

la rivista di **en**gramma
2017

144–146

La Rivista di Engramma
144-146

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 144-146
anno 2017

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **144-146** anno **2017**

144 aprile 2017

145 maggio 2017

146 giugno 2017

finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-24-3
ISBN digitale 978-88-31494-25-0

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *144 aprile 2017*

120 | *145 maggio 2017*

318 | *146 giugno 2017*

144

aprile 2017

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 144 | Aprile 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Baldacci | Centanni | De Vito | Vettese

Memorie della Malinconia

a cura di Monica Centanni, Daniele Pisani,
Daniela Sacco

SOMMARIO

- 1 | Memorie della Malinconia. Editoriale
A CURA DI MONICA CENTANNI, DANIELE PISANI, DANIELA SACCO
- 5 | Tre forme di Malinconia
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATO DA MONICA CENTANNI, MARIA BERGAMO, GIULIA BORDIGNON, DANIELE PISANI, DANIELA SACCO, CON SARA AGNOLETTI, MIRCO BIMBI, SILVIA DE LAUDE, FRANCESCA FILISETTI, ANNA FRESSOLA, SOFIA MAGNAGUAGNO, NICOLA LUCIANI, MATIAS JULIAN NATIVO, VALENTINA OLIVETTI, FRANCESCA PETAZZINI, ALESSIA PRATI, SIMONE ROSSI, SILVIA URBINI, LORENZO VALLON
- 37 | Mnemosyne Atlas, Tavola 58. "Cosmologia in Durer": materiali completi
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 49 | Sons of Mars and the heirs of Prometheus | the conquest of the heavens: war and technology. An interpretative essay on Plate C of the Mnemosyne Atlas
EDITED BY SEMINARIO MNEMOSYNE, CO-ORDINATED BY GIULIA BORDIGNON, MONICA CENTANNI, SILVIA DE LAUDE, DANIELA SACCO.
ENGLISH VERSION BY ELIZABETH THOMSON
- 87 | Einstein e l'Atlante di Warburg. Recensione a Horst Bredekamp, Claudia Wedepohl, *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlino 2015
EMILIANO DE VITO
- 91 | Un'ossessione del contemporaneo. Presentazione del volume: *Archivi impossibili*, Monza 2016
CRISTINA BALDACCI
- 97 | Contro la malinconia. Presentazione del volume: *Venezia vive*, Bologna 2017
ANGELA VETTESE



Memorie della Malinconia

Editoriale

a cura di Monica Centanni, Daniele Pisani, Daniela Sacco

Questo numero di Engramma è dedicato a un tema attorno al quale il Seminario Mnemosyne è impegnato sin dalle sue origini: la malinconia, vista dalla particolare prospettiva tematica e metodologica – anche se non solo – proposta nel Bilderatlas Mnemosyne e, più in generale, dagli studi di Aby Warburg (è il filone di ricerca avviato già da *Seminario Mnemosyne 2000b*; *Seminario Mnemosyne 2002b*). Nel saggio di un numero di poco precedente all'attuale dedicato allo stesso tema, il filo conduttore era un dettaglio posturale caratteristico di figure presenti in molte tavole dell'Atlante: quello del volto reclinato posato sulla mano, che caratterizza, tra l'altro, la postura dell'enigmatico angelo pensoso di *Melencolia I* di Albrecht Dürer. Ne era emersa una rete di tracciati intorno a:

Un nesso gestuale e posturale che collega, per precise linee di tangenza, figure diverse, femminili e maschili, contraddistinte dalla stessa, particolare, posizione: la mano al volto, impegnata a sorreggere il peso della testa, quasi che il punto in cui il viso si sostiene sulla mano sia quello su cui più insiste – quasi precipita – la gravità di un corpo in atto di contrizione o abbandono, sia esso appoggiato a un sostegno o accasciato, semi-disteso o recubante. (Seminario Mnemosyne 2016, *Figure della Malinconia*, in Engramma n. 140)

A seguire, dopo la ricognizione sulle figure della Malinconia nell'Atlante, questo numero della rivista è il frutto dell'ulteriore sforzo di guardare alle occorrenze, anche al di fuori di Mnemosyne, di quella iconografia che coinvolge corpo e affetti. È quanto ora si ripromette, infatti, il Seminario Mnemosyne, che nel saggio elaborato per questo numero di Engramma, *Tre forme di malinconia*. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'*Atlas Mnemosyne*, riprende e mette alla prova la proposta di tripartire le forme della Malinconia dell'Atlante (già avanzata sin dal 2002, a partire dalla Lettura di Tavola 42. Il teatro della morte) e propone un prototipo per ciascuna delle tre articolazioni tematico-formali. Ad altri promettenti spunti emersi nel corso del lavoro di ricerca corale, e per ora soltanto accennati, come ad esempio il concetto del 'transfert posturale' che sembra poter riconoscersi in una serie di opere rinascimentali, il Se-

minario Mnemosyne si ripromette di dedicarsi più circostanziatamente in un prossimo futuro.

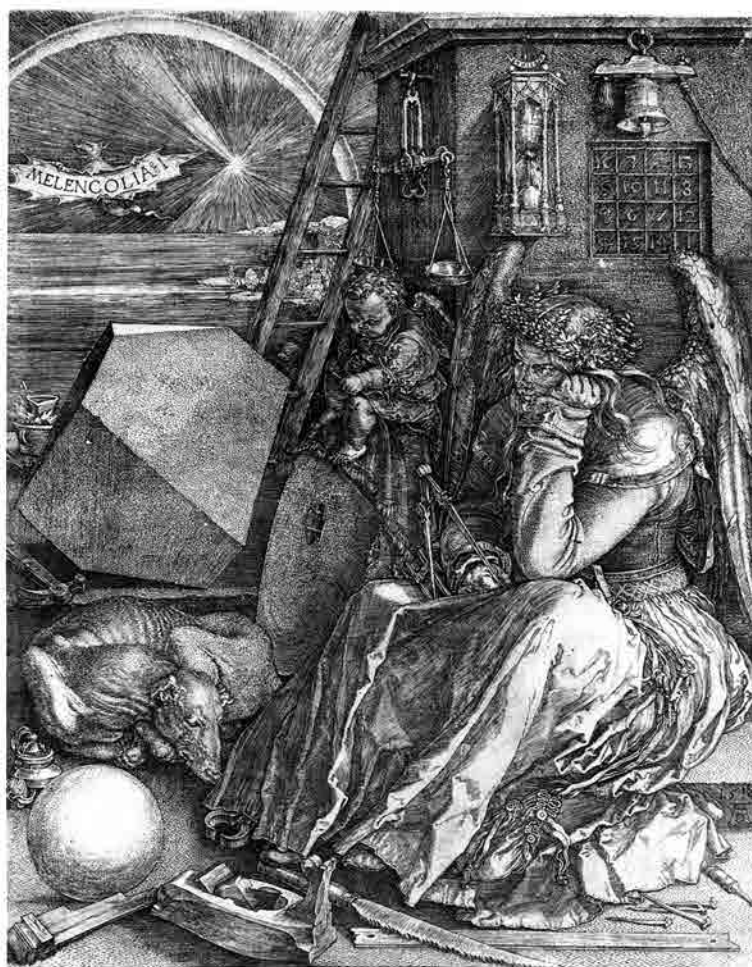
Accanto a questo ulteriore tassello del *work in progress* che è lo studio dell'iconografia della Malinconia, il numero 144 di Engramma propone ulteriori contenuti relativi al *Bilderatlas Mnemosyne*: l'implementazione dei materiali relativi alla Tavola 58 "Cosmologia in Dürer" con il dettaglio di tutte le immagini e didascalie (in doppia versione, italiana e inglese); la pubblicazione della versione inglese della lettura di Tavola C del *Bilderatlas*, *Sons of Mars and the heirs of Prometheus – the conquest of the heavens: war and technology. An interpretative essay on Plate C of the Mnemosyne Atlas*, la cui traduzione è a cura di Elizabeth Thomson.

Ancora nell'ambito degli studi warburghiani, presentiamo il contributo di Emiliano De Vito, "Uno scolare al cinema". Einstein e l'Atlante di Warburg: si tratta di una lettura del volume *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch* (Berlin 2015), in cui gli autori Horst Bredekamp e Claudia Wedepohl tentano di ricostruire dal punto di vista documentario e di comprendere nella vasta portata l'incidenza nel pensiero di Warburg della frequentazione con Ernst Cassirer e dell'incontro con Albert Einstein. De Vito in particolare si sofferma sulla significanza di quest'ultimo, avvenuto nel settembre del 1928 a Scharbeutz.

La gestualità, così importante nella figurazione della postura melanconica, è uno dei temi che Cristina Baldacci affronta nella sua recente pubblicazione *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea* (Monza 2016), di cui pubblichiamo un estratto. Nella riflessione sulle arti performative come ideali atlanti del gesto, l'autrice si interroga sulle modalità con cui il mondo dell'arte si sta orientando nel tentativo di consegnare alla posterità la documentazione relativa a una parte cospicua dell'arte contemporanea, quale quella costituita dalla performance, che per principio è effimera, incarnata seppure immateriale, e pertanto impossibile da archiviare nei modi tradizionali.

Il numero si chiude con un brano tratto dall'ultimo libro di Angela Vettese, *Venezia vive*, da poco uscito per il Mulino. Nel dibattito sul presente e sul futuro della città lagunare, ci è parso opportuno prendere parte dando voce a chi, coraggiosamente, si rifiuta di lasciarsi andare a geremiadi misoneiste e, specificamente, rifiuta di accettare il destino di malinconica decadenza che ormai segnerebbe irrevocabilmente il profilo della Serenissima. Una nota di speranza, quindi, nelle pagine di Vettese; o

quanto meno un invito a non lasciarsi andare alla disperazione. Un atteggiamento concettualmente elastico, vivo, creativo e proprio per questo, paradossalmente, malinconico, ma nel senso più nobile del termine che abbiamo tentato, in questo numero di Engramma, di rilanciare. A partire dal Rinascimento, la malinconia presenta un volto bifronte; contro l'accezione, più comune e volgare, dell'abbandono passivo all'ineluttabilità delle cose, è possibile anche la declinazione di una "malinconia generosa": la malinconia dell'intellettuale, impegnato a convertire l'influsso saturnino – che alimenta il suo ingegno – in una forma di energia utile all'impegno nella *vita activa*.



La melancolia saturnina, Albrecht Dürer, 1514.

Tre forme di malinconia

Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni, Maria Bergamo, Giulia Bordignon, Daniele Pisani, Daniela Sacco, con Sara Agnoletto, Mirco Bimbi, Silvia De Laude, Francesca Filisetti, Anna Fressola, Sofia Magnaguagno, Nicola Luciani, Matias Julian Nativo, Valentina Olivetti, Francesca Petazzini, Alessia Prati, Simone Rossi, Silvia Urbini, Lorenzo Vallon

Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo [...]. Vedrai a chi sia malinconico il fronte premuto, la cervice languì da, al tutto ogni suo membro quasi stracco e negletto cade.

Leon Battista Alberti, *Della Pittura*

I. PATHOSFORMEL DELLA MALINCONIA: APPUNTI DI METODO

Percorrendo l'Atlante Mnemosyne si incontrano varie figure in postura malinconica (tutte le immagini di malinconici presenti nel *Bilderatlas* sono già state raccolte in un galleria commentata: Seminario Mnemosyne 2016c). Figure diverse, femminili e maschili, contraddistinte da una posizione ben definita: la mano al volto, impegnata a sorreggere il peso della testa, quasi che il punto in cui il viso si sostiene sulla mano sia quello su cui più insiste, e quasi precipita, la gravità di un corpo in atto di contrizione o abbandono, sia esso appoggiato a un sostegno o accasciato, semi-disteso o recubante. È la postura dell'enigmatica figura centrale di una delle più note incisioni del Rinascimento – la *Melencolia I* di Albrecht Dürer, protagonista della Tavola 58 del *Bilderatlas*.

I. 1 MELENCOLIA I DI ALBRECHT DÜRER NEL SAGGIO DI ABY WARBURG SU LUTERO (1920)

Nell'incisione *Melancolia I* di Albrecht Dürer, Warburg legge un documento della "tragica storia della libertà di pensiero dell'uomo europeo moderno": un uomo che, come Faust, è in lotta nel tentativo di

emanciparsi intellettualmente dai demoni astrali e dalla magia, cercando “di conquistare al proprio pensiero lo spazio fra se stesso e l’oggetto per una contemplazione spassionata” (Warburg [1920] 1966, 364; sull’incisione düreriana vedi ora l’importante volume Bertozzi, Pinotti 2016). È la lotta contro quei *monstra* cosmici – nello specifico l’influsso astrale, remoto ma sordo e potente, di Saturno – che a partire della tarda antichità avevano esercitato un potere religioso nell’Europa cristiana fino all’età della Riforma, tenendo l’uomo sospeso in una oscillazione tra riflessione astratta e mitica causalità religiosa: i “punti di svolta di uno stato d’animo primigenio, unitario, di ampia capacità di vibrazione” (Warburg [1920] 1966, 315). È la sospensione tra:

La logica che, mediante una definizione concettualmente distintiva, crea lo spazio fra uomo e oggetto che il pensiero percorre; e la magia che di nuovo distrugge appunto questo spazio mediante la concatenazione, ideale o pratica, di uomo e oggetto e superstiziosamente li riavvicina (Warburg [1920] 1966, 315).

Nell’epoca della Riforma, secondo Warburg, il dio che era il bestiale “divoratore di fanciulli” subisce in Dürer una “metamorfosi umanizzante [nella] incarnazione plastica dell’uomo lavoratore che pensa” (Warburg [1920] 1966, 357); perciò *Melencolia I* si può considerare come una sorta di manifesto della *humanitas* emancipata dal ricatto dei demoni, un “foglio di conforto umanistico contro il timor di Saturno” (Warburg [1920] 1966, 357). Ciononostante, l’opera di Dürer risente della lotta, sempre attuale, per l’emancipazione razionale dai *monstra*.

La “malinconia alata” siede, come uno “spirito di umana pensosità” (Warburg [1920] 1966, 359), con in mano un compasso e circondata da strumenti utili a misurare la terra e il cosmo; ma alla parete è ancora appeso il quadrato magico di Giove che fino a tutta l’età umanistica (dall’antichità ellenistica, passando per Marsilio Ficino) era considerato un talismano che aveva il potere di opporsi alle influenze negative di Saturno. In cima alla testa, porta una ghirlanda di *teutricon*, la pianta medicinale che cura la melanconia. Nell’incisione – aggiunge Warburg in una nota al saggio su Lutero – il potere degli astri e dei pianeti viene recuperato dall’antica tradizione e convertito a una nuova energia umanistica e razionale e, in quel contesto, si recupera anche la formula patetica dell’attitudine malinconica. La stessa postura dell’alata pensatrice fa eco a quella della raffigurazione del dio fluviale che giace con il volto sorretto dalla mano – e che cade sotto il segno dei Pesci, segno che è retto proprio da Saturno:

Vorrei rilevare che nella *Melencolia I* echeggia anche da un punto di vista puramente 'formale una tradizione antica. La cosa risulta dal simbolo astrale di un decano dei Pesci nel lapidario di Alfonso (Lapidario del Rey D. Alfonso X, Madrid 1883, fol. 99). Questa raffigurazione decanale è per forma e contenuto la figura trasposta di un dio fluviale che giace con il capo sostenuto dalla mano il quale, appunto come 'Eridanos', astro che sorge allo stesso momento, fa parte del segno dei pesci, acquei, retti da Saturno [...]. In questo modo possiamo ravvisare nella *Melencolia* sia per la materia sia per la forma il simbolo del Rinascimento umanistico. Essa rianima la posa di un antico dio fluviale in uno spirito ellenistico, dietro al quale albeggia però il nuovo ideale dell'energia consapevole, liberatrice dell'uomo operoso (Warburg [1920] 1966, 358-359 n.3).

Ancora una volta Warburg ci indica come al recupero di una formula iconografica corrisponda puntualmente il recupero concettuale ed estetico del valore di un determinato *pathos*: senso, forma e allegoria precipitano nell'incisione di Dürer in un angelo pensoso che, grave, avverte tutto il peso della corporeità. È infatti una "tragedia della corporeizzazione" quella che vede la figura simbolo dell'uomo melanconico lottare nel tentativo di trattenere a sé e controllare, grazie al filtro del pensiero logico e astratto, le immagini, che mantengono comunque la loro carica demoniaca, e così cercare di evitare che i *monstra* che ispirano energia a quelle stesse immagini si trasformino in entità reali, potenti ed efficaci sulla nostra vita. C'è però un rischio, sempre immanente:

[Insito] in ogni contenuto interiore che la *Melencolia I*, curvandosi su se stessa, cerca inutilmente di trattenere a sé e che si materializza, invece, prepotentemente al suo esterno. Nel loro farsi immagine, presenza autonoma e determinata, i pensieri su cui la figura è china minacciano infatti di divenirle estranei, di sfuggirle [...]. Eppure, secondo il celebre motto warburghiano, il "buon Dio" non "abita" nei recessi dell'interiorità, ma "nel dettaglio": non è che al di fuori di sé, nel non-io che 'incorpora' e in cui 'prende corpo', che l'io può cogliersi. È alla 'tragedia della corporeizzazione' che Saturno, dio delle seminagioni e della malinconia, rinvia (Barale 2009, 1-2).

I. 2 IL TEMA DELLA MALINCONIA NEL WARBURGKREIS (1923-1964)

L'incisione düreriana è al centro anche degli interessi dei giovani studiosi della cerchia del Warburgkreis. Nel 1923, su impulso di Warburg che si era appassionato agli studi di Karl Giehlow sul tema (Giehlow 1903-1904), i giovani Erwin Panofsky e Fritz Saxl pubblicano *La Melencolia I di Albrecht Dürer*, nella collana delle *Studien* della Biblioteca Warburg.

(Panofsky, Saxl 1923; sulla genesi di questo importante testo, in relazione al pensiero di Warburg e alle successive ricerche degli autori sul tema, vedi Wedepohl 2016). Questa ricerca confluirà, con ampliamenti e integrazioni importanti, nel volume *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, che, dopo accidentate peripezie editoriali, sarà pubblicato a Londra soltanto nel 1964, a firma dei due autori e di Raymond Klibansky (Klibansky, Panofsky, Saxl [1964] 1983).

Com'è noto, secondo le fonti antiche, l'affezione malinconica è causata dall'eccesso di umor nero, che in alcuni individui è presente in misura predominante rispetto agli altri umori corporei (sulla teoria fisiologica antica, in relazione al temperamento malinconico, vedi la sintesi proposta in Seminario Mnemosyne 2016c, par. 2). Dalle ricerche del primo Warburgkreis, che recuperano la rivoluzionaria lettura rinascimentale sugli effetti della malinconia, emerge come l'eccesso di umor nero possa esplicarsi secondo una polarità antitetica rispetto alla più comune forma di introversione depressiva. Se infatti la prima forma di malinconia ha la sua deriva in uno stato patologico con sintomi di abbattimento psicofisico, quali la depressione, il disinteresse, l'apatia, l'aridità di affetti e improduttività nelle azioni, una diversa declinazione riconosce una melanconia "generosa" o "malinconia poetica", riflessiva e contemplativa. Sulla scorta del recupero del testo pseudo-Aristotelico sul rapporto tra genio e melanconia, l'eccesso di umor nero è considerato dunque come il presupposto fisiologico di ogni stato creativo proprio di artisti e intellettuali "nati sotto Saturno" (Panofsky, Saxl 1923; Klibansky, Panofsky, Saxl [1964] 1983, in particolare il III capitolo *Melanconia poetica e Melancholia generosa*, 205-257; v. anche R. Wittkover, M. Wittkover [1963] 1968).

In quegli stessi anni, Ludwig Binswanger, che aveva avuto in cura Warburg a Kreuzlingen, dando struttura filosofica alla sindrome maniaco-depressiva descritta sotto il profilo clinico da Kraepelin, riconosceva le diverse, e spesso compresenti, pulsioni alla mania/malinconia (Binswanger [1960] 1977; una sintesi della ricerca su mania e melanconia di Binswanger è in Seminario Mnemosyne 2016c, par. 3). Il primo lavoro sulla malinconia di Panofsky e Saxl del 1923, nel ribaltamento di segno dalla malinconia accidiosa a una forma di malinconia positiva e creativa, risente fortemente della lezione di Aby Warburg e del suo personale interesse per quel tema. Si tratta anche in questo caso di una tensione all'espressione di emozioni al grado superlativo, che finiscono per esprimersi in forme apparentemente antitetiche, con una "inversione energetica" di una pulsione nel suo opposto (ed è proprio il caso di depressione/creatività).

II. TRE FORME DI MALINCONIA

La polarità individuata da Panofsky e Saxl fin dall'importante saggio del 1923, interrogata e declinata più analiticamente attraverso le figure di malinconici presenti nell'Atlante (v., ancora, la ricognizione in Seminario 2016c), induce a problematizzare ulteriormente il dualismo accidia vs poesia, facendo emergere una terza forma di malinconia – la contrizione dolorosa nel teatro del lutto.

L'inclinazione malinconica che caratterizza alcuni individui, a contatto con stimoli diversi e in situazioni diverse, può produrre dunque come esito tre diverse attitudini psicologiche:

1. una disaffezione depressiva che isola il soggetto rispetto agli eventi circostanti: predomina la predisposizione all'inerzia, che comporta la totale inoperosità fino all'abbandono e all'apatia;
2. un ripiegamento meditativo che produce esiti creativi;
3. una reazione contrita e introflessa all'emozione dolorosa per un lutto o una perdita.

In una ricerca seminariale proposta già 15 anni fa, nell'ambito della costruzione di una Tavola *de melancholia* (Seminario Mnemosyne 2002c), proponevamo come tracciato ermeneutico le definizioni di queste tre forme di malinconia:

- malinconia *ex acedia*;
- malinconia *ex otio*;
- malinconia *ex maerore*.

Nell'Atlante Mnemosyne, sono individuabili i prototipi delle tre articolazioni tematico-formali qui proposte: la malinconia accidiosa ha il suo prototipo nella figura di Acedia (Forma 1); la malinconia riflessivo-creativa è riferibile al tipo della Musa pensosa (Forma 2); la malinconia dell'afflizione è riconducibile al tipo del Plorante afflitto nel teatro del compianto (Forma 3).

II.1 MALINCONIA EX ACEDIA

L'accidia – etimologicamente l'*a-kedia*: il non prendersi cura di sé e degli altri – nel pensiero teologico e nell'iconografia medievale è annoverata tra i Sette vizi capitali. Nel quinto girone dell'*Inferno* di Dante, il vizio si incarna nella visione (in realtà una non-visione) dei dannati conficcati nel limo della palude dello Stige, sommersi dal fango che avvolge i loro corpi e abitati "dentro" dall'"accidioso fummo" che avvolge i loro pensieri. Gli accidiosi che dicono di sé "Tristi fummo / nell'aere dolce che

dal sol s'allegria" (*Inferno*, VII, 122) sono afflitti da un ispessimento degli organi di ricezione estetica che preclude loro il godimento e una relazione costruttiva con il mondo. Misoneisti, carenti di interesse e di cura per il presente, esclusi da qualsiasi sentimento attivo e positivo, gli accidiosi sono prigionieri di un continuo risentimento, evidente nel loro abbruttimento fisico e spirituale. Afflitti da vane ossessioni, da deliri retentivi di rimpianto, nostalgia, rancore, la noia di sé e del mondo causa loro una progressiva mancanza di energia e un totale obnubilamento dell'orizzonte del desiderio.

Questa inclinazione della malinconia, non trovando forme di espressione e di sfogo, sedimenta in autoreferenzialità assoluta, che porta a un auto-avvelenamento da umor nero. L'"accidioso fummo" porta come sintomi patologici una ridotta capacità di pensiero e di concentrazione e, al limite, alla paralisi fisica e mentale: e infine all'impedimento per qualsiasi forma non solo di *vita activa*, ma anche di vita speculativa e contemplativa.

Dobbiamo a Petrarca il primo riscatto della malinconia in versione creativa, nella sua conversione dalla forma di *tristitia* depressiva e incapacitante. Se Sant'Agostino, incontrato in sogno nel *Secretum* ancora mette in guardia Francesco dal peccato capitale, che è insieme vizio e *aegritudo*, il poeta riscopre nell'isolamento la dimensione più adatta alla creatività poetica (Klibansky, Panofsky, Saxl, [1964]1990, p. 235 nota 18).



FORMA 1. *Kairos (Occasio)*, bassorilievo, pulpito, sec. XI, Venezia, Torcello, Cattedrale di Santa Maria Assunta.

FORMA 2. Sarcofago romano con Muse, 160-170 d.C., *Le nove Muse (fronte)*, Paris, Musée du Louvre.

FORMA 3. *Morte di Meleagro*, disegno, dal bassorilievo su sarcofago romano di Villa Albani, 170 d.C.

II.2 MALINCONIA EX OTIO

ὅς δ' ἄν' ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκεται,
 πεισθεῖς ὥς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος,
 ἀτελὴς αὐτότε καὶ ἢ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων
 ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη.
 Platone, *Fedro* 245a

Poeticas fores frustra absque furore pulsari
 Marsilio Ficino, *De vita longa* I,5

Il momento di svolta è la riscoperta alla metà del XV secolo della natura creativamente positiva della melanconia. Nel *De vita longa* (I.5), Marsilio Ficino recupera, sulla scorta degli autori antichi, l'intuizione della necessità che lega il carattere malinconico all'azione intellettuale (per una lettura approfondita del testo di Ficino, v. *infra*, Appendice).

