali. Qui possono essere esposte direttamente senza l'ausilio

del testo, associarsi didascalicamente o alternativamente alla componente verbale o dar vita a una forma di ekprasis inversa al suo interno, ma sempre in relazione dinamica rispetto all'intero contesto in cui circolano. La portata mediatica, cioè il loro grado di diffusione, dipenderà dal carico di memoria in essa inscritto che (ri)genera un patrimonio iconografico quotidiano o artistico costantemente (ri)esponibile, «qualcosa di simile a ciò che Casetti definisce come re-rilocazione» (p. 95).

È importante notare un ultimo esempio di (ri)adattamento dell'ambiente mediale. Non sono solo le piattaforme dei media digitali a riconfigurarsi secondo l'uso e quindi le capacità visive del soggetto-spettatore. Un cortometraggio come *Noah* mostra come il cinema si appropri delle logiche dell'ipermediazione. Si svolge per intero all'interno di un'interfaccia digitale, come se fosse uno spazio reale. È solo uno degli esempi del cortocircuito visuale di cui parla l'autore. Al di là della trasformazione qualitativa delle immagini, della comparsa di nuove forme di spettatorialità e *storytelling*, ciò che emerge così dallo studio di Ugenti è la relazione e il potenziamento biunivoco tra *natural vision* e *snapshot vision*, che definisce i tratti peculiari del regime scopico della cultura visiva contemporanea e del regime estetico postmediale.

È difficile comprendere se questi cambiamenti porteranno, come si chiede l'autore alla fine, a un «superamento della visualità come oggetto di studio» o a un suo ripensamento come «visualità estesa o integrata» (p. 174). Possiamo solo cogliere l'invito a un diverso 'saper guardare' alle immagini, a proseguire nella ricerca di «strumenti di lettura efficaci e quanto più possibile malleabili» (p. 173). L'instabilità dell'ecosistema visuale contemporaneo quindi non è un problema, ma solo un elemento connaturato se al centro vi è una qualche forma di *visual literacy* pratica e analitica: «una via per utilizzare in modo costruttivo l'onda visiva che quotidianamente ci investe» (p. 97). Ogni studio attendibile sarà così un 'montaggio' di letture, che si configureranno sempre «come delle stazioni di sosta dalle quali ci è consentito fotografare l'immagine intermedia di un oggetto in trasformazione» (p. 173).



Schema riepilogativo dell'ecologia delle immagini da S. Manghani, *Image Studies. Theory and Practice*, Routledge, London, New York 2013. Courtesy Sunil Manghani



CRISTINA GRAZIOLI

Théâtre de L'Entrouvert, Anywhere
Charleville-Mézières – 19° Festival International de la Marionnette

Il nome della compagnia è già una dichiarazione di poetica, così come i titoli degli spettacoli: all'inizio del suo percorso nel 2009 Elise Vigneron sceglie di presentarsi come «L'Entrouvert», evocando i versi di René Char circa il nostro stare sulla soglia, nello spazio socchiuso, conteso tra la luce e l'ombra (*Dans la marche*); la giovane artista francese crea *Traversées* e *Impermanence*: il lavoro parte sempre dal confronto con la dimensione spazio-temporale dei luoghi di passaggio, dell'incertezza, del mutamento. E ora *Anywhere*, “ovunque” ma anche “in nessun luogo” (e forse anche “in nessun modo, ancora” verrebbe da aggiungere, citando Beckett, a proposito di luoghi dell'interstizio – il pensiero corre a *Neither*).

Elise Vigneron, insieme a Hélène Barreau, propone un poetico contrappunto alla domanda sulla possibilità di dare forma all'inafferrabile, un motivo che ha occupato tanti artisti sin dall'inizio del Novecento e che oggi sembra risuonare in maniera inaudita, come se trovasse ai nostri giorni il suo più congruo contesto; lo fa in punta di piedi: all'interrogazione fa eco una condizione, più che una risposta.

Se il punto di partenza delle creazioni dell'Entrouvert è sempre legato a questo nodo problematico, declinato nel suo rapporto concretissimo con la materia, l'occasione drammaturgica è qui la riscrittura del mito di Edipo di Henri Bauchau, *Œdipe sur la route* (*Edipo sulla strada*, non a caso di nuovo l'essere *en marche*), ma le parole del romanzo scivolano via come l'acqua, materia prima di questa creazione: ne rimangono rivoli e tracce atmosferiche, della stessa consistenza della nebbia entro la quale scompare il protagonista alla fine della narrazione di Bauchau. Del racconto originario percepiamo la fluidità e la metamorfosi dei passaggi di stato. L'evolversi drammaturgico è sempre spostato dalla stabilità di una situazione alla condizione d'impermanenza, al trascorrere, anche grazie alla frizione tra luce e ombra, freddo e caldo, fuoco e acqua.