Se dal cielo è Saturno (*ratio coelestis*), nella pratica intellettuale è lo *studium* che rende il genio necessariamente malinconico (*ratio humana*). Ma c'è anche una terza dimensione – una terza 'diagnosi' della malinconia: ed è quella medico-fisiologica, ovvero 'scientifica', in quanto deriva direttamente dall'esame degli umori che caratterizzano le varie personalità degli individui. Marsilio, andando a fondo della questione fisiologica, nota che tanti e vari sono gli effetti negativi dell'umor nero. Da evitare assolutamente l'eccesso di atra bile prodotto da surriscaldamento, che provoca prima iperagitazione e vano furore e poi, all'estinguersi dell'accensione, lascia come residuo solo fuliggine, sul cuore, sull'animo, sui sensi. Ma anche la malinconia 'naturale' – ovvero quella fisiologica – può comportare effetti negativi. Se è l'umore assolutamente prevalente, densa e nera com'è offusca desideri e pensieri: la mente è ottusa, indolente, torpida e l'effetto ultimo e finale è il congelamento massimo di intelligenza, sentimenti e passioni. Se dunque è troppo abbondante, ci schiaccia con la sua densità e intorpidisce ogni stimolo; ma se è troppo scarsa, sangue e bile prevalgono, compromettendo equilibrio e memoria.

C'è però una variante benefica, una possibilità per il carattere malinconico: coltivare una malinconia "sottile", ben miscelata con gli umori caldi – sangue e bile. In questa combinazione, la tenacia dell'umor nero si rivolta in una potenza positiva e vantaggiosa.

L'effetto migliore che possa produrre la predisposizione all'eccesso di umor nero è dunque – nei testi antichi recuperati nella rivoluzione

estetica e ideologica del Rinascimento – la malinconia dell'intellettuale che si esercita nell'*otium*, il tempo liberato dagli affanni materiali e dalle cure contingenti: uno spazio vuoto che si riempie di pensiero. *Otium* come motore di meditazione e di poesia.

Da questa tipologia discende la *melancholia* per concentrazione meditante e ispirata del santo sapiente come Girolamo, che poi, passando dall'eremitaggio della caverna nel deserto allo studiolo, diverrà figura archetipale dell'Umanista, che sa isolarsi nel mondo per immergersi nel suo, saturnino, eccesso di sapere.

La Musa pensosa, prototipo 'classico' dell'intellettuale malinconico, passa la sua postura per contagio al poeta o all'intellettuale ispirato: *in primis* era Polinnia, la Musa della poesia divina, figura del raccoglimento, della concentrazione introspettiva.

"Auch sie führt zum Gedicht: Melancholie", così Gottfried Benn, che Ferruccio Masini traduce: "Malinconia, che alla poesia conduce".

II.3 MALINCONIA EX MAERORE

La prima, e forse più fisiologica, esasperazione dell'umore melanconico trova una definizione nella malinconia *ex maerore*: soprattutto in questa tipologia si pone il problema del limite tra lo stato 'normale' – o, per meglio dire, caratteriologico – e quello patologico. La malinconia *ex maerore* ha una causa scatenante oggettiva – il dolore per una perdita, per un lutto – che, in concomitanza con l'attitudine umorale del melanconico, viene vissuta in forma di chiusura: una reazione contrita e contenuta, anziché esplosiva, della sofferenza. In questo caso, il gesto della mano al volto, segno di una disperazione o di un'angoscia che non trova sfogo nel pianto e nell'esagitazione gestuale, è sintomo di una chiusura meditativa nel dolore, di una riflessione sulla morte. È il caso della postura ricorrente di Giovanni nelle scene del compianto su Cristo morto, ad esempio in Cosmè Tura e in Niccolò dell'Arca.

III. FIGURE DI MALINCONICI: CASI DI STUDIO

Tre forme di malinconia, dunque: malinconia *ex aedia*; malinconia *ex otio*; malinconia *ex maerore*. Qui di seguito una selezione di casi di studio riferibili alle tre tipizzazioni che saranno da intendere non come categorie assolute, ma come dispositivi ermeneutici plastici e permeabili l'uno all'altro: molti sono gli incroci tra accidia, pensiero e dolore che interferiscono nelle figure melanconiche, tanto che nessuna di esse si lascia

inquadrare perfettamente in categorie predefinite. La sequenza di immagini che proponiamo come casi di studio, attraverso l'evidenziazione delle parentele e delle connessioni nervose tra di esse, se da un lato offre la conferma dell'opportunità di una loro tripartizione, dall'altro, per le molte e varie sovrapposizioni, mette in crisi lo stesso schema.

Quanto ai materiali, sulle tracce dello schema tripartito e a seguito dell'analisi su tutte le figure della Malinconia presenti nel *Bilderatlas* (v. Seminario Mnemosyne 2016c), il repertorio si è ampliato: la stessa macchina Atlante, infatti, provoca a convocare nella serie altre immagini, non presenti nella selezione di Warburg e collaboratori.

Nella selezione delle opere qui di seguito analizzate secondo lo schema "tre forme di malinconia" ci siamo attenuti comunque ai limiti cronologici del "primo Rinascimento" così come è circoscritto nella periodizzazione, molto selettiva, proposta da Warburg (sulla cronologia del "Rinascimento" secondo Warburg, v. Centanni 2014): da Albrecht Dürer a Giulio Romano, dunque, con un anticipo nel *Sogno di Costantino* di Piero, passando per il *Sogno di Orsola* di Carpaccio, fino al melanconico innamorato di Giorgione. In questo "primo Rinascimento" rientra, non per cronologia assoluta ma per data della scoperta e inizio della sua fortuna, anche l'Arianna vaticana (1507-1512); e sulla seducente postura della bella fanciulla addormentata, che esprime insieme il dolore dell'abbandono e l'estasi della prossima rinascita dionisiaca, si chiude questa prima rassegna di "casi di malinconia".

III.1 ALBRECHT DÜRER, "UOMO DI 93 ANNI" E *SAN GIROLAMO NELLO STUDIO*: MALINCONIA SENILE E INTELLETTUALE (*EX ACEDIA*; *EX OTIO*)

Dalla metà del XV secolo, accanto all'iconografia che raffigura San Girolamo in un contesto desertico, vestito di stracci o di pelli di animali e in postura ascetica, si afferma un'altra iconografia che propone un nuovo ritratto del santo, chiuso in uno studiolo, paludato in ricche vesti (sovente anche con un anacronistico cappello cardinalizio) e tutto intento alla sua opera: l'impresa titanica di tradurre le Sacre Scritture. Girolamo diventa così l'*alter ego* del sapiente umanista di cui in molti ritratti assume i tratti fisiognomici e l'ambientazione.

Albrecht Dürer si confronta con entrambe le versioni del soggetto e rappresenta Girolamo sia in chiave penitente e anacoretica (vedi la tavola *San Girolamo penitente*, 1496), sia in veste di umanista all'interno del suo studiolo (vedi le incisioni *San Girolamo e il leone*, 1492; *San Girolamo nello studio*, 1511; *San Girolamo nella cella*, 1514).

Nel dipinto del 1521 *San Girolamo nello studio*, Albrecht Dürer riprende il soggetto delle incisioni precedenti attuando un avvicinamento prospettico che pone in primo piano il santo. Restano gli attributi caratteristici dell'ambientazione, quali il crocifisso appeso, il leggio con i libri e il tescio. Così ritratto, San Girolamo è rappresentato in posa meditativa e riflessiva, seduto allo scrittoio, lontano dagli affanni mondani, con il volto appoggiato alla mano.

Per la sua opera, l'artista prende a modello un suo precedente ritratto di un uomo di Anversa, così descritto in una nota autografa:

Der man was alt 93 jor und noch gesunt und fermuglich zw antorff [sic!].
 ("L'uomo aveva 93 anni ed era ancora in salute").

Il vecchio è colto in atteggiamento apatico, con lo sguardo rivolto verso il basso, gli occhi socchiusi. La mano sostiene il volto, ma la postura non esprime né turbamenti né passioni, solo una senile spossatezza: il vecchio "è in buona salute" ma è come intorpidito dalla vecchiaia in una quieta rassegnazione.



Fig. 1 | Albrecht Dürer, *San Girolamo penitente*, olio su tavola, 1496, London, National Gallery.

Fig. 2 | Albrecht Dürer, *San Girolamo e il leone*, xilografia, frontespizio per le *Lettere di San Girolamo*, ed. Nikolaus Kessler, 1492, Basel, Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung.

Fig. 3 | Albrecht Dürer, *San Girolamo nello studio*, incisione, 1511, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

Fig. 4 | Albrecht Dürer, *San Girolamo nella cella*, incisione a bulino, 1514, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Il soggetto di *San Girolamo nello studio* attinge tratti posturali e atteggiamento dal disegno eseguito da Dürer precedentemente, non necessariamente come testo preparatorio del dipinto a olio di dieci anni posteriore. Tuttavia, un elemento muta: lo sguardo del personaggio ritratto: a differenza del “vecchio” del disegno dell’Albertina, infatti, l’anziano Girolamo è raffigurato con gli occhi aperti, con un intenso sguardo che pare interrogare attivamente lo spettatore, ma contemporaneamente vaga, curioso e vigile, all’intorno. Uno sguardo interrogativo, in qualche modo collegabile al gesto con il quale Girolamo con l’indice della mano sinistra tocca il teschio appoggiato sul suo scrittoio – simbolo di *vanitas*, coscienza della caducità della vita e della transitorietà di tutte le cose mondane. Quel gesto, simbolicamente così potente, non sembra però essere premeditato, bensì compiuto senza un preciso intento: quasi fosse una mossa involontaria, compiuta sovrappensiero dall’abisso di riflessione in cui il Santo è sprofondato.

Le due forme di malinconia *ex acedia* – distacco dalle cose della vita; disincanto; apatia; rassegnazione – e malinconia *ex otio* – creatività che



Fig. 1 | Albrecht Dürer, *San Girolamo nello studio*, olio su tela 1521, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 2 | Albrecht Dürer, “Uomo di 93 anni”, disegno, 1511, Wien, Albertina.

produce concreti esiti poetici, nell'opera intellettuale – trovano un'espressione dialettica in questo dittico düreriano che nel suo insieme si propone come giuntura tra l'apatico disinteresse della senilità, gli occhi chiusi a ogni vicenda del mondo, e la meditazione attiva e produttiva; tra il pensiero passivo che ruota a vuoto su se stesso e lo spazio di esercizio di un pensiero attivo e fecondo.

III.2 GIORGIONE, *DOPPIO RITRATTO: MALINCONIA D'AMORE (EX OTIO; EX MAERORE)*

Un melanconico mal d'amore pervade il giorgionesco *Ritratto Ludovisi* (o *Doppio ritratto*): un giovane dolcemente assorto sorregge il peso del volto pensoso con la mano destra e, con la languida energia residua, stringe nell'altra mano un piccolo pomo.

Anche la fenomenologia dell'amore può trovare espressione nella posa della malinconia. Le pene d'amore sono al centro della riflessione letteraria ed estetica del primo Cinquecento:

Sono le rinnovazioni degli amori passati perigliose e gravi, in quanto più le seconde febbri sogliono sopravvenendo offendere i ricaduti infermi, che le primiere; sono le rimembranze de' dolci tempi perduti acerbissime, e di somma infelicità è maniera l'essere stato felice.



Giorgione, *Doppio ritratto*, olio su tela, ca. 1502, Roma, Museo di Palazzo Venezia.

Negli *Asolani* di Pietro Bembo (ed. 1505) è così descritta la malinconia d'amore, un sentimento di nostalgia – non Eros ma Pothos, piuttosto, ovvero rimembranza di amor perduto. Gli effetti del mal d'amore sono “le seconde febbri”, molto più pericolose e “immobilizzanti” delle “primiere”. Il male descritto da Bembo gioca sui contrasti: dolce vs amaro; felicità vs infelicità; promessa del futuro, che sopravviene e si rinnova, vs passato, dato per perduto. Estenuanti sbalzi umorali, tutti nel segno della malinconia, che non si risolvono in un'inversione energetica positiva, ma che fanno indugiare l'innamorato nell'auto-compiacimento del suo male.

Questo sentimento trionfa anche nel *Doppio ritratto* di Giorgione: in secondo piano, in stretta relazione spaziale con una solida colonna, un giovane impone il profilo dei suoi tratti sanguigni e il suo cipiglio forte e volitivo; in primo piano, invece, il bell'uomo, dal volto più fine, sofferto e intelligente, ha il capo inclinato a gravare sulla mano, smentendo la centralità assiale della ferma colonna, e pare sdilinquirsi nel suo nostalgico amore. Il frutto che tiene in mano è un *melangolo*, agrume dal sapore dulcamaro, posto simbolicamente a metà tra la zona di luce e quella d'ombra (Zamperini 2009, scheda 44).

Il mal d'amore ha una tradizione molto antica: Saffo, il primo poeta malato d'amore a mettere in versi quel *pathos*, lasciò una traccia dei suoi patimenti fisici in un famosissimo frammento:

τό μ' ἢ μάν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.
ὥς γάρ ἐς σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,
ἀλλὰ καὶ μὲν γλώσσα ἔαγε, λείπτον
δ' αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημμι, ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,
ἔκ δέ μ' ἰδρῶς κακχέεται, τρόμος δέ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δέ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐτᾶ.“

Questo / il cuore nel petto mi fa palpitare. / Non appena ti vedo mi si spezza la voce / non esce alcun suono / la lingua si spezza ed ecco, sottile / un fuoco che subito scorre sotto la pelle, / non vedo più niente con gli occhi, mi ronzano / le orecchie, / un sudore freddo stilla da me, un tremito / mi prende tutta, più verde dell'erba / sono, di esser morta / mi pare o poco mi manca” (Saffo, fr. 31 West).

Saffo descriveva il suo male come il fiotto di un umore velenoso che dall'interno, dal petto, dal cuore, si diffonde in superficie, provocando la *defaillance* della voce, il fuoco che brucia sotto pelle, l'obnubilamento della vista e la compromissione dell'udito, fino a farsi tremito, sudore che stilla, verde pallore. Il collasso dei sensi assomiglia alla morte.

I sintomi di questo amore – dall'antichità a Giorgione – non sono gli effetti benefici del “dio della vita”, ma piuttosto una sindrome patologica che isola l'uomo in un'ossessione alimentata dalla perdita dell'oggetto d'amore, dalla mancanza e dal desiderio impotente, che preclude qualsiasi forma di *vita activa*.

III.3 GIULIO ROMANO, *MADONNA DELLA GATTA* E *MADONNA DELLA QUERCIA*: MALINCONIA DELLA MEDITAZIONE E DELLA PREVEGGENZA (*EX OTIO*; *EX MAERORE*)

L'opera ripropone lo schema in quattro figure della *Madonna della Perla* (1518-1519, Madrid Museo del Prado – anch'essa su disegno di Raffaello e terminata da Giulio Romano). Nel gruppo, che nell'opera precedente era composto da Maria, Elisabetta, Gesù e Giovannino, a Elisabetta si sostituisce Anna e si aggiunge la figura, lontana sullo sfondo, di San Giuseppe. Recenti analisi riflettografiche hanno permesso di avanzare l'ipotesi di



Giulio Romano (su invenzione di Raffaello), *Madonna della Quercia*, 1518, Madrid, Museo del Prado. Giulio Romano (su invenzione di Raffaello), *Madonna della Gatta*, 1522-1523, Napoli Museo Nazionale di Capodimonte.

un'iniziale formulazione dell'opera da parte di Raffaello, con una composizione improntata a una maggiore semplicità; Giulio Romano sembra aver aggiunto vari dettagli, fra i quali spiccano gli animali (in particolare la gatta, in agguato) e la stessa figura di Giuseppe.

Le *dramatis personae* che entrano nel teatro domestico primario composto da Maria con il bambino – siano Elisabetta o, come in quest'opera, Anna e Giuseppe – sono anche un esito delle dispute teologiche, che a più riprese, con uno snodo importante tra XV e XVI secolo, interessano la figura mariana. Nella sceneggiatura di questo dipinto Giuseppe appare relegato sullo sfondo della scena, in piedi sulla soglia di una porta, che avanza da un'altra zona della casa nella stanza in cui si svolge la scenetta domestica. Una stretta interconnessione lega, invece, i personaggi in primo piano. L'abbraccio con cui Maria tiene stretti il figlioletto e Anna, l'anziana madre, genera uno schema compositivo piramidale concluso sul lato sinistro dal vivace Giovannino che entra nella scena interloquendo con postura e sguardo con Gesù, porgendogli una ciliegia (simbolo della futura passione); il piccolo Gesù, irrequieto, pare voler scivolar via dal grembo della madre e risponde al cuginetto tendendogli le braccia. L'affettuoso colloquio gestuale fra i quattro personaggi in primo piano concorre a sottolineare ulteriormente la distanza di Giuseppe. Escluso dalla tenerezza familiare perfusa nella scena principale, l'uomo non partecipa se non in maniera indiretta alla vicenda; la sua figura, in penombra e sullo sfondo, ha i connotati della malinconia propria dell'escluso e del solitario. Ma la riabilitazione della figura di Giuseppe tra XV e XVI secolo come *custos* della Chiesa e primo spettatore del mistero della Fede consente di riconoscere nella sua figura un profilo più marcato e significativo in senso teologico: Giuseppe è proposto infatti come il primo e ultimo anello di congiunzione tra mondo terreno e ultraterreno (Pasti 2012, in particolare le pp. 38, 40-41): non un escluso, dunque, ma la figura prima dell'uomo sulla terra che, ancora sul *limes*, non partecipa delle glorie divine, medita di fronte all'esplicarsi del Mistero. Non proprio a caso quindi, Giuseppe, nella composizione della *Madonna della Gatta*, viene collocato esattamente sopra la figura di Anna, ritratta nella posa della malinconia della meditazione: direttamente coinvolta nel mistero della divina concezione, Anna è posta in primo piano, e dalla sua figura (che coinvolge anche Giuseppe retrostante) si sviluppa in verticale un asse 'malinconico' che propone, per gradazioni, diverse forme di malinconia.

Nell'opera, la figura in risalto, caricata di una postura e di un *pathos* malinconici immediatamente comprensibili, è infatti Anna. La madre di Maria,

posta di fianco alla figlia, che svetta al vertice più alto dello schema piramidale della composizione, appoggia il volto alla mano, colta in un atteggiamento grave e pensieroso, che stona rispetto all'ingenua, luminosa, allegria della Madonna e dei due bimbettini. Pesantezza delle membra e cromatismo più scuro concorrono a confermare decisamente la natura malinconica di Anna, di cui la *Pathosformel* del volto poggiato sulla mano è chiaro sintomo. Il legame tra madre e figlia proprio in quegli anni viene ribadito e rilanciato, anche sotto il profilo teologico, nel trattato *De laudibus sanctissimae matris Annae* dell'abate Giovanni Trithemius di Sponheim (1494). Nonostante che Maria sia intenta ad osservare divertita i bambini, tra la figlia e la madre scorre un flusso di *pathos* che produce una forma di proiezione psicologica dell'apprensione dell'una sull'altra, e anche sul piano figurativo assistiamo una sorta di 'transfert posturale'. Così, riflessioni e preoccupazioni sul destino riservato al Figlio – già presenti fin dall'iconografia orientale nel tipo iconico della *Pathousa* e più volte rilanciate nel dolore assoluto e inconsolabile di tante Madonne con Bambino belliniane – si proiettano ora non già sulla madre, ma sulla nonna del Bambino-dio, e purtuttavia irragionevolmente destinato alla morte. Anche gli elementi simbolici presenti nell'opera – la culla-sarcofago; la *grisaille* con vite e uva; la ciliegia che il piccolo Giovanni offre a Gesù – suggeriscono altre allusioni alla morte che attende inesorabile entrambi gli infanti. La malinconia di cui Anna si fa carico al posto della figlia è dunque tristezza, ma anche preveggenza riflessiva.

Nella *Madonna della Quercia*, datata 1518, allo schema che prevede in scena Maria, Gesù e Giovannino viene ad aggiungersi, in sostituzione di Elisabetta o di Anna, la figura di Giuseppe.

La scena, questa volta in esterno, presenta, come nel caso precedentemente analizzato, una situazione familiare a prima vista felice e spensierata. Il clima, tenero e giocoso, è però inquietato dalla presenza della culla-sarcofago e dall'atteggiamento di Giuseppe, che da vecchio relegato sullo sfondo della scena nella *Madonna della Gatta*, conquista qui una posizione più avanzata e intrattiene con la figura centrale di Maria una relazione diretta e intima, come indica la posa complice e affettuosa di Maria che appoggia il braccio sulla stessa rovina archeologica su cui è appoggiato Giuseppe, quasi cercando un contatto fisico con lo sposo.

San Giovannino tiene fra le mani un cartiglio in cui si legge ECCE AGNUS DEI; il piccolo Gesù, sporto dal grembo della madre, sembra richiamare l'attenzione di Maria sulla scritta, senza alcuna apprensione per il senso del tremendo messaggio profetico, ma con la gioia tenera e ingenua del

bimbo che vuol fare vedere alla mamma quanto è bravo.

Rispetto al dolce gioco di gesti e di sguardi tra la Madre e i bambini intenti a giocare con il cartiglio, Giuseppe si tiene in disparte. Giuseppe vede, capisce, sa. Il suo dubbio circa il proprio ruolo nella storia sacra lo isola e gli preclude una partecipazione attiva alla scena.

Nell'attitudine malinconica, dunque, Giuseppe esprime il dubbio e la tristezza della preveggenza, ma anche il senso di una profonda contemplazione e meditazione sul mistero del destino di Cristo.

III.4 PIERO DELLA FRANCESCA, *IL SOGNO DI COSTANTINO* E CARPACCIO, *SOGNO DI SANT'ORSOLA*: MALINCONIA PROFETICA (*EX OTIO*)

Figure in atteggiamento pensoso, con il volto appoggiato alla mano, ricorrono anche in contesti miracolosi; figure sognanti, preveggenti, profetiche e comunque, anch'esse, in certo senso, malinconiche. Rispetto ai casi di Girolamo nello studio, e di Elisabetta, Anna o Giuseppe convocati a portare il peso della riflessione nelle scene di leggera letizia domestica che vedono protagonisti Maria, Gesù e San Giovannino, diversi sono i ruoli di questi miracolati (miracolandi) o 'visionari', coloro attraverso i quali la Grazia si compie o troverà compimento: è il caso di Sant'Orsola nell'opera di Carpaccio, colta nel sonno dal raggio della luce divina.



Vittore Carpaccio, *Il sogno di Orsola*, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Piero della Francesca, *Sogno di Costantino*. Chiesa di San Francesco, cappella Bacci, Arezzo.

Ma nelle scene di sogno profetico, la postura della mano al volto a volte caratterizza anche figure marginali che assistono inconsapevolmente al miracolo o alla visione.

Il sogno profetico, fin dall'antichità, è proprio della figura regale o sacerdotale – il re, la regina, il veggente, il santo – e per il suo carattere visionario è spesso associata alla dimensione malinconica-contemplativa. Una delle posture a disposizione degli artisti per visualizzare episodi di sogno profetico è infatti la posa, che contraddistingue i soggetti variamente 'malinconici', della mano al volto. Come esempio portiamo qui il telero con il *Sogno di Orsola* di Carpaccio (Gallerie dell'Accademia; v. Nepi Scirè 2000, 178-180) e *La visione di Costantino*, affrescata da Piero della Francesca tra le *Storie della Vera Croce* nella cappella maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo (sul quale, v. Angelini 2014, 189-191).

Orsola è distesa nel letto, nella quiete della sua stanza: la posa della riflessione malinconia coincide con la visione dell'angelo nel momento in cui la santa prevede la strage del suo popolo per mano degli Unni. Il sogno è dunque un momento di apprendimento e di visione, ma anche di meditazione che prelude al martirio che Orsola e il suo popolo dovranno affrontare.

Analogo il caso di Costantino. Nella *Legenda Aurea*, Jacopo da Varagine raccoglie la tradizione, testimoniata già da fonti contemporanee all'evento, secondo cui, prima della Battaglia di Ponte Milvio, Costantino avrebbe avuto un sogno (Lattanzio, *De mortibus persecutorum* 44) o una visione (Eusebio di Cesarea, *Vita Constantini* I, 28) che lo indusse a imporre sullo scudo dei suoi soldati il cristogramma, garantendogli la vittoria contro Massenzio.

Nell'affresco di Piero, tuttavia, non è Costantino a essere ritratto con la mano al volto. Il segnale posturale del sogno profetico investe invece il soldato di guardia alla tenda: posto tra Costantino dormiente e l'angelo annunciante in arrivo in picchiata dal cielo, il personaggio secondario si carica di una sorta di 'transfert posturale' e funge così da figura-cerniera, anticipando con la sua posa la visione rivelatrice dell'imperatore.

III.5 I COMPIANTI DI NICCOLÒ DELL'ARCA E DI COSMÈ TURA: POLARIZZAZIONE DIALETTICA DELLA FIGURA MALINCONICA, NEL TEATRO DELLE PASSIONI (*EX MAERORE*)

Nello schema del compianto su Cristo morto che si impone nella seconda metà del Quattrocento, sette personaggi compongono convenzionalmente il gruppo dei ploranti sul corpo di Cristo deposto dalla croce. Le figure sono variamente identificate ma solitamente sono caratterizzate come quattro personaggi femminili – Maria, Maria Maddalena e altre due Marie – e tre maschili – Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea e Giovanni, l'apostolo prediletto (sulla formazione del gruppo del compianto, v. Lollini 2013). Nel compianto di Niccolò dell'Arca le figure dei ploranti sono in tutto 6: manca una delle tre figure maschili, che è andata perduta ma che sappiamo però essere stata originariamente presente, a confermare lo schema completo delle 7 figure intorno al corpo del morto.

Com'è noto il tema del compianto intorno a Cristo morto trova nei testi evangelici una fonte men che esile: di fatto, si tratta di una vera e propria invenzione prima devozionale (risalente alle pratiche medievali delle sacre rappresentazioni della passione, morte e deposizione di Cristo) e poi iconografica. Già ampiamente argomentata è l'ipotesi che, alla base dello schema iconografico che si impone a partire dalla metà del XV secolo, vi sia il modello archeologico dei sarcofagi romani e in particolare lo schema del trasporto del corpo di Meleagro (per una recente messa a punto della questione, v. Catoni, Ginzburg, Giuliani, Settis 2013; sul tema, vedi anche Mnemosyne Atlas Tavola 42, con la lettura Seminario Mnemosyne 2000b).



Niccolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto*, ca. 1480, terracotta dipinta, Bologna, Chiesa di Santa Maria della Vita.

Intorno al paradosso del corpo morto dell'Uomo-Dio va in scena un vero e proprio teatro delle passioni, nelle diverse declinazioni di intensità e di qualità di *pathos* che il coro di personaggi esprime. Una scena teatrale, dunque, nella quale si attiva un dialogo di gesti e sentimenti: a personaggi mesti e raccolti, sopraffatti dal dolore e sprofondati nella gravità della contrizione, si giustappongono figure che esprimono un dolore 'urlato', che si esprime in una gestualità enfatica, eccitata, ipercinetica. Disperazione muta e introflessa vs esagitazione iperespressiva del *pathos*: ancora una volta, melanconia vs mania. In questa polarità, la caratterizzazione dei personaggi, la distribuzione dei ruoli, la loro collocazione nello spazio e il tacito dialogo che li coinvolge rispondono perfettamente alle regole di una esemplare scrittura drammaturgica: il principio della polarità semantica e dell'equilibrio sospeso tra forze dialetticamente opposte danno forma a una scrittura scenica articolata in una visione d'insieme che si materializza nella scena aoristica del compianto.

Proprio di fronte all'evidenza corporea del lutto, le fisiologiche manifestazioni del dolore assumono la piega espressiva propria dei diversi caratteri dei ploranti, secondo le loro diverse attitudini umorali, in un range che scorre per sfumature, dall'espressione maniacale alla contrizione depressiva. Un teatro veramente tale, proprio in quanto "teatro dialettico", laddove è la polarizzazione il dispositivo drammaturgico che dà senso alla sintassi d'insieme.

Nella sceneggiatura delle diverse manifestazioni del dolore, una delle possibili reazioni, sul versante antitetico rispetto all'esplosione incontenibile



Cosmè Tura, *Pietà*, 1470-1474, olio e tempera su tavola, lunetta del Polittico Roverella in San Giorgio a Ferrara, Paris, Musée du Louvre (Bilderatlas, Tavola 42.5).

della passione, è la *Pathosformel* del volto appoggiato alla mano. La posa – nel contesto, sintomo di una fisiologica malinconia *ex maerore* – diventa la postura iconografica che caratterizza Giovanni. Nell'intensa figura stante del compianto di Niccolò dell'Arca, che quasi si sottrae alla dinamica del pianto corale, così come nel viso acuto e interrogante di Cosmè Tura, Giovanni risponde alla retorica del dolore espressa dalle Marie con la sua, tutta particolare e contingente, malinconia.

Vero è peraltro che, nel gruppo del compianto, le figure maschili generalmente esprimono una forma di *pathos* più sobria e contenuta rispetto alle figure femminili, convenzionalmente più mosse e commosse dalla passione, fino al profilo limite della “menade sotto la Croce” per la quale il dolore si traduce in una sorprendente danza estatica (Wind, Antal [1937] 2016).

Da notare che la teatralità che polarizza dialetticamente diverse posture dei personaggi non è legata soltanto alla drammaturgia dei compianti, in cui si giocano le coloriture della contrizione malinconica vs la retorica dell'enfasi. Sono anche altri i contesti in cui la postura malinconica si definisce per polarità: si veda ad esempio il carattere polare che oppone la Musa pensosa alle sorelle, alcune delle quali decisamente più allegre e festose, proprio perché tutte impegnate nell'esibizione dei loro attributi: v. *supra*, immagine del Sarcofago delle Muse del Louvre); così è anche per la polarizzazione delle posture delle allegorie dell'occasione presa e persa (v. *supra*, immagine di Occasio/Kairos/Acedia, nel rilievo di Torcello).

III.6 ARIANNA: MALINCONIA DELL'ABBANDONO E DELL'ESTASI (*EX MAERORE; EX ACEDIA; EX OTIO*)

La figura femminile è immersa in un sonno lieve eppure profondo; la mano sinistra sostiene il volto mentre il braccio destro è volto all'indietro in un gesto di abbandono languido, totale, inconsapevolmente seduttivo. Una morbida tunica drappeggiata avvolge il suo corpo e scivola sensualmente sul seno sinistro, scoprendolo.

Tra le molte fonti antiche che raccontano la storia dell'abbandono di Arianna, alcune sembrano avere più precisi punti di tangenza con il marmo vaticano. Ovidio, nella lettera che nella finzione delle *Heroides* Arianna scrive al suo Teseo, mette in bocca all'abbandonata parole in cui, nel descrivere la sua disperazione, la fanciulla prevede, inconsapevolmente, la sua prossima resurrezione dionisiaca e nel contempo si sente “pietrificare” dal dolore:

Aut ego diffusis erravi sola capillis,
 qualis ab Ogygio concita Baccha deo,
 aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
 quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui.

Sola io, con i capelli sciolti, sola a vagare
 come fossi una Baccante, invasata dall'antico dio:
 e poi a guardare il mare, al freddo, seduta su una roccia:
 su quel seggio di pietra, fatta pietra io stessa. (Ovidio, *Her.* XX)

Un'altra fonte che si può chiamare in causa per l'iconografia della statua vaticana, è costituita dalle *Eikones* di Filostrato, in cui nella galleria – vera o immaginaria – proposta nel testo troviamo questa descrizione di un dipinto:

έρχεται παρὰ τὴν Ἀριάδην ὁ Διόνυσος, μεθύων ἔρωτι, [...] ὄρα καὶ τὴν Ἀριάδην, μᾶλλον δὲ τὸν ὕπνον. γυμνὰ μὲν ἐς ὀμφαλὸν τὰ στέρνα ταῦτα, δέρη δὲ ὑπτία καὶ ἀπαλὴ φάρυγξ, μασχάλη δὲ ἡ δεξιὰ φανερά πᾶσα, ἡ δὲ ἐτέρα χεὶρ ἐπικείται τῇ χλαίνῃ, μὴ αἰσχύνῃ τι ὁ ἄνεμος. οἶον, ὦ Διόνυσε, καὶ ὡς ἡδὺ τὸ ἄσθμα, εἰ δὲ μῆλων ἢ βοτρυῶν ἀπόζει, φιλήσας ἐρεῖς

Si accosta ad Arianna Dioniso, ebbro d'amore [...]; ma tu, guarda Arianna, o piuttosto, guarda il suo sonno; nudo il petto fino all'ombelico, il collo piegato mostra una morbida gola; tutta scoperta la spalla destra e la mano sinistra trattiene la veste, perché il vento non la svergogni. Dioniso, quant'è dolce l'odore del tuo fiato, profuma di miele e di uva – baciala e ce lo dirai! (Filostrato, *Imagines* I, 15)

Nel quadro descritto di Filostrato, la posa di Arianna nel sonno – il collo piegato che svela la gola delicata; la veste aperta a scoprire il seno destro – è accostabile a quella dell'Arianna vaticana. Diverso è però il movimento delle braccia, e in particolare la mano sinistra, anziché essere poggiata malinconicamente al volto, è impegnata a tener ferma pudicamente la veste, ché il vento non la sollevi.

Ma è proprio il doppio movimento delle braccia che rende così intensa ed espressiva l'iconografia del marmo vaticano, riuscendo a condensare due episodi del mito di Arianna: l'abbandono da parte di Teseo sull'isola di Nasso e il successivo incontro della principessa cretese con Dioniso. Posa ambivalente questa di Arianna, ritratta in una *Pathosformel* complessa che esprime un doppio sentimento: sia il suo *essere abbandonata*, sia il suo *abbandonarsi* al languore della disperazione. Una malinconia *ex*

maerore, dunque, originata dalla perdita dell'amato e dalla disperazione; ma la mano destra poggiata malinconicamente al volto, a dire la desolazione della fanciulla, si confonde con la mano al volto della 'malinconia profetica'. Arianna è (come ci racconta Ovidio) "fatta pietra", quasi morta dal dolore, ma pare che già stia sognando la sua propria rinascita. Con il braccio sinistro languidamente piegato dietro il capo, Arianna ci dice che, insieme alla postura del dolore e della nostalgia, sta mettendo in scena anche la posa dell'abbandono estatico propria della ninfa che sarà presto risvegliata alla vita e all'amore da Dioniso.

Arianna, protomartire della *Pathosformel* della malinconia dolorosa, ci promette anche, con la bellezza del suo corpo svelato e con la postura estatica del braccio piegato, la prossima beatitudine dionisiaca.



Arianna Vaticana, Musei Vaticani, copia romana del II sec. d.C., da un originale ellenistico, scuola di Pergamo, II sec. a.C., Galleria delle Statue del Museo Pio Clementino [l'installazione sopra a un letto di finte rocce e quindi sopra a un sarcofago (sostituito nel XVIII secolo con il sarcofago con l'attuale Gigantomachia) è già attestata dal XVI secolo].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Angelini 2014

Alessandro Angelini. *Piero della Francesca*, Milano 2014.

Barale 2009

A. Barale, *La malinconia dell'immagine: rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze 2009.

Bertozzi, Pinotti 2016

M. Bertozzi, A. Pinotti, *La "Melencolia" di Albrecht Dürer cinquecento anni dopo (1914-2014)*, Atti del Convegno internazionale, XVII Settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara, 4-6 dicembre 2014) [= "Schifanoia", vol. 48-49, 2015], Pisa-Roma 2016.

Binswanger [1960] 1977

L. Binswanger, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Neske, Pfullingen, 1960 (ed. italiana: *Malinconia e Mania. Studi fenomenologici*, Torino, 1977).

Catoni, Ginzburg, Giuliani, Settis 2013

M.L. Catoni, C. Ginzburg, L. Giuliani, S. Settis, *Tre figure. Achielle, Meleagro, Cristo*, Milano 2013.

Centanni 2014

M. Centanni, *Per una cronologia (warburghiana) del Rinascimento*, in *I molti Rinascimenti di Aby Warburg*, a cura di M. Bertozzi, atti del Convegno internazionale, XIV Settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara, 16-18 febbraio 2012) [= "Schifanoia", vol. 42-43, 2012], Pisa-Roma 2013, 133-150.

Giehlow 1903-1904

K. Giehlow, *Dürers Stich Melencolia I und der maximilianische Humanistenkreis*, in *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*. Bd. 26, 1903-1904.

Klibansky, Saxl, Panofsky [1964] 1983

R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la malinconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte* (ed. or.: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, New York 1964) Torino 1983.

Lollini 2013

F. Lollini, *I nani così sterminatamente piangenti. Biancaneve, Disney, i compianti padani del Quattrocento*, "La Rivista di Engramma" n. 108 (luglio/agosto 2013).

Nepi Scirè 2000

Gi. Nepi Scirè. *Carpaccio. Storie di Sant'Orsola*, Milano, 2000.

Panofsky, Saxl 1923

E. Panofsky, F. Saxl, *Dürers 'Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig-Berlin 1923 ("Studien der Bibliothek Warburg", 2).

Pasti 2012

S. Pasti, *Giulio Romano e la Madonna della Gatta: uno studio iconografico*, ora ripubblicato e ampliato in "Storia dell'arte" n. 131 (n.s. 31) 2012, 27-60.

Seminario Mnemosyne 2000b

Seminario Mnemosyne, *Il teatro della morte. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 42 e letture grafiche*, "La Rivista di Engramma" n. 2 (ottobre 2000).

Seminario Mnemosyne 2002c

Seminario Mnemosyne, Dolore e melanconia. Saggio interpretativo della Tavola fantasma *De melancholia* [impaginazione originale: aprile 2002], "La Rivista di Engramma" n. 15 (marzo/aprile 2002).

Seminario Mnemosyne 2016c

Seminario Mnemosyne, Figure della Malinconia attraverso l'Atlante della Memoria. Galleria ragionata delle immagini dal Bilderatlas, "La Rivista di Engramma" n. 140 (dicembre 2016).

Warburg [1920] 1966

A. Warburg, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* (ed. or. *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, "Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse" 26 (1920)), in Id., *La Rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 309-390.

Wedepohl 2016

C. Wedepohl, Warburg, Saxl, Panofsky and Dürer's *Melencolia I*, in *La "Melencolia" di Albrecht Dürer cinquecento anni dopo (1914-2014)*, Atti del Convegno internazionale, XVII Settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara, 4-6 dicembre 2014) [= "Schifanoia", vol. 48-49, 2015], Pisa-Roma 2016, 27-44.

Wind, Antal [1937] 2016

E. Wind, F. Antal, *La Menade sotto la croce* (ed. or. *Comments on an observation by Reynolds Some example of the role of the Menad in Florentine art of the later fifteenth and early sixteenth Centuries*, 1937), ed. it. a cura di G. Bordinon, "La Rivista di Engramma" n. 132 (gennaio 2016).

R. Wittkover, M. Wittkover [1963] 1968

R. Wittkover, M. Wittkower, *Nati sotto Saturno* (ed. or. *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, New York 1963), Torino 1969.

Zamperini 2009

A. Zamperini, *Doppio ritratto* (Scheda n. 44), in *Giorgione*, Catalogo della mostra di Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione (12 dicembre 2009 / 11 aprile 2010), a cura di E.M. Dal Pozzolo, A. Paolucci, L. Puppi. Milano 2009.

Appendice | Lettura di Marsilio Ficino, *De vita longa* I, 5

Monica Centanni

Αὐγή ξηρὴ ψυχὴ σοφωτάτη, καὶ ἀρίστη
Eraclito, DK 22 B 118

Lux sicca anima sapientissima
Marsilio Ficino, *De vita Longa* I, 5

Nel *De vita longa* (I, 5), Marsilio Ficino così argomenta sulla scorta degli autori antichi:

Quod Musarum sacerdotes melancholici vel sint ab initio vel studio fiant, rationibus primo coelestibus, secundo naturalibus, tertio humanis ostendisse sufficiat. Quod quidem confirmat in libro *Problematum* Aristoteles, 'omnes enim inquit viros in quavis facultate praestantes melancholicos extitisse'. Qua in re Platonicum illud quod in libro *De scientia* scribitur confirmavit 'ingeniosos videlicet plurimum concitados furiososque esse solere'. Democritus quoque 'nullos, inquit, viros ingenio magnos, praeter illos qui furore quodam perciti sunt, esse unquam posse'. Quod quidem Plato noster in *Phaedro* probare videtur, dicens 'poeticas fores frustra absque furore pulsari'. Etsi divinum furorem hic forte intelligi vult, tamen neque furor eiusmodi apud physicos aliis unquam ullis praeterquam melancholicis incitatur.

Abbiamo ben mostrato che gli intellettuali, sacerdoti delle Muse, sono malinconici o lo diventano nel loro studio, per ragioni prima di tutto celesti, in secondo luogo naturali e infine culturali. Così Aristotele nei suoi *Problemata*: 'tutti gli uomini – scrive – che eccellono in qualsivoglia campo, sono malinconici', e conferma così quanto Platone scrive nel *De scientia*: 'gli uomini d'ingegno di solito sono iperagitati e in preda al furore'. Anche Democrito dice che 'non possono essere uomini di grande ingegno, quelli che non sono scossi dal furore'. Anche il nostro Platone, nel *Fedro*, è d'accordo quando dice che 'invano si bussa alle porte della poesia, se non c'è furore'. Anche se qui probabilmente Platone fa riferimento al furore divino, tuttavia per i fisiologi nessun altro, se non i melanconici, è mosso da un furore di quel tipo.

La lezione aristotelica raccolta dai *Problemata* descrive dunque la necessità

del carattere malinconico per l'azione intellettuale. E, a conforto della diagnosi aristotelica, Marsilio invoca anche il precedente dell'intuizione platonica del *Fedro* su quel *furor* che, solo, può far aprire le porte della poesia. Troppo attento e sottile è comunque Marsilio per non marcare la differenza tra l'ispirazione divina del furore poetico giusta Platone, e la materialità fisica del furore che ispira il genio secondo Aristotele (ma anche secondo Democrito, non innocentemente tirato in gioco). "Rationibus primo coelestibus, secundo naturalibus, tertio humanis": c'è un celeste influsso, sì, sul genio, ma è celeste in quanto influsso planetario; il resto è disposizione naturale del carattere, e poi ragione *humana* – ovvero squisitamente culturale. Se dunque dal cielo è Saturno (*ratio coelestis*), nella pratica intellettuale è lo *studium* che rende il genio necessariamente malinconico (*ratio humana*). C'è anche, però, una terza dimensione – una terza 'diagnosi' della malinconia: ed è quella, medico-fisiologica (*ratio naturalis*), ovvero 'scientifica' in quanto deriva direttamente dall'esame degli umori che caratterizzano le varie personalità degli individui.

Prosegue Marsilio, andando a fondo della questione fisiologica (con l'esatta avvertenza del figlio di un medico):

Deinceps vero assignandae a nobis rationes sunt, quare Democritus et Plato et Aristoteles asserant melancholicos nonnullos interdum adeo ingenio cunctos excellere, ut non humani sed divini potius videantur [...]. Melancholia, id est atra bilis, est duplex: altera quidem naturalis a medicis appellatur, altera vero adustione contingit. Naturalis illa nihil est aliud quam densior quaedam sicciorque pars sanguinis. [...] Quaecunque adustione nascitur iudicio et sapientiae nocet. Nempe dum humor ille accenditur atque ardet, concitatos furentesque facere solet, quam Graeci maniam nuncupant, nos vero furorem. At quando iam extinguitur, subtilioribus clarioribusque partibus resolutis solaque restante fuligine tetra, stolidos reddit et stupidos. Quem habitum melancholiam proprie et mentiam vecordiamque appellant. Sola igitur atra bilis illa quam diximus naturalem ad iudicium nobis sapientiamque conducit, neque tamen semper. Sane si sola sit, atra nimium densaque mole obfuscatur spiritus, terret animum, obtundit ingenium. Si vero pituitae simplici misceatur, cum frigidus obstiterit circum praecordia sanguis, crassa quadam frigiditate segnitiam adducit atque torporem; atque ut densissimae cuiusque materiae natura est, quando eiusmodi melancholia frigescit, ad summum frigiditatis intenditur. Quo in statu nihil speratur, timentur omnia, taedet coeli convexa tueri. [...] Ubi nimis exuberat, sive sola sit sive coniuncta pituitae, spiritus crassiores facit atque frigidiores, continuo animum afficit taedio, mentis aciem hebetat, neque salit Arcadico circum praecordia sanguis. Oportet autem atram bilem neque tam paucam esse, ut sanguis, bilis, spiritus quasi

freno careant, unde instabile ingenium labilemque memoriam esse contingat; neque tam multam, ut nimio pondere praegravati dormire atque egere calcaribus videamur.

A questo punto dovremo argomentare per qual motivo Democrito, Platone e Aristotele affermino che alcuni melanconici superano in genio tutti gli altri uomini, al punto da sembrare non umani ma divini. [...] La malinconia, *melencholia* ovvero 'bile nera', è di due tipi: la prima i medici la definiscono naturale, la seconda accade per surriscaldamento. La malinconia 'naturale' altro non è che una parte del sangue più secca e densa del resto. [...] Quella generata da surriscaldamento ha effetti sulla ragione e sull'intelligenza. Mentre infatti quell'umore si accende e arde, rende i soggetti agitati e furiosi – ed è quella che i Greci chiamano 'mania', e noi 'furore'. Ma quando l'ardore si estingue, perché le parti più sottili e luminose si sono consumate, resta sola una nera fuliggine che rende stolti e instupiditi. Questo è il carattere che chiamiamo comunemente melanconia, demenza e stolidità. Dunque solo la malinconia che abbiamo chiamato 'naturale' ci porta verso l'intelligenza e la sapienza – e neppure accade sempre. Certo, se è un elemento isolato, con la sua massa nera e densa, offusca gli spiriti, abbatte l'animo, ottunde l'ingegno. E se si mescola alle secrezioni, quando il sangue freddo circonda il cuore, con la sua frigida densità porta indolenza e torpore; e poi, conformemente alla natura delle materie dense, quando la melanconia di questo tipo si raffredda, tende al massimo del freddo. Ed è questa la condizione in cui non si spera niente, si ha paura di tutto, da fastidio persino guardare la volta del cielo. [...] Dunque, quando la bile nera è in eccesso, sia da sola o mescolata alle secrezioni, rende gli spiriti più spessi e più freddi, affligge l'animo con un tedio continuo, inebetisce l'acume della mente, e il sangue non sale 'al cuore degli Arcadi' [cfr. Virgilio, *Eneide* X, 452, al momento dell'avanzare sul campo, contro Turno, del fiero Pallante: *frigidus Arcadibus coit in praecordia sanguis*]. Bisogna poi che l'umor nero non sia troppo scarso che il sangue, la bile, gli spiriti non siano regolati e l'intelligenza diventi altalemente e la memoria labile; né che sia in eccesso, di modo che aggravati da un peso troppo grande, diventiamo sonnolenti, carenti di stimoli.

Tanti e vari sono gli effetti negativi dell'umor nero. Da evitare assolutamente l'eccesso di atra bile prodotto da surriscaldamento, che provoca prima iperagitazione e vano furore e poi, all'estinguersi dell'accensione, lascia come residuo solo fuliggine, sul cuore, sull'animo, sui sensi. Ma anche la malinconia 'naturale' – ovvero quella fisiologica – può comportare effetti negativi. Se è l'umore assolutamente prevalente, densa e nera com'è offusca desideri e pensieri: la mente è ottusa, indolente, torpida e l'effetto ultimo e finale è il congelamento massimo di intelligenza, sentimenti e passioni. Se dunque è troppo abbondante, ci schiaccia con la sua

densità e intorpidisce ogni stimolo; ma se è troppo scarsa, sangue e bile prevalgono, compromettendo equilibrio e memoria. C'è però una variante benefica dell'umor nero, quando è 'sottile' e giustamente temperato/temperante rispetto agli altri umori:

Proinde necessarium est omnino eam esse, quoad eius natura patitur, subtilissimam. [...] Abundet igitur atra bilis, sed tenuissima [...] Non careat humore subtilioris pituitae circumfuso, ne arescat prorsus durissimaque evadat. Non tamen misceatur omnino pituitae, praesertim vel frigidiori vel multae, ne frigescat. bili sanguinique adeo misceatur, ut corpus unum conficiatur ex tribus, dupla sanguinis ad reliqua duo proportionem compositum [...]. Accendatur aliquantum a duobus illis atra bilis, accensaque fulgeat, non uratur, ne quemadmodum solet materia durior, dum fervet nimium, vehementius urat et concitet; dum vero refrigescit, similiter frigescat ad summum. Bilis enim atra ferri instar, quando multum ad frigus intenditur, friget ad summum; quando contra ad calidum valde declinat, calet ad summum. Neque mirum videri debet atram bilem accendi posse facile atque accensam vehementius urere [...]. Tantam ad utrumque extremum melancholia vim habet unitate quadam stabilis fixaeque naturae. Quae quidem extremitas ceteris humoribus non contingit. Summe quidem calens summam praestat audaciam, immo ferocitatem; extremo vero frigens timorem ignaviamque extremam. [...] Igitur opportune temperata sit atra bilis oportet. Quae cum ita moderata est, ut diximus, et bili sanguinique permixta, quia et natura sicca est et conditione quantum ipsius natura patitur tenuissima, facile ab illis accenditur; quia solida est atque tenacissima, accensa semel diutissime flagrat; quia tenacissimae siccitatis unitate potentissima est, vehementius incalescit. Quemadmodum lignum paleis si utraque accendantur, magis diutiusque calet et lucet. Atqui a diuturno vehementique calore fulgor ingens motusque vehemens et diuturnus proficiscuntur. Huc tendit illud Heracliti: 'Lux sicca, anima sapientissima'.

È dunque necessario che l'umor nero sia, per quanto lo consente la sua natura, sottilissimo. [...] In quel caso può essere pure abbondante, purché sia molto sottile [...] E si mescoli anche alle secrezioni per non disseccarsi e diventare troppo dura. Ma tuttavia non si mescoli solo alle secrezioni, soprattutto quando sono freddo e abbondante, per non raffreddarsi ulteriormente, ma alla bile e al sangue, cosicché da questi tre umori ne risulti un solo elemento, composto da due porzioni di sangue e una per gli altri due. E si infiammi, l'umor nero, per effetto degli altri due umori, e acceso risplenda, senza bruciarsi, come capita di solito alle materie troppo dure che più violentemente bruciano e si consumano e, analogamente, se si raffreddano arrivano a congelare. Come il ferro, così è l'umor nero, che raffreddato diventa gelido, riscaldato brucia al sommo grado. Non c'è da

meravigliarsi che l'umor nero possa accendersi e poi, una volta acceso, bruciare violentemente [...]. Così grande è la forza con cui la malinconia tende agli estremi opposti, proprio per quella sua natura così fissa e stabile. E questa tendenza agli estremi non investe allo stesso modo gli altri umori. Perciò quando la malinconia è riscaldata procura la massima audacia, fino alla temerarietà; quando invece si raffredda, porta viltà e il colmo dell'ignavia. [...] Sarà opportuno pertanto che l'umor nero sia temperato, proprio perché ha una natura molto solida e tenace. E quando è temperata, come abbiamo detto, miscelata con bile e sangue, dato che è secca e, quando possibile per la sua natura, è sottilissima, facilmente si fa accendere dagli altri due umori. Solida e tenacissima, una volta accesa arde molto a lungo. E per il fatto che per la combinazione di secchezza e densità ha molta potenza, tanto più intensamente si accende. Come il legno e la paglia che, quanto più si accendono l'uno con l'altra, tanto più riscaldano e riplendono. Proprio da quel prolungato e intenso calore, sorge un grande fulgore e un moto intenso e duraturo. A questo allude il detto di Eraclito: 'Luce secca, anima sapientissima'.