La soluzione efficacissima è di aver saputo far coincidere questo motivo con la presenza scenica dei materiali, che acquistano valore drammaturgico. Così al tema stesso dell'inafferrabilità corrisponde una reificazione capace di assottigliare al

Théâtre de L'Entrouvert, Anywhere
©Alesia Contu



Théâtre de L'Entrouvert, Anywhere
©Vincent Beaume



Théâtre de L'Entrouvert, Anywhere
©Vincent Beaume



massimo lo scarto tra l'idea e la materia che la incarna. Il 'personaggio' principale è dunque il ghiaccio; l'acqua allo stato solido è la materia designata a farsi viatico del nostro attraversamento, perenne *quête*, il materiale più adatto proprio perché destinato a sciogliersi. Il tempo drammaturgico è così scandito dal tempo di fusione del corpo di questo moderno Edipo: una marionetta plasmata nel ghiaccio.

La partitura sonora sembra lasciare lo spazio per la percezione di queste dilatazioni, passaggi udibili dai suoni ai silenzi.

All'inizio dello spettacolo scena e sala sono immerse nell'oscurità, solo una lastra di ghiaccio rettangolare riluce, pendente dal soffitto; entra una figura umana e vi scrive con inchiostro nero, servendosi delle dita come di un pennello: «Les blessures des yeux d'Oedipe, qui ont saigné si longtemps, se cicatrisent». Il nero (l'allusione è alle ferite degli occhi di Edipo) cola subito dopo aver dato forma alle lettere; le parole si danno nell'istante, ammutoliscono nei segni evocando immediatamente, percettivamente, l'accecamento.

La lastra di ghiaccio ha "cuciture" al suo interno, cicatrici che si fanno più visibili man mano che fonde. Poi una proiezione di luce rossa mostra le parole: «On ne voit plus couler ses larmes noires»; il filo della scrittura è questa volta una resistenza incandescente: il ghiaccio cade a pezzi e rimangono i 'fili' rossi. Le associazioni visive si inanellano, dall'inchiostro della scrittura alle lacrime, ai fili della sutura (e anticipano quelli della marionetta che entrerà di lì a poco).

Nella scena successiva una striscia illuminata di palcoscenico accoglie l'ingresso di Edipo, la marionetta di ghiaccio vestita di un costume scuro, manovrata nel buio, da una zona invisibile. La marionettista (Hélène Barreau) è fuori scena, così come la voce.

Edipo attraversa il palcoscenico, cade a terra. Ritorna la figura umana, sul fondo leggiamo «Père attends moi»: è Antigone. Accende un piccolo fuoco che porta in mano, poi raccoglie la marionetta, la porta sulle braccia, cammina sul perimetro di un cerchio segnato da pietre di ardesia, il cui scricchiolio acuisce il senso di instabilità; l'interno del cerchio accoglie l'acqua che mano a mano cola dal ghiaccio.

Ora il fascio di fili è visibile: suggerisce una trama di corrispondenze tra il personaggio Edipo, la sua forma effimera che fonde, chi lo muove dall'esterno come presenza assente e chi accompagna la marionetta in scena (allo stesso tempo marionettista e personaggio Antigone).

Antigone/marionettista sveste la marionetta, la trasparenza del ghiaccio riluce insieme ai fili che segnano una traiettoria verso il soffitto e continuano verso sinistra. Lei la accompagna, ma sono i fili a muoverla. Il testo è ridotto all'osso, le

Théâtre de L'Entrouvert. Anywhere
@CHUNGYOUSUK_SPAP



Théâtre de L'Entrouvert. Anywhere
@Pierre Hydre



Théâtre de L'Entrouvert. Anywhere
@CHUNGYOUSUK_SPAP





parole (nella drammaturgia di Benoît Vreux) subiscono un procedimento di interiorizzazione, sembrano prese dentro alla materia diafana e ai fili, che ad un certo momento includono anche l'attrice, Antigone, duplicando il gioco di animazione della marionetta. Antigone condivide il destino di Edipo: ne vediamo i corpi distesi l'uno accanto all'altro. È un rapporto sospeso, intriso di poesia e di materia, mutevole grazie a spostamenti sottilissimi tra le diverse qualità di presenza: l'artista, l'attrice, l'animatrice della figura, l'umanissima figlia Antigone, vero punto di fusione alchemica della trasmutazione di Edipo in vapore luminoso.

<http://www.festival-marionnette.com/fr/>

<http://lentrouvert.com/spectacle-1/>