C'è dunque possibilità per il carattere melanconico: coltivare una malinconia "sottile", ben miscelata con gli umori caldi – sangue e bile: in questa combinazione la tenacia dell'umor nero si converte in potenza positiva, in energia ardente e duratura. Massima tensione verso gli opposti estremi, sempre: ma dall'altro capo rispetto all'eccesso di frigidità saturnina, c'è il ferro che si arroventa di passione e che brilla poi della luce secca e perfetta, malinconica e fulgida, dell'intelligenza creativa.

Lux sicca, anima sapientissima; ovvero: αὐγὴ ξηρὴ ψυχὴ σοφωτάτη καὶ ἀρίστη (DK 22 B 118, *exStob. Flor.* V, 8). Meravigliosa, e precocissima, citazione da Eraclito che Marsilio mette come clausola della sua – più democritea e aristotelica che platonica – analisi fisiologica della malinconia intellettuale.

ENGLISH ABSTRACT

This reasoned survey of melancholy images contained in the Atlas is followed by an in-depth analysis on the theme of "Three forms of melancholy: an interpretation, from the Bilderatlas and other images". In fact, the figures with the hand-to-face posture that you encounter in the Atlas may be divided into three groups that we have distinguished in order to map out a diagram of the analysis: Melancholy I. ex acedia; Melancholy II. ex otio; Melancholy III ex maerore. The precariousness and permeability among these typings are highlighted by the overlay of the three inclinations – sloth, thought, pain – that are present in almost all melancholic figures, especially in figures that do not allow themselves to be framed in one of the predefined categories. The sequence of images, through the highlighting of kindred relationships and of 'nerve connections', then offers possible further articulations – further overlays – of the tripartite scheme. The examples are taken from images that are displayed in the Atlas as well as other sources, which the Atlas-machine comes to summon.



58



Mnemosyne Atlas, Tavola 58 | "Cosmologia in Dürer": didascalie immagini





1. Volantino astrologico del medico Ulsenio contro la sifilide del 1484 [didascalia della KBW]. Albrecht Dürer, Malato di sifilide sotto la costellazione planetaria dell'anno 1484, volantino, xilografia da un testo del medico Theodericus Ulsenius, Nürnberg (Hans Mayr) 1496.



2. Albrecht Dürer, *Giovane con bilancia e bastone (Sol Iustitiae)*, disegno, 1498, San Pietroburgo, Ermitage.



3. Albrecht Dürer (attribuzione), *Uomo nudo sdraiato con clava e piuma*, disegno a penna, 1526-1529, Boston, Museum of Fine Arts.



4. Albrecht Dürer, *La sacra famiglia in un atrio a volta*, xilografia, 1500-1501.



5. Albrecht Dürer, *Nudo femminile sdraiato*, disegno, 1501, Wien, Albertina.



6. Albrecht Dürer, *Ritratto di Kleberger*. A sinistra in alto, sei pianeti nel segno del Leone. A destra, dopo l'indicazione dell'età dell'uomo ritratto, un segno astrologico segreto. [didascalia della KBW], olio su tavola, 1526, Wien, Kunsthistorisches Museum.



7. Albrecht Dürer, *Sol Justitiae* – Cristo come sole della giustizia, acquaforte su rame, 1498-1499.



8. Pietra sepolcrale di un prelato, metà sec. XV, Roma, Chiostro di San Giovanni in Laterano.



9. *La melancolia saturnina* [didascalia della KBW], Albrecht Dürer, *Melencolia I*, incisione su rame, 1514.



Mnemosyne Atlas, Plate C (1929)

Sons of Mars and the heirs of Prometheus

the conquest of the heavens: war and technology

Mnemosyne Atlas, Plate C

edited by Seminario Mnemosyne, co-ordinated by Giulia Bordignon,
Monica Centanni, Silvia De Laude, Daniela Sacco.

English version by Elizabeth Thomson

INTRODUCTION

Plate C is one of the opening group of plates tagged A, B and C respectively. They stand alone, as indicated by the use of letters of the alphabet rather than Arabic numerals, and offer a gateway to the possible routes for interpreting the Atlas (for the opening to the Atlas, see the essay *Iter per labyrinthum*; for the genesis of Plates A, B and C, see De Laude 2015).

Plate A introduces the discourse of the migration of ancient divinities in the geographical and cultural area which has at its centre the Mediterranean, suggestively relating it with a genealogical line, the flourishing family tree of the *gens* Tornabuoni, a model Medicean family of the Renaissance.

Plate B illustrates the relationships between Man and the Cosmos during the transition from the Middle Ages to the Modern era, showing two paths, one governed by the celestial powers that control the lives of Man, and vice-versa, one that demonstrates man's control over the world.

The cosmos is the universe represented, measured, and conquered by the *techne* which in Plate C is the new way to knowledge and orientation, although it reveals by contrast its potential for destruction. The A, B and C group is followed by a detailed and chronological analysis of the routes through of the Atlas heralded in the opening plates. Plate 1, indeed, presents once again the theme of astrological representation and orientation, considered in the light of reading and decoding: the chosen medium is hepatoscopy, a method of divination practiced from Babylonia to Etruria.

INTERPRETIVE ESSAY OF PLATE C IN THE MNEMOSYNE ATLAS

Plate C has an apparently linear and progressive layout: from the earliest conquests of modern science (the representation of planetary orbits, their trajectories and measurements based on Kepler) to its latest achievements (the transmission of images via telegraphy). The focus is on the power of the various means of representation and reproduction (machinery of technology) and on the resulting enhanced ability to transmit figurative ideas ("pictorial slogans" is an expression of Warburg's and refers to the circulation of images, RPA 622). The layout of the six images occupies just a part of the upper region of the plate (it should be remembered, however, that the 1929 version of the Atlas was a dummy run), and follows a dialectical rather than a linear sequence.

The image top left (Kepler's mechanical model for studying and representing planetary orbits) and the final one bottom right (the photograph of the flight of the Zeppelin airship transmitted via telegraphy) do not function as the obligatory *incipit* and *explicit* of the figurative argument; nor can one identify, as in other plates, a focal image around which the syntax of the plate revolves. The first image top left (C1) is an illustration of the planetary orbits with regular geometrical solids from Johannes Kepler's *Mysterium cosmographicum* (1596). Continuing clockwise, the second image (C.2) illustrates the planetary orbits in accordance with modern concepts, via an illustration in an encyclopaedia dated 1895.

The next image, third right (C.3), is a miniature from a codex dated to the second half of the C15th conserved in Tübingen. It features the Sons of Mars, or more precisely, in accordance with astrological notions of the Hellenistic era, those born under the influence of Mars, their trades, inclinations, and activities: Perseus is an exemplary mythical figure, here represented "half constellation and half as a European warrior" (as described in the caption below the image in the plate). The figure that follows bottom left (C.4) represents a diagram of the orbit of Mars in accordance with a passage from Kepler's *Astronomia Nova* (1609).

One of the thematic threads of Plate C is, therefore, the representation of Mars as a model case of the conceptual trajectory that, via the castration of the divinity, leads western thought, from the beginning of the Hellenistic age, *per monstra ad sphaeram*: to identify the demonic nature of Mars with a physical body in the heavens – one of the planets that governs the celestial spheres. The profile of the pagan divinity is

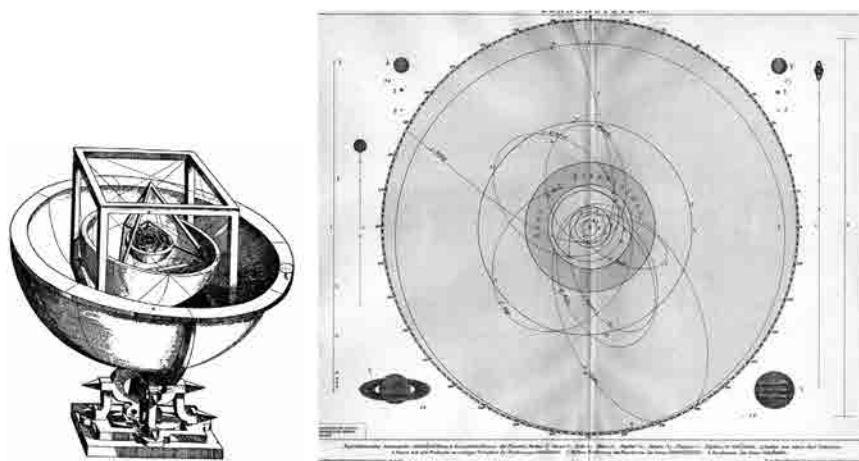
recognisable in the peregrinations of the name and numinous power of Mars from the cosmos to earth, and from earth to the sky, and again from heaven to earth in the alternating phases of astronomical allegoresis that are conferred upon the god. The emphasis of this progression that foreshadows a detachment from the notion of the anthropomorphic image of the god in favour of a scientific rationalisation of his power and his influence is made clear in Warburg's note regarding the plate:

Entwicklung der Marsvorstellung. Loslösung von der anthropomorphistischen Auffassung. Bild – harmonikales System – Zeichen.
Evolution of the concept of Mars. Detachment from the anthropological concept. Image – harmonic system – sign.

Kepler's studies and theories of the orbit of Mars around the Sun – which Kepler himself discovered is elliptical rather than circular as pre-modern astrology would have it – signals in the history of thought a decisive rejection of theories of the influence of planetary divinities of its own 'sons'. Fritz Saxl writes:

Kepler, who by replacing the circle with a geometric ellipse established the orbit of Mars, is for Warburg a symbol of those forces that create a space for thought. (Saxl [1930] 2002, 138)

One could, therefore, at first viewing, read in Plate C the history of a progression towards a rationalisation that begins with the concept of archaic

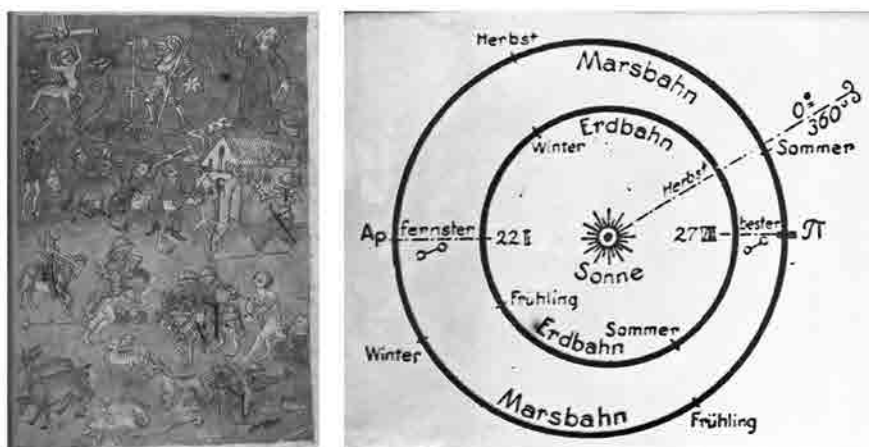


C.1 | Planetary orbits associated with regular solids from *Mysterium cosmographicum* (1621) (caption by KBW), from Johannes Keplerus, *Mysterium cosmographicum*, Tübingen 1621.

C.2 | Planetary orbits in accordance with modern concepts (caption by KBW), illustration from Brockhaus, *Konversations-Lexikon*, 14th edition, vol. XV, Mannheim 1895.

demons and culminates with a vision of modern science. The theme of Plate C is, in fact, the revolution that Kepler brings to the field of mathematical astronomy, together with the simultaneous survival of the magico-demonic aspect of planetary influences, and the power of Mars in particular. The montage opens with technical and scientific images from the modern era: engravings that represent planetary orbits, especially the elliptical orbit of the planet of war that contradicts the composure of the Thomistic representation of the cosmos founded on concentric spheres. However, in plate C, one factor breaks the chronological sequence and contradicts the formal uniformity of the montage: the inclusion of a manuscript page portraying the Sons of Mars (C.3) gives way to an eccentric image compared with the others in the plate – eccentric also in terms of support, technical execution, and chronology.

The thematic link between the manuscript page and the other images is to be found in the kind of consideration that Warburg reserves for astrological science: detaching himself from enlightenment doctrine, the scholar acknowledges that astrology contains a form of 'scientific knowledge'. The ancient divinity, catasterised as a planet, is seen as a figure that represents the cosmos, a "sign" (as Warburg describes it in his note) of the concept that corresponds with the need for rationalisation, albeit stated in a magic-superstitious key. The name of Mars, in his planetary equivalent, maintains his ancient demonic power and has physical influence on the



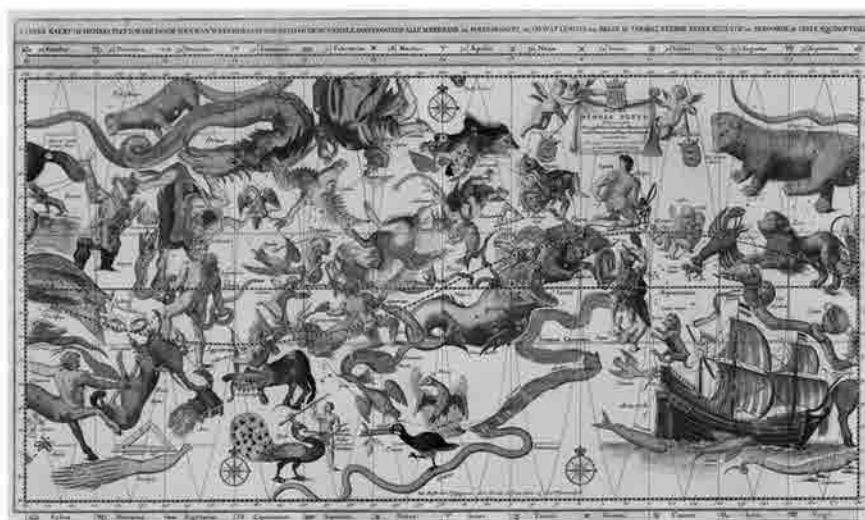
C.3 | The Sons of Mars; on the left: *Perseus*, conceived in equal parts as a constellation and as a European warrior (from a C15th German manuscript [caption by KBW], from *Kalendarisches Hausbuch* of Master Joseph, Cod. M. d. 2, 1475 ca., fol. 269r, Tübingen, Universitätsbibliothek).

C.4 | *The Orbit of Mars in accordance with the observations of Kepler* [caption by KBW], diagram according to a passage in *Astronomia Nova* by Joannes Kepler.

character, aspect and aptitudes of Man; at the same time, acknowledged as planets or designed in the heavens as constellations, the personalities of the ancient gods and demons are adopted by man as useful points of orientation in the cosmos (see the image that opens the whole atlas on Plate A: the astrological and astronomic map with the constellations depicted as splendidly colourful *monstra* populating the Celestial Vault).

The inclusion on the panel of three cuttings from newspapers and journals is also significant: the material drawn from contemporary documents makes the reflection on the power of science and orientation in space topical, via images of the technological conquest of the sky and the ether - the airship and the telegraph. The subgroup of figures C.5, C.6, C.7 consists of photographic images of the Graf Zeppelin, the airship that, in September 1929, (the date of the last version of the Bilderatlas) accomplished the first circumnavigation of the world.

Plate C, then, at first sight, presents the progress of technology that appears to prove true the positivistic belief of the triumph of Man over superstition in demonic influences and the awesome forces of nature. From what emerges from the fragments of his diary, Warburg had been impressed chiefly by the manoeuvre carried out by the crew of the airship to avoid a frightening storm signaled in time by modern on-board instruments; he, in fact, noted significantly:



A.1 | Representation of the sky with constellations, coloured etching on copper, Holland 1684, Hamburg, Planetarium.

Die Queckersilbersäuler als Waffe wider Satan Phobos.
The mercury column as a weapon against Satan Phobos.
(Warburg [1926-1929] 2001, 523).

From the early 1920's, in fact, the Zeppelin – originally planned as a military weapon and for this reason used in the first aerial bombardments – had been converted to civilian uses – for exploring the world, and connecting America and Europe.

I. ORIENTATION AND THE CONQUEST OF THE COSMOS

In a logical sequence, not necessarily chronological, Plate C describes the progressive acquisition of technologies that enable man to understand and represent the cosmos, and therefore to orient himself within it. From Kepler's instruments, theoretical and practical, right up to the flight of the Zeppelin airship, the way is opened for man to conquer a new dimension decisive for modernity: airspace.

Plate C opens with an illustration taken from Johannes Kepler's *Mysterium Cosmographicum* (Tübingen, 1596): the design proposed by Kepler is in keeping with what until then had been considered uncontested law regulating the solar system - the uniformity, regularity, perfection, and circularity of the motions of celestial bodies, governed by physical laws conceived as subordinated to divine and transcendental principles. In this sense, Kepler, by revealing the results of his early studies on the order of the universe and the solar system, had suggested a symbolic representation of the harmony of the spheres and a system of regular solids nesting one within the other. Each of these solids, in accordance with Pythagorean and Platonic theory, governed and represented a celestial sphere; in this sense, God created the world and the disposition of the heavens in the form of five regular solids: cube, tetrahedron, dodecahedron, icosahedron and octahedron.

Warburg had already considered the matter of Kepler's identification of planetary orbits with regular bodies in *Mysterium cosmographicum*, in 1925 in his commemoration of Franz Boll, author of *Sphaera barbarica* (1903), dedicated to Hellenistic astrology and the astrology of late antiquity (Warburg [1925] 2012, 381-385; plate. 50, 384). Referring to the image that appears on Plate C top left, Warburg writes:

Regarding the Celestial Vault, one could say that the Promethean tragedy of man lies in this: above us there is no stable firmament [...]. In Kepler's *Mysterium Cosmographicum*, 1596, there is an image, emblematic of the harmony of the spheres, a system of regular solid bodies, nesting one within the other. Each of these regular solid bodies, in compliance with the Pythagorean doctrine found in Plato represents a sphere [...]. But with regard to Mars itself – as Kepler surely acknowledged – the system understood until then no longer sufficed, the system that placed the circle as the unit of motion as the basis for the motions of the planets. The ellipse was unknown to mathematical cosmography.

The laws governing the structure of the cosmos are to be found by circumscribing and inscribing the orbits of the planets in the geometric solids, starting from the Earth which is the unit of measure for all the orbits, and which in turn rotates around the Sun. However, Kepler, starting with the empirical observation of the orbit of Mars which he discovers is elliptical, acknowledges that the ellipse characterises the orbits of all the other planets; therefore, in his *Astronomia Nova* of 1609, from which the second image on Plate C is drawn, Kepler verifies the irreconcilability of this theory with the empirical data of astronomical observation. As a result, the astronomer decided to study the motion of planet Mars, and introduced a



C.5 | *The Zeppelin flying over the Japanese coasts crosses an airplane of the coastguard*, drawing from a press-release photograph, "Münchner Illustrierte Presse" n. 35, 1929, p. 1139.



C.6 | *Telegraphed photographs* [title of the image], photograph of the Zeppelin above New York, page from "Hamburger Illustriert", year XI, no. 36, 7 (September 1929).

decisively new unit of the orbit's motion: the ellipse.

The ellipse was thus included in the cosmophysical image, breaking with the notion bequeathed from antiquity that placed the circle and the sphere at the centre of the configuration of the cosmos. Warburg writes:

The ellipse had not yet entered mathematical cosmography. It was clear to me that here there must have been some difficulty for the West during the early Middle Ages. It concerned overcoming primitive fear applied to mathematics, which prevented the construction of celestial bodies in a manner that did not conform with the ideals or requirements of earthly human commensurability. In truth, Giordano Bruno had already hurled a stinging and hard-hitting attack against the crude humanisation of the planets and their associations with pagan divinities. On the other hand, it was easier to reject monstrous illusory anthropomorphic images than give up the claim that the unit of motion of planetary orbits should be harmonic in the sense of organic human duplicity, because, to a great extent, this ideal of apparent regularity facilitated orientation. (Warburg [1925] 2014³, 100-101)

On display is the first scientific schematisation (astrological), of one of the themes of the plate: the need, seen throughout all the images, to sketch diagrams enabling man to find his way through the cosmos. The thematic thread of orientation permeates the structure of the plate: all the images are connected to the gradual acquisition of a "coherent image of the cosmos" (Kurt Forster's words), that comes about as a result of the projection of one of Kepler's theoretical configurations.

Warburg sought confirmation of his considerations on the influence of Kepler and his theory of elliptical motion on modern science from Ernst Cassirer. The theme of astronomy had indeed been the subject of their first direct encounter in April 1924 at Kreuzlingen, where Warburg had been admitted. Cassirer confirmed Warburg's notion that Kepler could be considered a figure of transition – "Übergangstype" – between the pre-modern era and modernity. Cassirer's authoritative reassurance of his intuitions being correct was therapeutically decisive for Warburg – he addressed his research with greater confidence, and it contributed to convincing Warburg that he was ready to return to his studies and his life, outside the clinic directed by Ludwig Binswanger. The two intellectuals, both engaged with examining the roots of the science of culture, agreed in conceiving "conceptual logic" and "imaginative causality" as functions of one single "faculty of orientation" (Warburg [1928] 2008, 755-764) AWO I.2).

In his commemoration of Boll in 1925, Warburg recalled that Kepler had been in great difficulties in his study of the orbit of Mars, and had consulted the mathematician Fabricius:

Kepler was aware that entering a new era, that signified overturning *Sphaera barbarica* both inside and out, depended on the ungovernable functioning of his conscience as a researcher, which could not be appeased, not even in the face of eight degrees of error in the calculations of the orbit of Mars. Despite this, he talked of planet Mars as of an ancient priest whose scattered followers we can see in an illustrated codex in Tübingen. (Warburg [1925] 2014³, 387 and plate 351)

Warburg's words and tone reveal not only his admiration for, but his self-identification with, Kepler, together with the difficulties the astronomer had encountered in his research, his methodological doubts, and his unease that opened the way to new, revolutionary, discoveries: a self-identification that passes for the attraction that even Warburg feels towards Mars, and its violent influence that he had to keep under control. Again, during his commemoration of Boll, Warburg quotes a passage from *Astronomia Nova* in which Kepler maintained that he had succeeded in governing the unease of Mars, negotiating with him, and calming his violence. Kepler writes:

Mars has long resisted the pains of astronomers, but the great warrior Tycho sought and catalogued over twenty year periods of watching all his warrior cunning. Encouraged by his example, I, Kepler have sought to establish with certainty the positions in which Mars is found using Tycho's instruments, and, with the help of mother earth, I have tamed all his flaws. In the end, Mars acknowledged my courage, gave up his hostility and has shown himself loyal

Johannes Kepler, *Astronomia Nova AITIOΛΟΓΗΤΟΣ seu physica coelestis, tradita commentariis de motibus stellae Martis ex observationibus G.V.*

Tychonis Brahe, 1609, p. 117

(quoted in Warburg [1925] 2014³, 102-103)

Thus, even though Kepler embodies by antonomasia, as Saxl says, the figure of the scholar able to conquer a – progressive but never definitive – *Denkraum* (space for thought), it is the astronomer himself who perceives and transmits, by his own affirmations, the power, not only symbolic but also figurative, of the Mars of late antiquity and the Middle Ages – the ferocious demon warrior, that comes down to us through astrological imaginary.

For Warburg, with more encouragement from Cassirer, who at the start of his career had written a book on him, Einstein, was the “new Kepler,” whose theory of relativity he praised highly. During the encounter that Warburg succeeded in organising with the scientist in 1928 at Scharbeutz, he sought confirmation of the notion of Kepler as a figure of transition and showed some of the images that would later be assembled in Plate C, pinning them to the curtain on the veranda where the two sat, as though it were a plate in the *Bilderatlas*. Together with the notion of ambivalence associated with the star sign, between the polarity of magic and astrology, and astronomy and mathematics, Warburg sought a juxtaposition concerning the idea of the relativity of aesthetic values, which he introduces with the concept of “*Relativität des Kunstbildes*”. Despite being happy with the encounter, the extent to which Einstein agreed with or understood the art historian is not clear, even though Claudia Wedepohl and Hors Bredekamp acknowledge in an article written by the scientist and published in the “*Frankfurter Zeitung*” on the third centenary of Kepler’s death, an echo of the encounter that took place just two years earlier. A sketch drawn by Einstein to explain to Warburg the elliptical motion of Mars and the importance that he ascribes to the ancients as precursors of Kepler – a sketch that was later found in Warburg’s archive – is, according to Wedepohl and Bredekamp, obvious evidence of the exchanges occurring between the two at Scharbeutz (Wedepohl, Bredekamp 2015, 56-59).

The antagonist of the spherical perfection of the cosmogony of the ancients is, therefore, Mars, and the figure of the ellipsis is the figurative constant implicit in the plate, from the shape of the orbit to the profile of the airship. The discovery of the elliptical orbit of the most intractable of the gods-planets paradoxically helps in designing a new cosmic structure that guarantees more precise, more scientific options of orientation. This is the prerequisite for the conquest of the cosmos by man, and occurs as a result of the invention of machinery that is increasingly technologically advanced: instruments and devices for studying and measuring (astrolabes, modern astronomic atlases, on board instruments), vehicles (airplanes, airships), and the means of capturing and transmitting images through the ether (photography, the telegraph).

In Warburg’s vision, therefore, the catasterism of late antiquity (and later, of the Middle Ages and the Renaissance) can be considered as an impulse to reconciliation between the earth and the sky and, above all, as an attempt to know and take possession of the cosmos. By including in Plate C the eccentric item, the miniature painting portraying the Sons of Mars,

Warburg achieves the principal effect of giving this plate a theoretical value and a complication of meaning that is in tune with the polysemy that distinguishes all the montages in the Atlas.

A marginal note: Warburg discovers in the ellipse, which with its twin focus points opposes the 'monotheism' of the sphere, a cypher that happily corresponds with his theory of polarity. The elliptical form returns, forcefully, in the project for the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg, a project in which Warburg takes part directly with the architect, especially in the configuration of the "oval room" of the Institute (on the KBW project, see in Engramma Calandra 2014).

II. DIFFUSION AND CIRCULATION OF IMAGES

A further theme that unites the images in the plate is the diffusion and channelling of images, especially from the aspect of technical reproduction: the relationship of man with the cosmos, according to Warburg's notes, passes from anthropomorphic image to "sign", in the form of the representation of the harmony of the spheres until it becomes an abstract cypher (which is what happens to the image of the Zeppelin, which covers great distances because of the technology of telegraphy), in accordance with the discourse that animates the theme of transmission in the images in Plate A.

The image of Mars and his sons had already been shown during the commemoration of Boll, as was an image drawn from the Brockhaus Encyclopedia (1895): what was sought was the contrast between the image of the "scattered sons" of Mars, and the calming, ascetic representation of the planetary orbits according to the concept shared by contemporary science. The selection of an image taken from the most widespread German Encyclopaedia (something akin to Wikipedia today), and being able to identify its provenance has further meaning regarding what the image illustrates ("Planetary orbits in accordance with modern concepts"): control of the cosmos, knowing it rationally, does not yet cancel the persistence of the monsters nourished on superstitious thought.

In his essay, *Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther* of 1920, Warburg engaged himself with a large fish that had appeared in the sky in 1524 and had been reproduced by Leonhard Reymann as a prophecy of an imminent universal deluge which would

have become true in the sign of Pisces. The image of the great fish in the sky (which could be morphologically assimilated with the image of the Zeppelin in Plate C), had been bidden by Warburg in his essay on Luther to argue the extent to which that prophecy, and the matter of Luther's birth, had been used as propaganda during the Reformation. The efficacy of the press as a new medium of circulation in the C15th, with specific reference to astrological and meteorological forecasts, is emphasised by Warburg in the same essay:

Carion's book casts significant light on the history of the press in the period. He denounces a number of sensational illustrated publications as attempts to manipulate the Diet of Worms through the deluge scare propaganda of Seytz and his like. We sense the impact of woodcut illustration as a powerful new means of working on an uneducated public. (Warburg [1920] 1999, p. 618)

In the image top right, the children of Mars can be found on a page of a manuscript of the C15th. The methods of the reproduction and transmission of these 'figurative ideas' are juxtaposed with examples of modern techniques of channelling images, from printed illustrations to photographs of the airplane and the airship derived from the most popular German newspapers.

From the end of the C15th, as engraving techniques improved, astrological subjects, too, – like the scattered children of Mars still lingering in the miniature in the Tübingen codex – find in the new medium, a way to permeate the European courts: the migration of the divinities, already begun with the process of Hellenistic catasterisation, spreads in a series of disguises, as they pass from the different styles between the courts of the North and South and vice versa (see the *Wanderkarte* of the Mediterranean displayed on Plate A). From the beginning of the C16th, on the wings of the printing press, astrological prints reproduced in large numbers, and increasingly accessible to the wider public, were ready to become an instrument of scientific orientation and indoctrination, too.

Images of ancient demons straddle the eras of different techniques of reproduction. In this respect, on the propaganda and political uses to which astrological prophecies were put, Warburg says:

The fear of natural signs and wonders, in the heavens and on the earth, was shared by all Europe; and the press of the day exploited it for ends

of its own. The invention of printing enabled images – their language an international one – to fly far and wide. These stormy petrels darted from North to South and back again, and every party sought to enlist in its own cause the “pictorial slogans” (as they might now be called) of cosmic sensationalism. (Warburg [1920] 1999, p. 622)

In the same way, in the C20th, journals and photographs became functional and frequently used devices to elaborate, communicate and spread ideological propaganda at a time, like WWI, when the values of *humanitas* were being annihilated: it was under the sign of Mars, in times of carnage, suffering, horrors and destruction that the duty of preserving memory in an ‘international’ language that does not require translation is delegated to images (the relationship between war and techniques of reproduction of images is one of the main thematic threads of the monographic edition dedicated to “The children of Mars: Warburg, Jünger, Brecht”: Seminario Mnemosyne 2015b).

The engravings that are juxtaposed with contemporary images from tabloid papers illustrating the endeavours of the Zeppelin airship to circumnavigate the world tell the story of humanity’s attempt to measure the heavens, conquer it and govern its routes. At the same time, the inclusion of the miniature with the Children of Mars is a reminder that, despite technical and scientific conquests, it is nevertheless always necessary to take into account the dark, irrational and destructive influence of the martial character. However, just as the panel does not display the image of the fish foretelling the disaster, so the Zeppelin in Plate C is not the bomber that had sown panic and destruction during WWI. It is, rather, an instrument for the advancement of – pacific – knowledge throughout the world: the images of the airship, in reality, related to the circumnavigation of the world in 1929.

In addition, Plate C no longer displays the image of the Zeppelin shown in the Hamburg library on 25 April 1925, during the commemoration of Boll: a newspaper cutting from the “Hamburger Fremdenblatt”, no. 166 (17th April 1925), with the news of the bravery of a British pilot, who had succeeded in landing his airship and avoid a storm. Warburg had commented on the image referring to man’s ability to govern his fate, using the metaphor of dominion over the elements (the storm), in accordance with a theme that reappears in the Atlas in relation to the Idealtypus of the Florentine merchant and the Renaissance iconography of Fortuna (see, in Engramma, the materials and the interpretive essay on Mnemosyne

Atlas, Plate 48: Seminario Mnemosyne 2011):

When it comes to controlling the elements, it would seem that increasing control over nature is inverse to the primordial demands of nature [...]. Only since sounds have been produced whose producer is invisible to the receiver, has man received at his command post dry numbers as a certain compass. Now he can fight the wind as if it were a hostile personality and come out on top, even if no tuft of hair comes within reach of Perseus' grasp. The damaged dirigible declared it had arrived safely because it succeeded, by elaborating data, to steer itself behind the storm across the North Sea towards the British coast. (Warburg [1925] 2014³, 99)

Knowledge of the cosmos, and the dominion that man can exercise over it, no longer relates to metaphorical images, for example planetary divinities or the personification of Fortuna who must be seized by the hair (Perseus, the Greek hero who can grab Medusa by her hair – is according to Warburg the pre-mintage of antiquity re-emerging in a new guise in the *homo faber* of the Renaissance). The representation of the world now becomes a sign: the concreteness of the gesture (“greifen”: “to seize, hold down” the ancient demons as a primordial form of control over nature), is replaced by the appropriation of a rational mind (“begreifen”: “comprehend, grasp”) in a play of words of which Warburg was fond (“greifen/begreifen”): the new concept of the cosmos and the – much more effective – mastery over it, now passes through “arid numbers” and data transmitted via telegraph signal (but, beforehand, by geometric proportions: those of Vitruvian symmetry which had enabled Leonardo da Vinci's Man – displayed on Plate B – to impose his own harmonious measurements on the universe, together with those of Kepler's theoretical models).

Perhaps the omission of the photograph of the 1925 airship is Warburg's wish to simplify: the image displayed during the commemoration of Boll could have been dropped because it was a duplicate of the more topical images from 1929 newspapers. Choosing the images of the Zeppelin perhaps adds something to the discourse on the media which is central to Plate C (and the entire A, B, C group of plates). Warburg did not intend to specifically document the shape and enterprises of the German airship; rather, he aimed to provoke reflection on images of it and their impact. A drawing from a photograph, a normal photograph, and a telegraphed photograph (in the final image one can clearly read “Telegrafierte Bilder”) frontlines not the subject of the image but the way the image was transmitted (Hensel 2011).

III. THE MACHINERY OF TECHNOLOGY

Panel C highlights the evidence of technological advances in measuring and conquering the world: from Kepler's instruments for measuring planetary orbits – top left – to flying machines, the *mirabilia* – the technological marvels – of the early C20th century.

The *monstrum* that appears in the skies as a new invention of the C20th is the airship. More specifically, the Zeppelin is a type of airship developed in Germany by its inventor, Count Ferdinand von Zeppelin, whose name is given to the most important company producing airships. The success of these airships between 1910 and the 1930's ensures that Zeppelin is the airship *par excellence*.

At the outbreak of WWI, in particular, the airship found employment as a bomber and altitude reconnaissance aircraft, especially after 1915 in bombardments over Paris and London. At the end of the war, after their functions as war weapons had proved to be ineffective, Zeppelins were relaunched as means of transport for civilians, and were successful as a result of Hugo Eckener, who had taken over the directorship of the company after the death of Count Zeppelin in 1917, and had promoted the advances of the airship, not only in Germany. Eckener, an able team leader and a wise promoter of his own enterprises, suggested himself as the hero of the skies and ensured Zeppelins reached the height of fame, also as instruments of geographical knowledge and means of transport for mail and tourists.

In Plate C, Warburg celebrates the enterprise of Eckener, his intelligence and his courage, and he considers him to be a symbol of man's positive management of technology. What is more, Warburg had in mind for the adventurous navigator of the skies, the archetype of an ancient fable, brought to life in late C15th Flemish tapestries: in his essay *Airship and Submarine in the Medieval Imagination* (1913), Warburg reminds modern aviators, engaged as they were with the topical problem of cooling their engines, the episode recalled by ancient and medieval legends in which Alexander the Great, transported into the skies in a kind of primitive airship drawn aloft by winged griffins, "tried to cool the burning feet of his heaven-storming griffins with wet sponges" (Warburg 1913, 282).

Monsters subjected by man and put to the service of technology: a reminder that antiquity participated considerably in the creation of modern man, intent then as now on freeing himself from the fear of demons by taming,

with technology, their primordial power.

However, the figure of Eckener is seen as a type of reincarnation of the Florentine merchant of the Renaissance – able to “remain at the helm” of life – towards whom Warburg felt a particular kinship, as his researches for Plate 48 of the Atlas would appear to testify: the pilot of the airship mastered the flight of the Zeppelin LZ 127 overcoming the storm by using technological instruments, such as thermometer and barometer, as had happened in the transatlantic flight in 1924.

This procedure, blind to destination and aware solely of direction, against the wind and the elements with hand on rudder, is at the same time surrender and self-limitation, which is precisely what makes Man lord of the universe. (Warburg [1924] 2014³, 19)

For this reason, Eckener – whom Warburg had personally met in 1925, and who had in those years become a sort of national hero to the extent that he was proposed as President of Germany – could be compared with men of the Renaissance (Wedepohl 2013): from man, the “measure of all things” drawn by Leonardo (see Mnemosyne, Plate B) to the man “who frees himself” from the powers of destiny, *i.e.* the merchant-entrepreneur capable of governing the ‘ship’ of Fortune. This kind of *homo rinascimentalis* is portrayed by an allegorical figure in a medal that Warburg inserts in Plate 48: the undertaking of the mathematician, architect (and teacher of fencing) Camillo Agrippa, is embodied in a martial figure that grasps Fortune by her forelock together with her sails, while the motto proclaims VELIS NOLISVE – “whether you will or no”, with a witty linguistic play on the Latin word “velis” (“with veils/you will”; on this pun see in Engramma, Seminario Mnemosyne 2011).

In this respect, the works of the Milanese humanist, Camillo Agrippa – *Trattato di scientia d'arme* (1553), *Nuove invenzioni sopra il modo di navigare* (1595), *Dialogo sopra la generatione de venti, baleni, tuoni, fulgori, fiumi, laghi* (1584) – combine the practical disciplines of fencing and navigation using diagrams that are mathematical and geometric, and cosmological and astronomical. In 1575, Camillo Agrippa also wrote a brief treatise entitled *Modo da comporre il moto nella sfera*, an instruction manual to create an armillary sphere, a type of portable planetarium, that Warburg certainly had in mind when he was composing Plate C.

The heroes of this story, who with their scientific conquests, their bravery and resourcefulness, succeeded in taming the heavens are, therefore, Ke-

pler, Count von Zeppelin and the aviator, Hugo Eckener – the last two being the protagonists of the final images of Plate C.

By placing the airship at the centre of Plate C, Warburg tells us the story of a wondrous invention while evoking its ambivalent nature: an instrument of death that can be converted to an instrument of communication between people and for the advancement of knowledge.

IV. PER MONSTRA AD SPHAERAM

It would seem that, during the montage of this plate, Warburg had considered including another figure that would have been a further reminder of the power of astrology, and its shift towards the numinous and superstition, which does not desist in the technological age: a fish from whose “star-studded belly (the planets in conjunction) a devastating flood descends on a city”. In his *Intellectual Biography*, Gombrich writes:

Now he planned to contrast a picture of the Zeppelin with that of a fish in the sky from Reymann’s prognostic. This fish was the product of fear, fear of a flood which was predicted because a number of malignant planets were to move into the sign of Pisces. Thus the projection of imaginary causes by mythopoeic thought could once again be contrasted with the conquests of ‘detached’ rational acts. (Gombrich 1970, 302)



The Flight of Alexander, detail from *Episodes of the legendary adventures of Alexander*, Flemish tapestry, 1475 circa, Genova, Palazzo Doria.

The astral sign of the fish, Pisces, drawn from the *Practica* by Leonhard Reymann, 1524 (Stuttgart, Landesbibliothek), that showed the constellation under which that year an inauspicious planetary conjunction would take place is included in the list of iconographic material for his essay *Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther* (Warburg [1920] 1999, 597). The reference to the same image in plate C would have been a visual prompt for the observations he makes in his essay on Luther written about ten years earlier: the flying fish in the C16th illustration was a figure prophesying an inevitable natural disaster; juxtaposed with the cuttings from German journals with the confident and victorious photographs of another type of flight, it would have suggested a simple prefiguration of the new airship.

On Plate C, however, the astral fish, Pisces, is the Zeppelin: no longer a demon against which science victoriously wields weapons, but, rather, a machine designed to overpower the forces of nature and avoid its devastating effects with the use of sophisticated instruments.

However, with the inclusion of the manuscript page portraying the children of planet Mars between the two drawings of the planetary orbits according to Kepler's theory, the montage suggests a further vital reading that inscribes Warburg's discourse in the actual co-ordinates of the history of Europe after the First World War. The demon that science must defeat with its weapons is not simply the force of nature, or generally a case of astrological superstition that sees in the sky the signs of imminent disaster: it is Mars.



Medal portraying Hugo Eckener (1924).

The god of excess and rage is the demon of war whose sons unleash ruin and destruction on the world, but Mars is also the planet whose orbit exceeds the configuration of the harmonious motion of the planetary spheres, enabling Kepler to formulate his revolutionary astronomical theory.

Paradoxically, it is the most irrational and intractable of the gods who enables science to make a leap forward towards a theoretical, and later, practical conquest of airspace: this is the era of modernity in which the Promethean power of *techne* is the ambivalent protagonist.

In the discourse suggested in Plate C, reflection on technology is undoubtedly structured and complex: the key perspective is given to us once again by the image of the children of planet Mars. Technology, a Promethean gift, confronts demons and dark powers and, at times, defeats the immanent violence of nature. However, the assault for the conquest of the cosmos launched by man, armed with his intelligence and the instruments with which he equips himself, is *hybris*, drifting into technological *monstra*, *mirabilia*, and formidable marvels. Technology is another form of magic, which by its nature has something to do with the same powers that it seeks to destroy.

The extraordinarily thrilling power of technology is not an unambiguous evolution towards good and knowledge: at the centre of post-war cultural debate – in a climate of collective anguish that Warburg had internalised to the extent of feeding his own mental imbalance – is precisely the theme of technology at the service of destruction. During the now famous



Giovan Battista Bonini, medal for the Milanese mathematician and architect Camillo Agrippa, 1580 ca..

lecture on the “Serpent Ritual”, Warburg concluded his excursus on the relationship between rituals-superstition-myths and technological progress on a pessimistic note against technology promising simultaneous transmission of ideas, but stating that it is the instantaneousness of communication that kills the space for thinking:

Telegraph and telephone are destroying the cosmos. But myths and symbols, in attempting to establish spiritual bonds between man and the outside world, create space for devotion and scope for reason which are destroyed by the instantaneous electrical contact unless a disciplined humanity re-introduce the impediment of conscience. (Warburg, [1924], *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, No. 4 (Apr., 1939), pp. 277-292)

This is the tragic ambiguity that Warburg entertains with regard to technology and war: the imaginary conquest of a cosmic order can be invented only through the energy of demonic forces; however, that force, if not neutralised, promises to drift into destruction, under the sign of Mars.

The true protagonist of Plate C is not the Zeppelin “child of Mars” of WW1, nor the technological prodigy of modern aviation, quite so much as the *virage* into the portrayal and conception of technology, which once again Man attempts to convert from a destructive weapon into a Promethean device, essential for progress towards the new horizons of *humanitas*. Just as Kepler had been able to control Mars and overpower its demons by symbolisation, within the space of thought, so Eckener too, in Warburg’s exegetical proposal, is presented to his contemporaries in his airship like a new ‘myth’ able even to overpower and redirect the symbolic power of one of the terrible *monstra* of the First World War onto a positive path.

The conquest of the sky and the ether, brought about by the new theory of elliptical orbits that Kepler inferred from the orbit of Mars, and by machinery built by man, stems from prodigious inventions, and marvellous but dangerous *monstra*. Warburg understands this well, but unlike his conclusion to his conference on the “Serpent Ritual” in 1924, the theorem via images which he proposes in Plate C resounds with positive optimism: even after the catastrophe of WW1, it is possible to translate the destructive *monstrum* into a Promethean device that leads man to discover new dimensions of the cosmos, drawing him to look up and navigate the sky for the love of knowledge.

In his commemoration speech for Franz Boll, Aby Warburg recalled the

motto that his friend, the author of *Sphaera Barbarica*, had adopted as his own insignia and appears in his *ex-libris* (Warburg [1925] 2014³, 105; Stimilli 2013, 8-9; De Laude 2015).

The course of knowledge is tragic, and the power of technology ambivalent; however, Prometheus, apart from having given man the spark of fire, “the mother of all *technai*”, also gave him the gift of Hope (*Elpis* in ancient Greek); therefore, Warburg teaches us, “during our ascent to the ether, we must learn how to manage a carriage drawn by five horses: *Daimon, Eros, Tyche, Ananke, Elpis*”. (Warburg [1925] [2007] 2014³, 105). In other words, man must always discover for himself the capacity for change – theoretical and technical – and reach *per monstra ad sphaera*.



DIE IDENTIFICATION DER PLANETENBAHNEN MIT IEN REGELMÄSSIGEN KÖRPERN/ AUS DEM MYSTERIUM COSMOGRAPHICUM/ (1617)



DIE BAHN DES PLANETEN MARS/ (NACH KEPLER)



DER PLANET MARS UND SEINE "KINDER" NACH EINER MITTELALT. HOCHR.



DIE PLANETENBAHNEN NACH MODERNE AUFFASSUNG



PROGNOSTIK DER GROSSEN WESSERUNG 1524. (REYMANNS HANDSCHRIFT IN STUTTGART)



DER "GRAF ZEPPELIN" ALS SYMBOL DER MODERNE BEHERRSCHUNG DES RAUMES

Appendix I – Materials for Plate C before Plate C

Edited by Silvia De Laude

The first version of the block of plates identified by letters of the alphabet was completed for the official presentation of the Atlas at the Bibliotheca Hertziana in Rome (29 January 1929). An annotation in his diary makes it possible to be more specific – Warburg on 20 November (<recte>: October) 1929, records his idea of placing at the start of the Atlas a “methodological premise”, consisting of “about 6 plates (A, B, C, D ...)”:

Circa 80 Gestelle mit circa 1160 Abbildungen. Werde circa 6 Tafeln zur Erkenntniss-theorie und Praxis der Symbolsetzung aufstellen.
(Warburg [1926-1927] 2001, 551)

The notion of opening the Atlas with an introduction on methodology occurred to him when he returned to Hamburg after his study trip to Italy with Gertrud Bing. It appears increasingly more related to the work he had carried out working very closely with Saxl on the cosmos exhibition that was to inaugurate the opening of the Hamburg Planetarium. He had worked so hard on this project that he felt cheated when Mussolini inaugurated the Planetarium in Rome at the Baths of Diocletian. No mention is made of this in his *Roman Diary* (see Engramma, De Laude 2015, paragraphs 9-10 in particular).

As well as providing a date, the note in the diary is evidence of how the “Premise” was a work in progress, and that it would be hazardous to read Plate C as the final plate of the introductory group of plates added to the main plates of the Atlas proper.

Plate C hosts materials that Warburg had used previously in exhibitions and conferences. The image of the Children of Mars in the Tübingen manuscript had been projected twice during the commemoration of Franz Boll (Warburg [1925] 2013, fig. 27, p. 77): the first time to show “Perseus in the fabulous guise of Mars” (Warburg [1925] 2013³, 76); the second time to discuss the ambivalent and restless relationship that Kepler had with the god of war (Warburg [1925] 2013³, fig. 55 a p. 102).

During the same conference, in juxtaposition to the manuscript page representing the Children of Mars, Warburg used an image taken from Kepler's *Mysterium Cosmographicum*, illustrating planetary orbits identified as regular bodies. He used the same image to open Plate C (Warburg [1925] 20143, fig. 56, p. 102).

The intended fluid nature of the images that appear in Plate C is substantiated by Ernst Gombrich including *Pisces* from Leonhard Reymann's *Practica* in the 1937 version of the Atlas (the *Geburtstag Atlas*). From other entries in Warburg's diary it seems to be, in his own eyes, the true antagonist of Eckener's Zeppelin.

In his 'special' (and rather partial) edition of the 1937 Atlas, Gombrich generally normalises, orders and explains the work in a condescending way that proves to be critical of the more adventurous associations made in the Atlas (on Gombrich's failure to understand Warburg see, apart from Wind [1971] 1992, at least Agosti 1984, 442-444). In Plate C of the *Geburtstag Atlas*, Gombrich, under the six chosen images, writes the following captions (in sequence from the first top left):

1. Die Identification der Planetenbahnen mit den regelmässigen körpern/ aus dem Mysterium Cosmographicum (1621).
 2. Die Bahn des Planeten Mars (nach Kepler).
 3. Der Planet Mars und seine "Kinder" nach einer mittelal. Hdschr.
 4. Die Planetenbahnen nach moderner Auffassung.
 5. Prognostik der grossen Wesserung 1524 (Reymann Handschrift in Stuttgart).
 6. Der "Graf Zeppelin" als Symbol der modernen Beherrschung des Raumes.
- (Gombrich 1937)

That Gombrich decided to include the image of the menacing astral fish (that Warburg had used as an accompanying illustration for his 1929 essay *Prophecy in the Age of Luther*) is an indication that Warburg must have seriously considered the idea of evoking the phantasm of Reymann's fish, so like the Zeppelin. In Gombrich's preserved version of the plate, however, the Zeppelin was interpreted as "the symbol of the modern conquest of space", a definition that is laid aside in favour of the two additional meanings in the 1929 version of Plate C: the re-use of the Zeppelin in a positive key compared with how it was used in the First World War; dissemination of the news of the circumnavigation of the world in September 1929, by telegraph and then through the press (see, Plate C, the three

details in sequence C.5, C.6, C.7). Substantially, Gombrich, in his reduced version of Plate C, by juxtaposing the threatening Fish of 1524 with the Zeppelin, records a phase in which Warburg, by morphological analogy, intended to highlight the twin forces of the astral demon promising disaster as well as being a symbol of the conquest of space – a phase that in 1929 Warburg had clearly overcome: the prodigious enterprises of the Zeppelin, converted from an aircraft designed for war, to an aircraft for exploration and tourism, viewed in the positive light of technology by Warburg, and supported by his decision to add to the plate a series of images of the Zeppelin transmitted via telegraph and newsprint.

In the last months of Warburg's life, the symbolic contrast between the two images – Reymann's *Pisces* and Eckener's Zeppelin – populated his imagination. On 21 September 1929, Warburg appears to have spoken to Edgar Wind and his wife:

Mit Winds (Frau Wind wohlgestellt zurück) über den Nachtrag zu Luther:
Von Reymann bis Eckener Gesprochen. (Warburg [1926-1929] 2001, 526)

The note “der Fisch!” seems to have been added later by Warburg himself. In a letter dated 24 September 1929 – a few days after Warburg's note on the conversation with Mr and Mrs Wind was written – his wife, Mary Hertz, wrote to Aby that “from Teukros to Eckener, it will be one of the most exciting plates [in the Atlas]”. In the same letter, Mary says she is amazed to have learned from Aby that researches for Mnemosyne would benefit from her remaining in Heligoland. The island of Heligoland had been one of Germany's strategic outposts during WW1, and had been raided by Zeppelins (the first Zeppelin air disaster occurred in Heligoland on 9 September 1913); after the war, the island returned to being a tourist resort and it is likely that Aby spent a few days on vacation there.

A few days before this correspondence, on 8 September 1929, Warburg had suggested to Bing the title of a possible study:

“Die Ueberwindung der antiken Daemonfurcht in der Wetterkunde” oder
“Von Ryemann [sic!] bis Eckener”. (Warburg [1926-1927] 2001, 529)

This confirms once again that the introductory group of plates was more than ever a work in progress, and the so-called “definitive version” of the Atlas is a photograph of one of the stages of an on-going exercise.

Many of the images arranged on the three surviving plates had already

formed part of other montages and other combinations: in particular, the already cited commemoration of Franz Boll (1925); the exhibition which, in the end, never took place, on cosmology for the newly born Deutsches Museum in Munich (1917), of which a map drawn by Bing, and photographs of various arranged plates survive; finally, the exhibition on cosmology that should have inaugurated the Hamburg Planetarium (1930), finally concluded by Fritz Saxl, and indebted to the work carried out for the Munich project, under various titles (Warburg [1926-1929] 200, 143-145).

Although the opening image on Plate A, for example, is a Dutch C17th engraving on copper belonging to Warburg himself, and later donated to the Planetarium, and already planned for a plate for the exhibition planned in Munich (in Warburg [1917-1929], 2007), most of the images on Plate B had already been shown during the commemoration of Boll, on 25 April, 1925 (Warburg [1925] 20143).

As for Plate C, during the same commemoration of Boll, there had been talk of the association of planetary orbits with regular bodies in Kepler's *Mysterium Cosmographicum* (Warburg [1925] 2012, 381-385; plate 50, 384), recalling the difficulties in calculating the orbit of Mars: hence, the illustrated Tübingen codex and the images of the scattered Children of Mars (Warburg [1925] 2012, 343 and Plate A) and the orbit of Mars according to the observations of Kepler, from *Astronomia nova de motibus stellis Martis* (1609), the image from *Mysterium cosmographicum* (1621) and the more reassuring image of the planetary orbits according to modern concepts drawn from the Brockhaus Encyclopedia (1895) (on the genesis of the A, B, C, group of plates, see in Engramma De Laude 2015).

Appendix II – The Zeppelin airship: notes on the history of an iconographic adventure, from the First World War to Plate C of the Mnemosyne Atlas

Edited by Giulia Bordinon

Although used for a relatively brief period of time – the very early years of the 20th and the 1930's – the Zeppelin airships that scudded through the skies at the start of the last century were able to imprint themselves in the collective imagination becoming a veritable 'fashion': the elegant and at the same time imposing profile of these airships spread everywhere, from daily papers and newsprint, on various supports – from stamps to child games – becoming what today we would call a 'pop image'. Only with the setting for the all-pervasive dissemination of this image can the significance of the inclusion of the three newspaper cuttings on Plate C of the Mnemosyne Atlas be fully appreciated. The events surrounding the making of the Zeppelin, and its enterprises are summarised, below, together with its iconographic fortune.



Poster of the first international aeronautical exhibition in Paris 1909: an 'Haephestus-Prometheus' points to an air-balloon, an airplane and a dirigible.

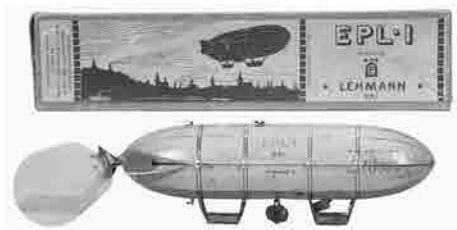


Poster of the international Expo in Brussels 1910: a dirigible decorated with flags flies over the city.

From the beginning of the century, airships, with their majestic bulk, occupy the skies of the whole of Europe and the USA, alongside biplanes and hot-air balloons, and they are immediately identified as the most modern and ‘futureable’ means of controlling the sky. Count Ferdinand Graf von Zeppelin, an officer in the Württemberg army, was the inventor and promoter of the dirigible that took its name from him: the first model of the Zeppelin, called LZ1, flew for the first time on 2 July 1900, and remained airborne for 18 minutes.

With the outbreak of the First World War in 1914, Zeppelin produced 21 dirigibles to be used for military purposes. Compared with other flying machines – also recently brought into use – dirigibles had the advantage of being able to transport heavier loads of munitions and explosives. The first images of dirigible bombers appear in photos in chronicles and in wartime postcards: the “Midnight killer” caused in England over 2,500 deaths. As can be seen in a light-hearted printed image, the Zeppelin was used widely for night-time reconnaissance making it necessary to be suitably and elegantly attired even at night.

At the same time, even in nationalist German propaganda, the image of the Zeppelin is disseminated via various iconographic ‘vehicles’: stamps, postcards, and in the form of theatrical costume.



A mouth organ decorated with the silhouette of the Zeppelin and a portrait of Ferdinand von Zeppelin, circa 1910.

Toy dirigible made of tin, Germany, circa 1910.

"The Trial Trip. Leaving horse, and drum, and ball, See if this will fly at all", postcard, circa 1910.

However, as a means of military transport, Zeppelins had a great disadvantage: despite their gargantuan structure, they were fragile and full of hydrogen, they were highly inflammable, and could be easily shot down by anti-aircraft. Very early on, the British press portrayed the inefficiency of the wartime dirigibles in cartoons.

After the war, the Treaty of Versailles barred Germany from maintaining a military air force, but Zeppelins would continue to be built for transporting passengers and mail. Hugo Eckener, a military pilot from Flenzburg and a colleague of count Zeppelin (who died in 1917), was in fact determined to continue to build dirigibles as a business, and succeeded in convincing the U.S.A. and the German government to allow his company to build the Zeppelin LZ126 (later renamed USS Los Angeles ZR-3), for the United States Navy as part of war reparations imposed on Germany. Eckener launched a campaign to raise the necessary funds to build the new dirigibles when the Weimar Republic refused to support the scheme. The German people responded enthusiastically. Sponsorship of the enterprise proved to be highly successful also thanks to Eckener's abilities as a publicist and his aptitude for public relations, and included postcards, brooches, medals, and stamps – *memorabilia* produced as visual evidence of support for the 'reborn' Zeppelins.



"The Midnight Assassin", British postcard, 1915, bearing the number of victims and wounded as a result of a raid on the east coast.

Eckener himself captained the first non-stop flight between Europe and America: the transatlantic flight started on 12 October 1924 in Friedrichshafen, on Lake Constance, and arrived in Lakehurst, New Jersey, three days later. The journey was an international success, and, according to Warburg's letters that can be consulted on the database of the Warburg Institute Archive, Eckener and his air enterprises were from this date onwards a topic of particular interest to the scholar: in 1924, in fact, Warburg asked his brother Max to send him materials on the Zeppelin (asking him to confirm the news that the first package delivered by Eckener in America was a box of toys). He also sent Eckener his essay *Airship and Submarine in the Medieval Imagination*, and invited him to discuss with him the gradual popularity of air travel (letter to Felix Warburg, 5 November 1924: WIA GC/16960; letter to Arndt von Holtzendorff, 14 December 1924: WIA GC/14746). Like the mythical adventure of Alexander the Great, examined by Warburg in his essay, Eckener's too, despite "its plethora of marvels [...] has a rationalistic side": the transatlantic flight, covered by the media in tones of wonder, was accomplished thanks to the extraordinary skill of the captain, but also to technological progress. Moreover, in his 1929 notes, Warburg juxtaposed Charles the Bold – who commissioned the tapestries portraying the enterprises of Alexander the Great – with "Hugo [Eckener] the Cautious" (from his *Roman Diary*, 17 September 1929; Warburg [1926-1929] 2001, p. 529).

Warburg's interest in the Zeppelin continued in the years that followed;



People gathering in a park in Chicago to watch the Zeppelin as it passes overhead in May 1929.

between July and August 1925, Aby wrote to the publisher Teubner, proposing a publication on the Zeppelin's Amerikafahrt and defining Eckener's undertaking as "a revolutionary development in humanity's approach to the cosmos", (letters to Alfred Giesecke dated 31 July 1925 and 19 August 1925: WIA GC/16904, WIA GC/16916). In October 1925, Warburg and Eckener met, at last, in the KBW headquarters (letter from Mary Warburg to Marietta Warburg, 13 October 1925; WIA GC/34111): a letter from Max Warburg (to Aby Warburg 19 March 1920: WIA GC/24895) shows that Eckener was excited about his conversation with Warburg, who in his second letter to Giesecke mentioned earlier, had supported the need for "a *Boys Own* for adults on the history of German aviation".

In the same year, Warburg supported a Zeppelin journey to explore the North Pole, which finally took place only in 1931 (the enterprise was preceded in 1926 by the journey taken by the Italian airship, *Norge*, captained by Umberto Nobile with Roald Amundsen). On this occasion, writing to Felix von Eckardt, Warburg emphasised optimistically that "airspace has to be international, a nationalistic interpretation no longer works" (letters to Felix von Eckardt, 2 September 1925 and 10 September 1925: WIA GC/15826 WIA GC/15827). So it was that, with Eckener's shrewd 'promotional' activities, the Zeppelin, the monstrous child of the First World War, was converted to an instrument of knowledge and



Advertising stamps for linoleum and biscuits.
Air-mail stamps representing the "Zeppelin cruise", Italy 1933.

peaceful connection (a film recording a flight of the Zeppelin over London in 1931 bears the title “This time without any bombs”).

In 1929, almost a seal of this conversion – in Warburg’s terms, we could perhaps describe it as an “energy reversal” of the valence of the image – Eckener carried out his circumnavigation of the world – the only one by that time performed by a dirigible, and only the second by an aircraft. During the flight, there was an accident that was widely broadcast in the *media*: the dirigible was seriously damaged in a storm off Bermuda that ripped off the material from one of its fins-rudder. The airship survived only as a result of Eckener’s expert manoeuvres and the bravery of the crew (including the captain’s son) who, during the flight climbed onto the fin, repaired the damage, and patched the fabric using covers and materials from on board the vessel, remaining suspended a few meters above the stormy sea. In Warburg’s own notes, 1929, which describe the “overcoming of the ancient fear of demons on meteorological maps”, we read not so much of his personal admiration for the airship’s captain, as his identifying him as an emblematic figure of the laborious spiritual evolution of man:

“From Reymann to Eckener, that is to say, from *Sphaera Barbarica* to meteorological maps, we can metaphorically describe that climb to Calvary as “cosmic orientation.” (from *Roman Diary*, 18 and 19 September 1929: Warburg [1926-1929] 2001, p. 530.)

It is as though the contemporary Eckener embodies and brings about the figural transliteration that – from astrological demons going back to Babylonian times together with the allegorical personification of Fortuna coined in the Renaissance – led humanity to unchain itself, at least tentatively, from the forces of fate through the logical and rational representation of natural powers.

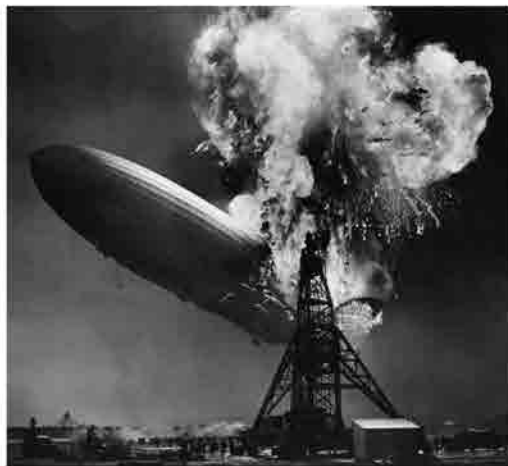
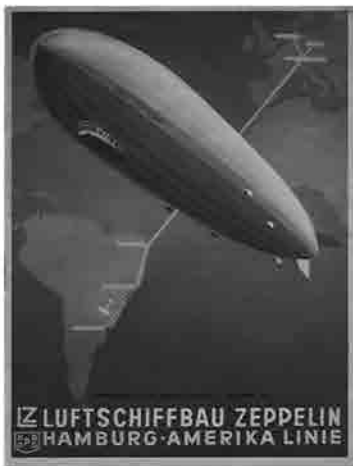
After these flights, the public saw Eckener as a hero: he was welcomed to New York by a ‘ticker-tape parade’, and was a guest at the White House. After the 1929 trip around the world, Eckener was nicknamed the “Magellan of the skies”: Warburg’s juxtaposition of the captain of the dirigible with Renaissance men – intellectuals and entrepreneurs, from the astronomer Kepler to Rucellai the merchant – is, therefore, not just the fruit of Warburg’s analytical scrutiny, but a shared perception.

The Zeppelin’s popularity after these enterprises – also spread by extraordinary filmed scenes of life on board – ensured that the image of the

dirigible, as we have already said, would become a veritable fashion: the global circumnavigation became an illustrated card game, and the full bellied shape of the airship lent itself to advertising commercial products, ranging from biscuits to footwear, that had nothing to do with flying.

Zeppelin dirigibles would continue to carry out regular transatlantic flights, especially between Europe and South America, mainly transporting mail.

The “Hindenburg” disaster of 1937, causing the death of 36 people when the airship exploded on arrival at Lakehurst, in New Jersey, marked the symbolic ending of the “Zeppelin era”: the dirigible gradually fell into disuse, and the Second World War – the new age of Mars – would finally animate the skies with new demons.



Poster advertising air links between Hamburg and America, October 1934.
The Hindenburg disaster, 6 May, 1937.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Agosti 1984

G. Agosti, *Verso Mnemosyne*, in G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in “Memoria dell’antico nell’arte italiana. L’uso del classici”, ed. S. Settis, Torino 1984, 441-444.

Calandra 2014

Giacomo Calandra di Roccolino, Aby Warburg architetto. Nota sui progetti per la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo, “La Rivista di Engramma” 116, maggio 2014.

De Laude 2015

S. De Laude, “Symbol tut wohl!”. *Il simbolo fa bene! Genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg*, “La Rivista di Engramma” 125, marzo 2015.

Esposito 2011

F. Esposito, *Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien*, München 2011.

Forster [1999] 2002

K. W. Forster, *Introduction to Aby Warburg*, in Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, eds. J. Bloomfield, K.W. Forster, H. Mallgrave, M. Roth, S. Settis, Los Angeles, 1999, 1-75.

Gombrich 1937

E.H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)*, unpublished typescript, WIA (see presentation on the WI webpage).

Gombrich 1970

E.H. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970.

Hensel 2011

T. Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011.

Kant [1876] 1996

I. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*, in F. Volpi (ed.), *Kant e l’“Oriente” della ragione*, Milano 1996.

Kepler 1609

J. Kepler, *Astronomia nova de motibus stellae Martis*, Prague 1609.

Saxl [1930] 2002

Fritz Saxl, *Lettera di Fritz Saxl alla casa editrice B.G. Teubner*, Lipsia (1930 ca.), in A. Warburg, *Mnemosyne. L’Atlante delle immagini*, ed. M. Ghelardi, Torino 2002, 137-139.

Seminario Mnemosyne 2011

Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne, Editors: G. Bordignon, M. Centanni, S. Urbini, “La Rivista di Engramma” 92, agosto 2011.

Seminario Mnemosyne 2015a

Iter per labyrinthum: le tavole A B C dell’Atlante Mnemosyne, Editors: M. Centanni, S. De Laude, D. Sacco, S. Urbini, “La Rivista di Engramma” 125, marzo 2015.

Seminario Mnemosyne 2015d

Figli di Marte, Warburg, Jünger, Brecht, "La Rivista di Engramma" no. 127, May / June 2015.

Stimilli 2013

D. Stimilli, *Aby Warburg's Impresa*, "Images re-vues", Hors-série 4 | 2013, *Survivance d'Aby Warburg*.

Warburg [1913] 1966

A. Warburg, *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt (Burgundische Teppiche mit Darstellung der Alexandersage im Palazzo Doria in Rom)*, "Hamburger Fremdenblatt, Illustrierte Rundschau" 85, 52, 2 marz 1913 (GS I, 241-249; *Aeronave e sommergibile nella immaginazione medievale*, RPA, 273-282; *Renewal*, 315-323).

Warburg [1920] 1966

A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, "Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften", Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1920, 26, Heidelberg 1920 (GS I, 487-558; *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, RPA, 309-390; *Renewal* 597-697; *AWO* I.2, 85-207).

Warburg [1924] 1998

A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, conferenza di Kreuzlingen, aprile 1923 [WIA III.93], tr. *A lecture on Serpent Ritual*, "Journal of the Warburg Institute" II (April 1939), pp. 277-292; revised edition *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hgs. U. Raulff, K. Wagenbach, Berlin 1988.

Warburg [1924] [2007] 20143

A. Warburg, *Zum Vortrage von Karl Reinhardt über "Ovids Metamorphosen" in der Bibliothek Warburg am 24. Oktober 1924*, Hamburg 1924; "*Per monstra ad sphaeram*": *Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, ed. D. Stimilli, Dölling und Galitz, München-Hamburg 2007, Italian tr. *Per monstra ad sphaeram*, Milano 2014, 39-42.

Warburg [1925] [2007] 20143

A. Warburg, *Die Einwirkung der Sphaera Barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche: Franz Boll zum Gedächtnis*, April 1925 [WIA III.94.2.1]; version for the Geburtstag-satlas, ed. G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; version ed. P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijsuniversiteit te Leiden, 3 December 1992, in www.mnemosyne.org; now in "*Per monstra ad sphaeram*": *Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, ed. D. Stimilli, Dölling und Galitz, München-Hamburg 2007; Italian tr. *Per monstra ad sphaeram*, Milano, 2014, 43-105.

Warburg [1925] 2012

A. Warburg, *L'influsso della Sphaera barbarica sui tentativi di orientamento nel cosmo in Occidente. In memoria di Franz Boll*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, ed. M. Ghelardi, Torino 2012, 295-396.

Warburg [1926-1929] 2001

A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, ed. K. Michels e Ch. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Warburg [1927] 2002

A. Warburg, *Cosmologia: progetto per una mostra sulla astrologia al Deutsches Museum di Monaco di Baviera*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, ed. M. Ghelardi, Torino 2012, 691-753.

Warburg [1928] 2012

A. Warburg, *Ernst Cassirer: Warum Hamburg den Philosophen Cassirer nicht verlieren darf*, "Hamburger Fremdenblatt" 23/06/1928, Italian tr. *Perché Amburgo non si può permettere di perdere il filosofo Cassirer*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, ed. M. Ghelardi, Torino, 2012, 755-764.

Warburg [1932] [1988] 2011

A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, ed. G. Bing und F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932 (GS I); ed. H. Bredekamp, M. Diers, Berlin 1998 (Neuaufgabe, Severus, Hamburg 2011).

Warburg 1993

A. Warburg, *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde in Hamburger Planetarium*, ed. U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber e U. Nödelke, Hamburg 1993.

Warburg 2014³

A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, ed. D. Stimilli and C. Wedepohl, Milano 2014.

Warburg, Cassirer 2003

A. Warburg, E. Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere*, ed. M. Ghelardi, Torino 2003.

Wedepohl 2013

C. Wedepohl, *Panel C, Guided Pathways*, in *Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas*, Warburg.library.cornell.edu, Cornell University 2013.

Wedepohl, Bredekamp 2015

C. Wedepohl, H. Bredekamp, Warburg, *Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlin 2015.

Wind [1971] 1992

E. Wind, review of E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, "The Times Literary Supplement" 25 June 1971, 735-736.

³A first reading on Mnemosyne Atlas, Plate C, was published in "La Rivista di Engramma" no. 5 (January 2001) and no. 34 (June/July 2004).

Horst Bredekamp
Claudia Wedepohl



Warburg, Cassirer und
Einstein im Gespräch
Kepler als Schlüssel der Moderne

Wagenbach

“Uno scolaretto al cinema”. Einstein e l’Atlante di Warburg

Recensione a Horst Bredekamp, Claudia Wedepohl, *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlin 2015

Emiliano De Vito

Nel 1928 Aby Warburg fece visita ad Albert Einstein. All’incontro è stato dedicato nel 2005 un articolo di Horst Bredekamp, *4 Stunden Fahrt 4 Stunden Rede* (*Quattro ore di viaggio, quattro ore di conversazione*), a cui si è aggiunta la conferenza, articolata in due momenti, dello stesso Bredekamp e di Claudia Wedepohl, tenuta nell’ambito del ciclo “Warburg, Benjamin and Kulturwissenschaft” il 14 giugno 2012 al Warburg Institute (*Aby Warburg meets Albert Einstein. Mars as a Lantern of the Earth*). Il testo dell’articolo e quelli messi a punti per la conferenza, rielaborati per integrare gli estremi della forma-libro, vanno ora a costituire il volumetto recentemente pubblicato dall’editore berlinese Wagenbach – *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne* (Warburg, Cassirer e Einstein in dialogo. Keplero come chiave della modernità).

L’incontro tra Aby Warburg e Albert Einstein – qui ricostruito pressoché esclusivamente dalla prospettiva del primo, cioè attraverso le annotazioni nei suoi diari e la corrispondenza con collaboratori e familiari – ebbe luogo precisamente il 4 settembre 1928 presso una clinica di Scharbeutz, dove Einstein era in cura. Gli autori si sono divisi i compiti come segue. Wedepohl ricostruisce con nitore didattico l’avvicinarsi di alcune tra le acquisizioni più ardue e suggestive del “grande amburghese” (quelle, in particolare, del celebre saggio sul ciclo di affreschi di Palazzo Schifanoia e della conferenza sul filologo e storico dell’astrologia Franz Boll) fino al momento dell’incontro con Einstein. In quanto archivista del Warburg Institute, Wedepohl è evidentemente a proprio agio con i materiali ivi conservati; per questo libro ha compulsato documenti, in alcuni casi inediti, per ricostruire le vicende di un pensiero, come quello warburghiano, in costante moto benché, come ogni pensiero di alto rango, ancorato a dei punti fissi: e tra questi è senz’altro la polarità tra mito e scienza.

Bredenkamp, con la forza teoretica che lo contraddistingue, ha chiarito che la scoperta kepleriana dell'ellisse come forma del corso del pianeta Terra intorno al sole è immagine di rango simbolico, e dunque possiede, nell'ottica genuinamente warburghiana, una eminente valenza storico-culturale, poiché segnerebbe la soglia in cui la modernità, abbandonata la forma circolare, che assicurava l'armonia di conio platonico, a favore della forma ellittica, che fonda una nuova meccanica celeste, si trova in perfetto equilibrio – e perciò stesso si mostra presa in una feconda ambivalenza – tra l'astrologia e l'astronomia, tra uno sguardo sul cosmo di tipo mitologico e uno fisico-matematico. Proprio in questo momento genetico, che segna il carattere della prima modernità, si precisa agli occhi di Warburg la figura di Keplero, che egli coerentemente definisce "*Übergangstyp*", "figura-tipo di passaggio".

L'intero volume scaturisce da uno schizzo a matita tracciato da Albert Einstein per Aby Warburg. Questo documento sarebbe il solo testimone diretto del loro incontro. Bredenkamp ha buon gioco nel decifrare il disegno come la rappresentazione dell'orbita ellittica della Terra su cui sono evidenziate diverse posizioni del pianeta, ovvero cinque posizioni (tra cui quella di allineamento Sole-Terra-Marte) occupate dalla Terra al compiersi dell'anno marziano, cioè al ritorno di Marte allo stesso punto. Questo esperimento mentale, questo salto nel luogo di osservazione dalla Terra a Marte, sarebbe – secondo quanto sostenne Einstein in quell'occasione (Warburg lo annota nel suo diario) – la prestazione specifica e più alta di Keplero, ovvero ciò che permise a quest'ultimo di scoprire il corso ellittico del nostro pianeta osservandolo mentalmente da Marte. Da qui la definizione einsteiniana – apparsa in un breve articolo del 1930 che sottende il disegno tracciato per Warburg e nel quale Bredenkamp scorge una replica a Warburg – di Marte quale "lanterna" che illumina il corso terrestre.

Il tema dell'incontro fu dunque Keplero. La sua figura costituisce il medio attraverso cui Warburg e Einstein comunicano (ma anche la materia su cui dissentono). Warburg – questa la tesi centrale avanzata da Bredenkamp – vedeva in Einstein un "Kepler recreatus", un nuovo Keplero che con la propria teoria del continuum spazio-temporale aveva "levato" (ci permettiamo di notare che qui Warburg usa il termine di sapore hegeliano *aufgehoben*) la visione cosmica dell'antichità e dunque aveva compiuto un passo decisivo sulla via della liberazione del pensiero scientifico dal modello cosmologico di tipo metaforico e immaginale; e tuttavia Einstein non riuscì a liberarsi del tutto da un "fondo arcaico" (Warburg torna in

più occasioni a esprimere questa sua convinzione parlando per l'appunto di *Urboden*, o “piano arcaico”, *Urgrund*; “grembo”, *Mutterboden*; “strato arcaico”, *Urschicht*), vale a dire da un retroterra mitologico che Warburg sentiva riecheggiare inconsapevolmente nel modo di pensare del grande fisico, un fondo che egli, con la visita a Scharbeutz, intendeva al contempo mettere alla prova e far affiorare alla coscienza di Einstein, in particolare sottoponendogli una serie di immagini (questi le avrebbe osservate con l'entusiasmo di “uno scolareto al cinema”) che Bredekamp riconosce in quelle, tutte legate alla figura di Keplero, della Tavola I dell'Atlante Mnemosyne, l'impresa in ogni senso ultima di Warburg (alla suddetta Tavola questi lavorava nel luglio-agosto 1928, cioè poco prima dell'incontro di Scharbeutz; si tratta della prima delle cosiddette tavole cosmologiche il cui tema è il mutare delle rappresentazioni del cosmo). Sebbene i due non potessero trovarsi d'accordo, Einstein, che nell'articolo del 1930 ritrarrà Keplero alla luce bipolare (ovvero ellittica) del ricercare empirico e dell'immaginare ipotetico, avrebbe finito per accogliere con questa stessa bipolarità – così Bredekamp – una traccia warburghiana.

Nel volume non mancano anche elementi volti a suscitare immediata suggestione nel lettore, come per esempio la conferma del significato programmatico assunto agli occhi di Warburg dall'ellisse kepleriana nel fatto che essa si trovi rispecchiata nella concezione architettonica, ellittica, della sala centrale della sua Biblioteca; nonché la elezione di due cliniche – quelle di Kreuzlingen e di Scharbeutz – a luoghi simbolici in cui si sarebbe, rispettivamente, preparato e consumato l'incontro tra due figure auratiche della prima metà del Novecento, cioè tra un Warburg misteriosamente risanato dalla sua psicosi e un Einstein sofferente di cuore.

ENGLISH ABSTRACT

The essay by Horst Bredekamp and Claudia Wedepohl, *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch* (Wagenbach, Berlin 2015) deals with the meeting of the Kulturwissenschaftler Aby Warburg and the physicist Albert Einstein which took place on initiative of the first scholar on September 4th 1928 in Scharbeutz. The main issue of the meeting was Kepler's discovery of the elliptical orbit of the planet Earth by means of a mental experiment, i.e. the observation of the Earth from Mars, a discovery which introduced a new cosmic conception whose emergence disrupted the Platonic world harmony. The present review strives to underline the concealed traces of the polar conflict detected by Warburg in Einstein's theoretical attitude between the two above-mentioned conceptions of the cosmos, the magic-mythical and the mathematic-physical one.



archivi impossibili

un'ossessione dell'arte
contemporanea

— cristina baldacci


JOHAN
& LEVI
EDITORE

Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea

Presentazione del volume, Monza 2016

Cristina Baldacci

Fresco di stampa per Johan & Levi Editore, esce il volume di Cristina Baldacci Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea. "Engramma" pubblica in questo numero un estratto dal capitolo 7. Il corpo come deposito vivo. Dal gesto performativo alla presenza organica.

Può il corpo essere considerato un archivio vivente? Se pensiamo alla struttura del DNA e del cervello, i due sistemi che trasportano il nostro patrimonio biologico-genetico e mnemonico, non possiamo che dare una risposta a grandi linee affermativa. Non risulta tra l'altro incongruo che un'esperienza episodica e transitoria come la performance venga consegnata alla posterità per mezzo di un archivio? Sembrerebbe una contraddizione in termini, eppure per gli artisti comportamentali (quelli cioè che usano il proprio corpo come linguaggio) è l'unico modo non tanto per assicurare la presenza del lavoro in sé – che essendo per sua natura effimero è soltanto riattivabile per mezzo della replica corporea – ma per lasciare traccia di un'attività che dopo l'uscita di scena (metaforica e reale) dell'artista andrebbe altrimenti perduta.

I metodi con cui i performer preservano dall'oblio le loro azioni sono abitualmente due: il video e la fotografia per darne memoria a lungo termine, oppure una ritualità accentuata e ripetuta nel tempo. La memoria legata alla rappresentazione si esaurisce di solito con la fine dell'attività o la scomparsa dell'artista, ma può anche continuare se lo stesso codice di gesti è accolto e perpetuato da un altro corpo (si parla allora di *reenactment*). Se nel primo caso si assiste alla creazione di archivi personali, dove gli artisti raccolgono con minuzia ogni singola immagine o propaggine di loro stessi in azione, nel secondo il corpo diventa un deposito di movenze, esperienze e operazioni dalla carica fortemente simbolica, una sorta di "atlante del gesto" – titolo, questo, con cui la Fondazione Prada di Milano ha recentemente promosso (settembre-ottobre 2015) una serie di azioni coreografiche ideate da Virgilio Sieni, che hanno tramutato

lo spazio espositivo in un “paesaggio di gesti che evocano la tradizione artistica, indagando i concetti di genere e identità”, e la rappresentazione in “un archivio dei movimenti più semplici, delle infinite coreografie inscritte nelle forme e nelle articolazioni dei corpi nudi” (v. il comunicato stampa dell'iniziativa e, sulla relazione tra performance e archivio, Borggreen, Gade 2013).

C'è poi anche un altro aspetto da prendere in considerazione: le ricerche performative, comportamentali e partecipative hanno inaugurato un nuovo modo di pensare la mostra, che non viene più vista soltanto come un montaggio di oggetti a sé stanti, ma diventa anch'essa “un medium basato sul tempo o la messa in scena di un'opera viva, parte di un processo più ampio o punto di partenza per giungere altrove” (Osthoff 2009, 136).

Nel lavoro di Joseph Beuys – figura tra le più carismatiche del secondo Novecento, che con la sua idea di “scultura sociale”, ovvero di un linguaggio che ha come medium il corpo, nella sua doppia accezione di entità fisica e spirituale, ha reso l'arte un processo continuo, un'azione militante e rinnovatrice in tutti i campi, da quello culturale, a quello ecologico, sociale, politico, economico – si ritrovano tutti e tre gli aspetti appena citati.

La ritualità sciamanica con cui Beuys metteva in atto non solo le sue azioni, ma anche i gesti più quotidiani, in una totale unione di arte e vita sulle orme del *Gesamtkunstwerk*, ha fatto sì che il suo corpo diventasse custode di un repertorio di gesti emblematici. L'artista tedesco ne era più che consapevole, tanto da avere studiato e reso unica, oltre che subito riconoscibile, la propria immagine (portava sempre un cappello di feltro, un gilet, vecchi scarponi e, d'inverno, un lungo cappotto, anch'esso di feltro), e da avere costruito attorno a sé una leggenda che lo investì di un'auraticità magnetica, tipica dell'opera d'arte. Il suo abbigliamento, così come ogni altro oggetto di cui si serviva durante le proprie azioni, diventava parte di un corredo liturgico – successivamente riprodotto in serie come insieme di multipli – che, una volta usato, veniva riposto in vetrine così da costituire una personale archeologia. Si può allora comprendere come ogni azione dell'artista facesse parte di un disegno più ampio e costituisse una tappa all'interno del suo percorso e della sua storia espositiva [...].

Un'altra artista, la brasiliana Lygia Clark, lavorò, così come il suo conterraneo Hélio Oiticica, “ai margini del capitalismo”, rimodellando “le questioni legate all'estetica modernista” e “trasponendole direttamente nella vita e nel corpo” (Osthoff 2009, 93). Nel lavoro di entrambi la tradizione

occidentale, fondata sulla superiorità della vista come primo strumento della percezione, si è fusa alla ritualità indigena, che invece privilegiava tutti e quattro gli altri sensi. Per questo i due artisti erano interessati soprattutto all'immaterialità dei gesti, alle sperimentazioni sensoriali, alla dimensione psicologico-soggettiva e alla partecipazione dello spettatore: aspetti che si ponevano in apparente antitesi con la fissità dell'inventario-schedario e con i processi abituali di archiviazione.

Tuttavia, come ha messo in luce Simone Osthoff in uno studio sulla trasformazione dell'archivio da deposito di documenti a mezzo artistico, Clark e Oiticica vanno ricordati proprio perché l'eredità che hanno lasciato con la loro arte partecipativa ha contribuito a cambiare il modo in cui "l'archivio cataloga, riproduce e promuove esperienze di arte effimera", da un lato tramite il remake degli originali in forma di multipli e, dall'altro, aprendo a pratiche combinatorie, pur essendo lontanissimi dalle opportunità interattive offerte dai primi computer (v. Osthoff 2009, 135-136).

Questo loro lascito, anche se non direttamente, è penetrato nella pratica di artisti appartenenti a generazioni più giovani e ad altri ambiti geografici che lavorano con il corpo e con la trasmissione "orale" dell'arte. Con *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (2013), presentato nel padiglione della Romania durante la 55. Biennale di Venezia, Alexandra Pirici e Manuel Pelmu? hanno dimostrato che la storia, e in particolare la storia dell'arte, può essere memorizzata trasformando l'oggetto-documento in azione, in testimonianza immateriale, senza il bisogno che ci sia effettivamente un archivio come luogo fisico di immagazzinamento. Il fatto che l'opera d'arte come feticcio, monumento o merce possa essere trasformata in pura immagine, senza concretizzarsi in un materiale e in una forma stabili, per i due artisti ne garantisce di per sé stesso la lunga durata (v. Baldacci 2015, 12-15).

Durante i mesi della mostra cinque performer hanno rimesso in scena la storia della Biennale usando unicamente i loro corpi, che a rotazione mimavano una serie di sculture, dipinti, installazioni, video e performance delle passate edizioni. Pirici e Pelmu? lavorarono dietro le quinte: prima di decidere le opere da far rappresentare, svolsero un'approfondita ricerca in archivio e sui cataloghi della Biennale, selezionando lavori molto diversi per linguaggio, contenuto e forma. Il tratto comune per tutti restava la forte iconicità.

Le opere scelte andavano dal *Supremo convegno* di Giacomo Grosso, il dipinto che aveva suscitato scandalo durante la prima edizione della

Biennale nel 1895, a *Untitled (Public Opinion)* del 1991, una delle installazioni con cumuli di caramelle di Félix González-Torres che venne esposta nel padiglione degli Stati Uniti nel 2007 quando l'artista, ammalatosi di AIDS non ancora quarantenne, era già scomparso. Ogni *reenactment* veniva annunciato con la citazione dell'autore, del titolo e della data originale dell'opera. In questo modo la performance costituiva un catalogo di gesti e parole, di immagini e suoni, dove il dato visivo non era più *picture* ma *image* (su tale distinzione, che consente di esprimere meglio che in italiano la differenza tra immagine pura o immateriale (*image*) e immagine materiale, che ha quindi ottenuto un supporto mediale (*picture*), v. Mitchell [2005] 2009, 111).

Alla Biennale quell'anno c'era anche Tino Sehgal, vincitore del Leone d'Oro come miglior artista, che come Pirici e Pelmu? aveva iniziato la sua carriera in ambito teatrale studiando scenografia. Sehgal ha presentato una delle sue *constructed situations* (*Untitled*, 2013), azioni collettive che, dopo l'esecuzione, possono essere tramandate soltanto oralmente. L'artista tedesco rifiutava, infatti, ogni tipo di documentazione e riproduzione dei suoi lavori, di cui non esistono né foto, né filmati, né trascrizioni, quindi neppure illustrazioni sui cataloghi delle mostre, dove di solito viene lasciata una pagina o uno spazio bianco con la sua didascalia come unica traccia dell'azione. Il gesto di Sehgal è radicale, iconoclasta, e si basa sul rituale come tramite della memoria culturale, fin da quando, una quindicina di anni fa, l'artista passò dalla coreografia alla performance con il suo primo *Untitled* (2000), dove un ballerino eseguiva a corpo libero una sequenza di pose e figure disegnando un atlante immaginario della danza del XX secolo.

C'è poi un'ultima declinazione dell'archivio immateriale e performativo a cui bisogna accennare. L'opportunità di mappare il corpo o altra materia viva (microrganismi come cellule, proteine, geni, nucleotidi) offerta dalla rivoluzione biotecnologica ha dato inizio a un nuovo corso dell'arte, che Jens Hauser ha presentato con la mostra "L'Art Biotech", organizzata a Le Lieu Unique, il centro per l'arte contemporanea di Nantes, nel 2003. Come sottolinea lui stesso, la scoperta e lo sguardo in questa dimensione microscopica ha permesso il "passaggio da una *rappresentazione* della corporeità alla sua *presenza* organicamente costruita e inscenata" (Hauser 2007, 26).

Esempi massimi di questa pratica sono le sperimentazioni di Eduardo Kac, brasiliano come Clark e Oiticica. Tra i suoi lavori più interessanti e visionari, che risalgono ormai a quasi vent'anni fa, c'è sicuramente

Genesis (1999), che ha portato l'artista ad avventurarsi in un'inconsueta trasposizione. Scelta una frase della Bibbia, l'ha tradotta prima dall'inglese all'alfabeto Morse, poi da questo codice binario al codice genetico della proteina di un batterio. Così facendo ha trasformato il linguaggio in un'entità vivente, ciò che è per sua natura astratto in qualcosa di reale. Due anni prima, per il progetto *Time Capsule* (1997), si era fatto innestare un microchip in una delle caviglie. Questa operazione era frutto di una lunga riflessione sulla perdita di valore della fotografia come tramite di memoria, verità e identità, visto che oggi le nuove tecnologie ci permettono di riconfigurare non solo la nostra immagine ritratta in formato digitale, ma anche – per merito della chirurgia plastica – il nostro volto in carne e ossa, quindi di cancellare del tutto il nostro aspetto e, di conseguenza, il suo ricordo.

Nella contemporaneità la memoria sta tutta in un chip, ovvero nei computer e nei robot, ci dice Kac, e questo fatto si contrappone al valore tradizionale che abbiamo sempre attribuito al corpo, quello di “sacro deposito dei soli ricordi umani, che sono stati acquisiti come risultato di un'eredità genetica o dell'esperienza personale”. L'obiettivo di *Time Capsule* è indurre a pensare alla possibile “co-presenza di memorie vive e memorie artificiali dentro di noi”. E la questione si fa ancora più seria e allarmante, o forse più affascinante (v. il testo di introduzione all'opera dell'artista sul suo sito), se pensiamo che “la scansione dell'impianto remoto tramite il web rivela quanto il tessuto connettivo della rete digitale globale renda obsoleta la pelle come barriera che traccia i limiti del corpo”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Baldacci 2015

Cristina Baldacci, *Alexandra Pirici e Manuel Pelmu?. L'arte del reenactment*, “Art e Dossier” n. 320 (aprile 2015), 12-15.

Borggreen, Gade 2013

Performing Archives/Archives of Performance, a cura di G. Borggreen e R. Gade, Copenhagen 2013.

Hauser [2003] 2007

J. Hauser, *La biotecnologia nell'arte. Incubo dei tassonomi* (2003), in *Art Biotech*, a cura di P. L. Capucci, F. Torriani, Bologna 2007, 19-27.

Mitchell [2005] 2009

W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?* (2005), in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Milano 2009, 99-133.

Osthoff 2009

S. Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art From Repository of Documents to Art Medium*, New York – Dresden 2009.

ANGELA VETTESE
VENEZIA VIVE

Dal presente al futuro e viceversa

il Mulino

Contro la malinconia

Presentazione del volume: *Venezia vive. Dal presente al futuro e viceversa*, Bologna 2017

Angela Vettese

È da poche settimane in libreria il volume di Angela Vettese, Venezia vive. Dal presente al futuro e viceversa, pubblicato per i tipi del Mulino. Per gentile concessione dell'Autrice e dell'Editore, pubblichiamo qui una parte del capitolo primo: Vedere Venezia. Come guardarla?

“Questa città migliora l'aspetto del tempo, abbellisce il futuro”
Iosif Brodskij

Se Venezia scomparisse, che male ne verrebbe? Molte città sono diventate dei fossili archeologici e questo è il suo destino, se l'innalzamento dei mari si rivelerà impossibile da combattere. Tuttavia, ci lega a lei un carattere simbolico fortissimo che ci impedisce di lasciarla andare, i cui volti sono multipli e, direi, radicati nell'inconscio collettivo. Altrimenti non si comprenderebbe come la si sia voluta evocare in molti luoghi del mondo, utilizzando la sua architettura come una seduzione che aiuta il turismo o il commercio.

Nel film *Chain City* (2008) di Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio e Charles Renfro, l'obiettivo della cinepresa, posto su di una gondola, guarda dall'acqua Venezia e molti dei suoi cloni nel mondo. L'obiettivo cambia di continente ma resta fisso sul medesimo immaginario: siamo a Las Vegas, Nagoya, Tokyo, Macao, Doha e ritorniamo a Venezia in un loop dove tutto è omogeneo ma non proprio, con variazioni di colore, materiali, proporzioni, funzioni.

Non si può dire che le altre Venezie siano finte, dato che sono solide e abitate, ma si perde la nozione del vero, del luogo, del perché. Sono tutte apparentate dall'idea di mostrarci una meraviglia che vale tanto da volerla ricostruire ovunque. Ma la ripetizione *kitsch* è un omaggio che si rende soltanto ai miti che sedimentano sentimenti forti. Se sono pullulate delle Venezie gemelle, dunque, si può pensare che la Venezia reale sia percepita come un coacervo irrinunciabile di valori umani: saper creare stupore,

superare sfide con la natura, adattarvisi interpretandola, trasformare un luogo con il doppio passo della violenza e del rispetto, combattere, costruire, inventare un codice fatto di cose, parole e usanze che è compatto ma al contempo malleabile. Questa è forse una prima chiave d'accesso allo sguardo sulla città.

Una seconda chiave è l'immensa letteratura che l'ha descritta o inventata o utilizzata come sfondo. Il mondo dell'editoria ha capito che i viaggiatori si dividono in due categorie. Da una parte quelli a cui non interessa dove sono e si annoiano nell'ascoltare l'accompagnatore, spesso attraverso auricolari che danno a tutti un'aria spersa, mentre cercano di trovare un buon posto in quella gerarchia di branco che si crea durante i viaggi organizzati. Dall'altra parte coloro che non vogliono sapere quello che sanno tutti e cercano informazioni differenti rispetto a una Guida Rossa del Touring. Che peraltro nella sua severità è sempre splendida, anche se molte informazioni andrebbero riviste alla luce dei nuovi studi sia sociali sia storico-artistici: redigere un Baedeker è un'arte complessa, che parte dalla conoscenza dei diari di viaggio e dei racconti nati dai Grand Tour degli intellettuali, quando i rampolli delle grandi famiglie e scrittori come Goethe, Stendhal, Byron se li potevano permettere.

Ma soprattutto a Venezia, che è stata studiata e ristudiata più volte, non puoi fidarti di tutte le informazioni che ti vengono date: molte vanno aggiornate secondo nuove prospettive che vengono, soprattutto, dallo sviluppo della storia materiale – per intenderci, quella di Jacques Le Goff e Georges Duby – dalle scoperte fatte restaurando l'architettura, aprendo le calli per installare la banda larga, pulendo i canali e trovandovi evidenze di un passato diverso da quello che si credeva. Solo gli studi sul cinquecentenario del Ghetto, per esempio, hanno condotto ad alcune certezze sulla sua nascita e sulle sue dinamiche (Calabi 2016).

Capire come e cosa guardare in qualsiasi luogo, del resto, è un problema che ha invaso la storia in generale e quella di Venezia in particolare, con la sua arte, la cartografia, le prime camere oscure – tra cui quella posta in piazza San Marco già a metà Cinquecento – il cinema, la fotografia. Quali occhi devi usare per vederla? Osa un poco, disponendo le immagini mentali in una scala antigerarchica e capace di accostare senza scandalo generi assai diversi. I *topoi* ricorrenti, tanto, tendono a trapassare dalla poesia al cinema e alla pubblicità e il punto, a volte, non è cercare l'informazione originale, ma al contrario un'interpretazione rilevante dell'immaginario banale: è il problema che accomuna Canaletto, Guardi, Bellotto a ciò che

non è ancora nei musei o non ci andrà mai.

Non c'è da scandalizzarsi, data la popolarità di Venezia, del ponte che essa crea tra la cultura alta e bassa. In un film d'intrattenimento, Jerry Calà vi transita con la bambina di cui è innamorato trasformando un labirinto decadente in un teatro sereno, così come, nella vicenda, una relazione fuori dal seminato diventa un affetto puro; il fotografo emiliano Luigi Ghirri ne ha riproposto particolari laterali, smentendo con il realismo del quotidiano ogni retorica tesa al meraviglioso; l'architetto Daniel Libeskind ne ha fatto disegni frammentari riuniti in serie, come a testimoniare il senso tutto veneziano per una decorazione che va dal particolare umile su di un muro all'ambizione delle grandi cupole.

L'andirivieni di esempi che si dipanano nel tempo ci porta indietro al console britannico Joseph Smith, che nel 1735 realizzò un nastro di dodici vedute del Canal Grande (Bertozzi 2016), fino alle fotografie delle dive che sceglievano la città malinconica, seducente, misteriosa per sovrapporvi e costruirvi la propria immagine.

Ma ancora, per capire come sono stati visti, interpretati e ripetuti certi scorci, tra luce e buio, ricchezza e povertà, dovrete scandagliare i dagherrotipi della collezione Costantini (1941) e andare su fino alla Venezia libertaria, continuazione di quella libertina, descritta da Silvio Soldini in *Pane e tulipani* (2000): nel film si preferisce la zona carrabile di Santa Marta al centro pedonale, utilizzando quel quartiere periferico, novecentesco, legato al mare concepito come industria, in quanto simbolo di tolleranza e possibili nuove forme di convivenza. In effetti, il luogo rappresenta un bordo ibrido tra vecchie e nuove forme di solidarietà, nato per le esigenze degli operai e cresciuto tra occupazioni di studenti e proteste di portuali o pescatori di caparossoli, quelle vongole troppo piccole per essere considerate tali dalla legislazione europea.

Seguendo il corso dell'immagine tecnologica arriviamo ai post infiniti che popolano Facebook e altri social, più o meno tutti debitori di modelli che non conoscono, affrancati dall'effetto cartolina grazie al nuovo supporto digitale, ma a quello simili come impostazione. Solo la presenza frequente dello sfuocato e del decentrato parla di una tecnologia più rapida da usare rispetto alla buona fotografia e al vero cinema, della quale si ha quindi meno rispetto. Dietro, però, c'è sempre il vedutismo, quello che ebbe un tale successo in terra inglese da farci rimanere Canaletto e da costituire

una base anche per la pittura di Turner.

Nemmeno per i dilettanti di oggi, infatti, anzi tantomeno per loro, è facile guardare Venezia senza cadere nella retorica, con gli occhi di chi non cerca il già visto come consolazione. Tendiamo a fotografare e a ricordare Venezia come prova di ciò che ci aspettiamo da lei, perché ci è stato suggerito da mille sguardi preesistenti e autorevoli, anche se usiamo Instagram. Ma guai a non dare risposte anche prevedibili: come accade nell'interpretazione delle tavole del test di Rorschach, chi offre solo risposte fuori dalla norma desta sospetto, perché dimostra di non capire la norma.

Tuttavia, se vedere significa riconfigurare il campo percettivo, e soprattutto quello cognitivo destrutturando consuetudini sedimentate, capisci che Venezia non è quella del Carnevale, che tra l'altro evoca un Settecento decadente con fantasie pornografiche. Non è un mistero che il mercato delle maschere veneziane si sia impennato dopo la loro apparizione nelle orge di *Eyes Wide Shut* (1999), il film di Stanley Kubrick tratto dal racconto *Doppio Sogno* (1926) di Arthur Schnitzler.

Pensa, per esempio, alle due guerre mondiali. Tra i tanti modi di vedere Venezia c'è quello delle fotografie delle protezioni e degli esiti dei bombardamenti. La Grande guerra vide centinaia di ordigni lanciati a più riprese dal cielo e i luoghi colpiti si trovano nella mappa delle "Bombe lanciate su Venezia da aeroplani nemici durante gli anni 1915-1918". Un'altra mappa, con la legenda volutamente cancellata, forse indicava dove stavano le cariche inesplose. Le distruzioni sono testimoniate da fotografie in cui si vedono case senza più tetto, ammassi di pietre secolari scompagnate (Franzini 2014).

Durante la Seconda guerra mondiale si è punteggiata la città di rifugi. Un video di Caterina Erica Shanta, in cui una voce narrante anziana racconta le difficoltà di allora, ci mostra una successione di fotografie d'archivio in cui ne compaiono alcuni, per esempio quello di fronte al Teatro La Fenice: una specie di missile di cemento armato che restò in piedi fino agli anni Cinquanta. Con una scelta che ricorda il modo in cui Mario Merz ha concepito lo spazio abitabile dal corpo umano, i rifugi per le cose erano quadrangolari e quelli per le persone curvilinei. Un anziano potrebbe dire che la Venezia vera, quella che si dovrebbe rappresentare, fu quella delle macerie o quella piena di ricoveri.

Un altro modo inconsueto per vedere passa attraverso i video di una produzione musicale locale, che non ha molto da invidiare al neomelodico

partenopeo. Concettualmente però ne è l'opposto: invece di ribadire certi stereotipi, li ribalta. Niente romanticismo, molto realismo, alta dose di ironia, commistione tra ritmi ska, reggae, hip hop, rap; poiché i testi delle canzoni sono in veneziano o in veneto, gruppi anche interessanti come Los Massadores girano solo per le sagre locali. Furio degli Ska-j lo si riconosce dal *cocòn* di capelli brizzolati e lo si incontra spesso nei bar vicino al Cottonificio; benché nel clip *So figo* vada in barca a motore, percorre tutti i luoghi comuni del gondoliere presuntuoso, galante ed elegante anche se rasta.

Le visioni che vengono dai musicisti locali sono anche più feroci di quelle dei cantanti più noti. Una giovane Madonna ancora in carne scelse Venezia per ambientarvi il video di *Like a Virgin* (1984) con la doppia visione esterno-nero-ribellione-decadenza opposta a interno-bianco-tradizione-rinascita; nel 1990 Ligabue ha utilizzato la città come simbolo di libertà, facendovi volare delle gondole nel clip *Piccola stella senza cielo*.

Non puoi chiedere alla produzione leggera la stessa profondità delle sei storie veneziane che trovi in *Sei Venezia*, il film girato da Carlo Mazzacurati nel 2010, ma è vero che occorreva rinnovare il repertorio ed è bello che una città sappia prendersi in giro. Lo ha fatto Giorgio Camuffo nella rivista, prodotta quando aveva lo studio in un biscottificio piastrellato, "Venice is not sinking": tra testi e illustrazioni scopriamo che Venezia non sta affondando. Nel suo lavoro di docente ha inventato persino sistemi di segnaletica fatti apposta per perdersi (cfr. Camuffo 2004): la maglietta con lo slogan "I'm lost, It's ok" è un manifesto che passa dal banale al geniale e dalla riflessione sulla città alle direzioni s/consigliate nell'esistenza.

Una Venezia vista come avventura ha ispirato Hugo Pratt, che viveva a Malamocco guardando un orizzonte larghissimo e ammetteva che in ogni sua storia c'è una traccia del suo essere esotica, alchemica, onirica, musa anche quando non compare direttamente. Il suo eroe, Corto Maltese, è elegante anche nei posti più sperduti del mondo, un po' germanico nei tratti, come del resto molti suoi conterranei per la prima origine dei veneti, ma anche per il succedersi di un asse Germania-Austria-Venezia che non è mai terminato; difende le culture marginali perché ha imparato a riconoscerle nel cosmopolitismo tollerante della laguna. Nelle sue storie Venezia non è una trappola in cui morire, ma un mondo da cui involarsi. In una citazione famosa, Pratt racconta:

Ci sono tre luoghi magici e nascosti. Uno in Calle dell'Amore degli Amici; un secondo vicino al ponte delle Meravege; il terzo in Calle dei Marrani nei pressi di San Geremia in Ghetto vecchio. Quando i veneziani sono stanchi

delle autorità costituite vanno in questi tre luoghi segreti e, aprendo le porte che stanno in fondo di quelle corti, se ne vanno per sempre in posti bellissimi e in altre storie" (Distefano, Pietragnoli 1999, 73).

Se dimentichi la necrofilia, dunque, puoi guardare Venezia in modo felicemente obliquo e puoi riprenderti una certa dose di incanto, come del resto suggeriscono anche gli economisti della cultura (Sacco 2016). Il suo mostrarsi è plurale, passa dalla miseria alla nobiltà e viceversa, sa di peste e di spezie, di repressione e tortura, ma anche di libertinismo, di glorie militari commiste a una vocazione al denaro che l'ha resa poliglotta, multirazziale, cattolicissima ma aperta a scambi con ortodossi, protestanti, ebrei, mussulmani, indù, mistici di ogni sorta e confuciani, andando a est per la Via della Seta e a nord verso l'altro mare.

La maggior parte delle persone che visitano Venezia, però, la vede e la memorizza ancora come se fosse dentro ai quadri, alle foto, ai film che ne hanno costruito l'immagine corrente. Cambiarla è un'impresa titanica e forse persino offensiva, perché è diventata un *topos* dell'emotività e quindi un punto di riferimento. Farne a meno è come rinunciare alla rappresentazione ipostatizzante di un santo, diciamo san Giovanni Battista con il cartiglio e la barba incolta, che ritroviamo nella pala d'altare così come nel santino da tasca. È un prodotto della storia della cultura e forse una scorciatoia per parlare di un certo umore. Tanto vale tenercela, purché non la si confonda con la realtà.

Il problema è che non solo il turismo peggiore, raddomante di luoghi comuni, ma anche molta intelligenza appoggiano un malinteso senso di conservazione canonica e non di ripensamento. Così, mentre tutto cambia, per la maggioranza dei custodi del tempio tutto dovrebbe restare com'è. Pur di non correre rischi, per esempio, nel 2014 la Soprintendenza ai beni architettonici ha evitato di approvare un progetto di informazioni con QR Code e nuove tecnologie. Tutto ciò che l'ufficio comunale deputato al turismo è riuscito a fare, nel 2015, con zelo ma senza alcun riconoscimento, è stato togliere almeno i cartelli che indicavano itinerari obsoleti.

L'assurdo è che si ritiene intoccabile anche ciò che non appartiene affatto alla tradizione. Nonostante questo la città è piena di segni nuovi come cartelli fatti a mano dai negozianti o cestini per la spazzatura che ospitano poster pubblicitari. Eccetera: esercitati a guardare i muri senza scandalizzarti per qualche graffito. La maggior parte sono vandalismi comuni, ma non tutti.

A testimonianza della vitalità del luogo c'è un itinerario di *sticker* messi da *writer* che fanno parte di un circuito nazionale e internazionale. Il vecchio non si smantella e il nuovo avanza, e spesso senza controllo. Lo si toglie dal paesaggio mentale, ma inevitabilmente compare.

Venezia è diversa da se stessa. Cambia continuamente registro: passa dalla prosa degli odori alla poesia dei panni stesi tra due palazzi, sempre ordinati per colore e dimensione, dall'alto di un barocco che s'impenna al basso delle verande di alluminio anodizzato. Il suo codice non comprende la stabilità e tantomeno la coerenza, perché nascosta tra le pieghe della sua cifra c'è la necessità di una manutenzione continua. Questo la porta a essere affastellata, sempre montata e smontata, cresciuta su se stessa a volte secondo linee urbanistiche dettate dall'alto, a volte secondo urgenze puntiformi, plurali, individuali, di buon senso comune.

Venezia è dunque un problema da ribaltare, guardandola nel presente e lasciandoci cadere nel passato quando cerchiamo i suoi perché, ma immaginandone al contempo i futuri possibili. La prospettiva che ci chiede di adottare non è quella che appare dalla rotta automatica Rialto – San Marco – Accademia, ma quella di chi è disposto a dividerne le attività reali, a infilarsi verso il canale che fronteggia le carceri, a guardare certi palazzi di otto piani al Ghetto, a cercare i pescherecci che sostano dietro alla Giudecca.

Si dice che a Venezia non si possa camminare per il caos, eppure c'è sempre un posto, persino in centro, persino in primavera e non solo nella dolcezza di novembre, dove si sta dentro al vuoto e si sente il rumore dei propri passi. Non è vero che i turisti sono sempre troppi, sono solo addensati in un parco tematico. Se vuoi li eviti.

La città sta morendo già da secoli, ma proprio per la sua necessità di stare a galla in maniera ingegnosa, fantasiosa, sperimentale è stata e resta una delle più vitali d'Italia, con ambiti produttivi da rileggere che vanno dal rapporto con il mare alle arti contemporanee, dalle manifatture a tutto quanto è nuova tecnologia.

Resta capace di attirare investitori che vi restaurano Punta della Dogana, il ponte di Rialto, l'Accademia o il Fondaco dei Tedeschi, contestualmente a un brulichio testimoniato dal gonfiarsi dei suoi atenei, dal progressivo riuso dell'Arsenale, dalle decine di associazioni culturali ufficiali o meno, dalle industrie creative che vi trovano un incubatore anche se, per motivi

di spazio e di costi, non il luogo del loro sviluppo. Nelle zone meno care della città trovi un dedalo di studi di artisti e di grafici, gallerie e centri culturali, alcuni ricchi e arredati come loft di Manhattan, altri resi abitabili solo con “una man de bianco”.

Luoghi come le Fondamente Nove a nord, il retro della Giudecca a sud, la Stazione Marittima a ovest guardano una laguna larga come il mare, che ti offre un giardino di ciminiere o un rimbalzare di isole, come fossero sassi tirati dentro a uno stagno e rimasti là a galleggiare, ciascuna con il suo destino: un cimitero, un manicomio trasformato in albergo, un altro che è diventato centro polivalente, un altro ancora dove si studia archeologia.

La mescolanza continua tra il vecchio e il nuovo, che fa eco a quella tra l'acqua e la terra, è il sale di ciò che vedi. Devi però avere l'apertura di chi non cerca il già visto come consolazione. Dimenticati anche di un'economia della cultura che guarda soprattutto all'*heritage*, cioè alla conservazione testarda di un'identità. Il problema non è tenere il passato, ma cercare il futuro.

Instabile, fluida ma coerente, che identità dovrebbe preservare, del resto? Quella dei primi insediamenti, del Medioevo rampante, del Cinquecento che vide Venezia veramente regina, del Settecento disperato e gaudente? Quella del Canal Grande o dei campielli, dei nobili o del popolo, dell'Ottocento risorgimentale o di un Novecento industriale? Se Venezia ha una caratteristica che l'ha resa bella nei secoli scorsi, è stata la perdurante capacità di accettare il presente: malgrado alcuni abitanti siano vittima della rigidità isolana, altri sentono il porto, i traffici, il lontano, l'andirivieni di culture che si riverberano in un abito mentale polimorfo. Per questi, l'acqua non è un confine ma una porta.

Venezia non è abitata solo da orde di turisti e da spettri come vogliono l'opinione comune e alcuni intellettuali (Agamben 2011). Chi abita nella città metropolitana inocula dentro alla Venezia insulare, in cui spesso lavora di giorno, tutti i modi di essere della regione e del paese, che si tratti di veneziani scappati o di veneti che arrivano da paesi dove gli alloggi costano meno; degli immigrati che hanno iniziato a spigolare i resti dell'economia turistica e che, piano piano, soprattutto se asiatici, si stanno rivelando imprenditori.

Forse, come ha affermato Massimo Cacciari, Venezia è un luogo della mente (Cacciari 2009). Ma se è popolata da desideri e pensieri, come è proprio

di ogni realtà urbana che abbia una lunga storia dietro di sé, non è vuota di corpi. In nessun altro luogo il calcolo dei residenti è fallace rispetto a chi veramente vi si muove. Basti pensare che la maggior parte dei bambini veneziani nasce a Mestre, per una politica ospedaliera che ha smantellato la tradizione veneziana di una sapiente tutela sanitaria. Eccessiva e peculiare un po' in tutto, del resto, Venezia è una sineddoche di quello che è stata la grande Europa; il centro urbano che mette in evidenza tutti i maggiori problemi delle città millenarie che hanno dovuto reggere accelerazioni imprevedute. Con lucidità e preveggenza lo storico dell'architettura Manfredo Tafuri la definì "il problema dell'Europa" (Marini, Bertagna 2014, 27).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agamben 2011

G. Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Venezia 2011.

Bertozzi 2016

M. Bertozzi, *Dalla camera oscura al web. Dispositivi del vedere e culture iconiche veneziane*, in *Lost in Venice. Disguidi veneziani*, catalogo della mostra, a cura di M. Bertozzi, A. Vettese, Venezia 2016, 25-39.

Cacciari 2009

M. Cacciari, *Metropoli della mente*, in M. Biraghi, G. Damiani (a cura di), *Le parole dell'architettura*, Torino 2009, 446-453.

Calabi 2016

D. Calabi, *Venezia e il Ghetto*, Torino 2016.

Distefano, Pietragnoli 1999

G. Distefano, L. Pietragnoli (a cura di), *Profili di Veneziani del Novecento*, Venezia 1999.

Franzini 2014

C. Franzini, *Venezia si difende, 1915-18*, Venezia 2014.

Marini, Bertagna 2014

S. Marini, A. Bertagna, *Venice. A Document*, Venezia 2014.

Marzo 2004

WVivereVenezia3. *In the Labyrinth. Orientamento urbano e segnaletica a Venezia*, catalogo della mostra a cura di M. Marzo, Venezia 2004.

Sacco 2016

P. Sacco, *Re-incanto, "guerra di posizione", educazione al futuro: la progettualità culturale in Italia, oggi*, "Il Giornale delle Fondazioni" (16.9.2016).



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav

www.engramma.org

145

maggio 2017

©2017 Edizioni Engramma

Associazione culturale Engramma

SEDE LEGALE | Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Copertina: Luigi Pasotelli, *Rebus 18/25*, tecnica mista su carta, 1983, collezione eredi Pasotelli
edizioni@engramma.it

ISBN carta 978-88-94840-21-6

ISBN pdf 978-88-94840-20-9

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi editoriale e dalle normative di settore.

I verbovisionari

L'altra avanguardia tra sperimentazione
visiva e sonora

Atti del convegno: Pisa, Scuola Normale Superiore
24-25 novembre 2016

a cura di Fabrizio Bondi e Andrea Torre

Edizioni Engramma

SOMMARIO

PRESENTAZIONE

- 9 | Poesia verbovisionaria
FABRIZIO BONDI, ANDREA TORRE

SAGGI

- 15 | “Il gesto era un fatto pensoso”
Emilio Villa, l’arte, la scrittura
UGO FRACASSA
- 35 | Nella fucina dei Tarocchi
Nuovi percorsi inediti del labirinto villiano
BIANCA BATTILOCCHI
- 47 | Un’influenza senza angoscia
L’ombra lunga di Emilio Villa negli scritti di Corrado Costa
CHIARA PORTESINE
- 67 | “Desdemona, noun, See Othello”
Giulia Niccolai: Gender&Neoavanguardia
ALESSANDRO GIAMMEI
- 83 | “Scrivere significa costruire il linguaggio, non spiegarlo”
La manovalanza di Adriano Spatola verso una poesia totale
GIUSEPPE CAVATORTA
- 99 | “Se si scrive / lepre...”
Performatività del testo in Corrado Costa (due esempi)
MARCO BERISSO

- 113 | Il Guitto e l'*Arkeopterix*
Sul visibile poetare di Luigi Pasotelli
FABRIZIO BONDI
- 133 | Tra il segno e il suono: gesti vocali nella poesia sonora
MICHELA GARDA
- 145 | Gianni Toti, prime sperimentazioni di un poetronico
SILVIA MORETTI
- 165 | Facendo saltare le parole
Sulle 'scritture vocali' di Gabriella Bartolomei
ANDREA TORRE
- 185 | BIBLIOGRAFIA

PRESENTAZIONE

Poesia verbovisionaria

a cura di Fabrizio Bondi e Andrea Torre

"The area of poetry must be constantly re-created"

Brion Gysin

Questo volume ripropone gli interventi pronunciati nel contesto del convegno "I verbovisionari. L'altra avanguardia tra sperimentazione visiva e sonora", tenutosi alla Scuola Normale Superiore il 24 e 25 novembre 2016¹.

A propria volta, esso voleva configurarsi come un esperimento, un *coup de dés*, uno strano e vorremmo dire felice convergere di studiosi di diversa formazione disciplinare e appartenenza generazionale attorno a un'idea comune: non forse un concetto solidificato, storicizzato, quanto magari un fantasma, un'immagine di desiderio, abbastanza concreta però per quanto complessa e complicata. Un'idea di Avanguardia, certo, che non rinnegasse a priori nessuna declinazione 'storica' né tantomeno 'neo' del termine, pur essendo tuttavia collocata in una dimensione almeno parzialmente altra. Definire il senso di questa alterità, assunta appunto quale non scontata ipotesi sperimentale, era una delle poste in gioco del nostro azzardo. In più, ambientare nelle aule nobilmente paludate della Scuola Normale, tra le venerande pergamene di antichi manoscritti (non del tutto disabituati, *per accidens*, al contatto con le arti contemporanee) discorsi su pratiche che spesso si posero come dichiaratamente antiaccademiche, antifilologiche, per non dire talvolta eccentriche fino alla beffa più o meno neodada, aggiungeva un tocco avventuroso all'operazione: ma anche per tale *location*, lo vedremo, non mancavano ragioni di maggiore momento. Infine, si aggiunga una buona misura di spiazzante e forse

1 Una prima edizione è stata pubblicata ne "La Rivista di Engramma" n. 145, maggio 2017.
http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_goto.php?issue=145

spiazzata transdisciplinarietà, certo rinfrescante rispetto alla stretta osservanza specialistica di simili occasioni convegnoistiche, ma più che altro imposta dalla natura stessa degli oggetti presi in considerazione.

Eccoci dunque all'inseguimento di quell'eteroclita genia di sperimentatori inclassificabili e spericolati che nel secondo Novecento italiano si sono spinti ai confini della poesia e più in generale del linguaggio. E l'hanno fatto ponendosi come trasversali nella sostanza quando non estranei ai Gruppi (che pure frequentarono), alle ideologie (che talvolta condivisero), alle parole d'ordine (delle quali sempre diffidarono) ma soprattutto come 'marginali' rispetto al Potere accademico, culturale o al Potere *tout court*. Trasversali o di taglio si posero essi anche rispetto al sistema delle arti, invadendo campi e stringendo alleanze inaspettate con musicisti, pittori, teatranti, *filmmakers*, ed esercitandosi essi stessi in 'altre' arti.

Generazionalmente, essi furono quasi tutti pionieristici abitatori di un'esplosione mediale che noi conosciamo bene nei suoi effetti e nei suoi sviluppi. Tuttavia, non si può interpretare la loro multimedialità come puramente 'reattiva', dimenticando la profonda riflessione che stava dietro alla forse utopistica convinzione che la poesia, restituita al suo originario etimo demiurgico, potesse farsi *medium* totale. Due figure, entrambe esemplari per quanto distanti, di questa sperimentazione a 360 gradi e insieme di questa consapevolezza sono quelle di Adriano Spatola e Gianni Toti, qui rappresentate da due dei loro studiosi principali e custodi di memoria ed eredità (Beppe Cavatorta e Silvia Moretti).

Il taglio visivo/sonoro da noi privilegiato riduce comunque il campo, ma si pone anche in qualche modo come sineddoche rispetto alla *poesia totale* preconizzata da Spatola in un suo libro importantissimo. Qui ci si 'accontenta' soprattutto di sondare le possibilità che la Lingua sprigiona da sé qualora la si forzi alle sue due polarità estreme, visiva e sonora. Parola come Immagine, dunque, e Parola come Suono. Un'altra caratteristica degli autori che costituiscono il nucleo fondante di questa raccolta di saggi è l'attenzione alla performatività della poesia, sia in senso materiale – molti di loro furono più o meno brillanti esecutori e *metteurs en scène* delle loro composizioni –, sia in senso teorico (come si vede già dai titoli del saggio di Marco Berisso e del saggio di Beppe Cavatorta), nell'accezione derri-diana di una *clôture de la représentation*. O meglio, più precisamente: di una *ouverture de la représentation* che però non fosse più mimetica; una poesia come azione, in un certo senso, e ancor più come Atto o Gesto in perenne sfida con il Significato e con il Senso, in una tensione verso

l'informale che però non giunse mai – ci pare – alla totale distruzione del Segno.

Esemplare in questo senso la figura di Emilio Villa, al quale si è deciso di dedicare uno spazio un poco maggiore rispetto agli altri, ma non allo scopo di declinare una anche minima genealogia (Villa generò Spatola e Costa, che generarono Niccolai e Pasotelli...); e non solo perché Villa si pose come padre decisamente antiedipico. Le gerarchie, le genealogie e le cartografie delle cosiddette avanguardie sono non solo da fare, ma spesso anche da disfare e rifare. Alessandro Giammei nel suo saggio ci ha restituito ad esempio, con il grimaldello di una metodologia *gender* non autoriferita, l'autonomia, il gradiente di bruciante intelligenza e la profondità nascosta alla superficie della pratica poetica di Giulia Niccolai, ripuntando sul nostro lo sguardo che stava dietro l'obiettivo, ed era dunque assente, nelle 'foto di gruppo' dal '63 in poi.

Se si è concessa la sala grande a Villa non è stato nemmeno soltanto per allinearci al riconoscimento di un 'valore' che è in effetti sempre più quotato nella borsa critico-accademica, ma anche per documentare un cantiere di studi forse più vasto di altri.² In detto cantiere sono al lavoro anche giovanissimi studiosi e studiose, affaccendati con intelligente zelo a esplorare archivi e carteggi del disperso *opus* villiano: si vedano l'intervento di Bianca Battilocchi, impegnata a ricostruire archeologicamente il progetto dei *Tarocchi*, e il contributo di Chiara Portesine, all'opera con rigore filologico nel tratteggiare l'influenza senza angoscia che Villa ha esercitato su Corrado Costa. Maestro più o meno segreto di varie generazioni di poeti sperimentali, della complessa figura di Costa, Marco Berisso nel suo saggio documenta un aspetto importantissimo, quello performativo, in cui trovava spazio il tipico humor dell'avvocato modenese, sottilmente perturbante i quotidiani nessi fra *mots et choses*.

La *performance*, come abbiamo già detto, era momento privilegiato per quasi tutte le figure artistiche che sfilano in questo volume; significativamente, forse, non per Villa, del quale però Ugo Fracassa nel suo saggio sviluppa l'idea di gesto artistico come momento carico di pensiero, un valore pensante del gesto che non si può pensare a propria volta al di fuo-

2 Segnaliamo solo il prodotto più recente: *Emilio Villa. La scrittura della Sibilla*, Edizioni Cinquemarzo – [dia•foria, Viareggio, 2017, a cura di Daniele Poletti, con una antologia minima dell'opera poetica; testi introduttivi di Fabrizio Bondi e Paolo Valesio; testi critici di: Aldo Tagliaferri, Chiara Portesine, Gian Paolo Renello, Carlo Alberto Sitta, Cecilia Bello Minciocchi, Ugo Fracassa, Giorgio Barbaglia, Fausto Curi, Enzo Campi.

ri di una ‘gestualità’ del pensiero stesso. Fracassa usa con esemplare sobrietà (per questi tempi pan-neuronali) gli *screenings*, i cavi, le luccicanze delle neuroscienze, arrivando addirittura a porre una domanda agli stessi strumenti di cui si serve (movimento dialettico tanto necessario quanto generalmente trascurato dalla critica). Il concetto di gesto, dunque, ci porta quasi ‘naturalmente’ al “gesto sonoro” il cui significato Michela Garda, nel suo contributo, cerca di delineare con grande dovizia di mezzi estetici e analitici, riconnettendo le esperienze della migliore poesia sonora con le sperimentazioni sulla voce della grande musica contemporanea. E dal suo intervento si evince anche un’altra finalità del nostro *entretien* verbovisionario: riportare alla luce figure su cui i riflettori si spensero, pressapoco, nello spazio in cui le scapigliate rassegne, i roventi *readings*, gli *happenings* poetici cedettero il posto – come la mosca cede alla zanzara – ai Festival con il loro ecumenismo municipale. Così, le due facce – grafico-pittorica e sonoro-performativa – di un’esperienza artistica originalissima e semisconosciuta quale fu quella di Luigi Pasotelli, vengono reinvestite di luce nell’intervento di Garda e nel saggio di Fabrizio Bondi.

Con Pasotelli il serpente del presente discorso sembra essersi riavvitato su Spatola e Costa, i dioscuro che lo rivelarono. Ma il doppio registro della sperimentazione vocale e della mnemofonia pittorica, partitura ‘privata’ che passa per il colore e il segno, idioscrittura dell’inconscio, tutto ciò si connette con evidenza a un’altra esperienza del tutto originale, che arriva però in questi territori a partire dal teatro: quella di Gabriella Bartolomei, riletta nell’intervento di Andrea Torre. È peraltro significativo che uno studioso applicatosi, tra l’altro, all’analisi della mnemotecnica medievale e rinascimentale nei suoi rapporti con la poesia e l’arte, abbia trovato empatia in una vicenda artistica così marcatamente ‘contemporanea’. Non c’è niente di paradossale infatti, nei tarocchi di Villa, nei calligrammi di Pasotelli, nella peculiarissima *ars memoriae* di Bartolomei, nelle riletture carrolliane di Carroll operate da Niccolai. Sono solo alcuni esempi – ma molti altri potrebbero essere fatti – di un fenomeno che questa raccolta di studi ha contribuito a mettere in luce: quello di un procedere avanguardistico che, al di là della retorica opposizione frontale con ogni Tradizione (che non fosse, semmai, Tradizione dell’Avanguardia), si ritrova impegnato non solo a creare nuove forme o a dirigere in vario modo il Diforme o l’Informe, ma anche coinvolto in un lavoro – svolto certo con mezzi del tutto propri e inopinati – di rivitalizzazione delle forme e dei procedimenti artistici antichi o addirittura arcaici.

SAGGI

“Il gesto era un fatto pensoso”

Emilio Villa, l'arte, la scrittura

Ugo Fracassa

L'ultimo scorcio degli anni Trenta ha rappresentato un periodo cruciale per la formazione di Emilio Villa che, poco più che ventenne, si apprestava a smettere gli abiti del letterato e del poligrafo per disporsi a indossare



1 | Copertina de “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, 35 (1935).

quelli 'villadromici' che più tardi Marcel Duchamp avrebbe tagliato sulla sua ingombrante misura. A quell'epoca risale la prima scheda degli *Attributi dell'arte odierna* dedicata a Lucio Fontana. Dopo aver abbandonato la vocazione ecclesiastica – “refe di una vestaglia / negra sopra le ortiche in Parasceve” (Villa 2014, 106) – il poeta di Affori stava maturando il distacco pure dalla religione delle lettere. Di un certo ermetismo di ispirazione cattolica tuttavia aveva fatto breve quanto concitata esperienza nell'estate del 1937, quando aveva potuto pubblicare una serie di articoli sulla rivista “Il Frontespizio”. Influyente deve essere stata in quel frangente l'intermediazione di Giancarlo Vigorelli, già compagno di studi in seminario lombardo ma presto introdotto nei circoli letterari fiorentini.

Proprio con Vigorelli Villa si era trovato a discutere, ancora a Milano, dell'arte nuova di Fontana, in particolare di una “lastrina in gesso rosa” con un “triangolo graffito in bianco” (Villa [1970] 2008, 111) vista in galleria al Milione (la serie dei gessi andò perlopiù distrutta durante la guerra) [fig. 1]. La scheda per Fontana, infatti, datata 1937, inizia su un registro aneddotico con la visita nell'atelier di via Farini – “studio igienico”, “afogato dal bianco” (Villa [1970] 2008, 111) – ma contiene anche un breve dialogo con l'ex compagno di seminario. Da questo dialoghetto vorrei partire per provare a verificare a posteriori la ‘convergenza’, secondo la terminologia inaugurata da Remo Ceserani (o altrimenti ‘coincidenza’, giusta la lezione villiana di cui più avanti) della critica d'arte e della poesia verbovisiva di Villa con certe recenti acquisizioni in ambito di neuroestetica. Per anticipare: la coerenza tra l'originalissima scrittura critica in favore della cosiddetta arte-azione e la successiva (conseguente?) pratica poetica in ambito di poesia concreta e visiva appare oggi più evidente anche alla luce di recenti ricerche di estetica sperimentale (secondo la definizione di Vittorio Gallese, che riprende e perfeziona quella di neuroestetica introdotta alla fine del secolo scorso da Semir Zeki). Mi riferirò pertanto a quelle esperienze di laboratorio per le quali i neuroscienziati si sono avvalsi di opere di Lucio Fontana e Franz Kline, oltre che di campioni di grafia manoscritta¹.

Naturalmente non ci si attende qui, a posteriori, valutazione né tantomeno validazione da parte del discorso scientifico per un'esperienza poetica quant'altre mai radicale ed estrema. Una chiave per intendere correttamente la relazione e le rare e inopinate coincidenze tra arte e scienza, del

1 In particolare Umiltà et alii 2012, Longcamp et alii 2006, Heimann et alii 2013, Heimann et alii 2014.

resto, era stata fornita dallo stesso Villa molto per tempo (anche rispetto alla stagione del suo più intenso interesse per la fisica delle particelle subatomiche), in un articolo per “Arti visive” dei primi anni Cinquanta, sul quale tornerò in conclusione.

* * *

“Questa non è arte perché non tocca l’umano, non è toccante” (Villa [1970] 2008, 114): è quanto dialetticamente opponeva Vigorelli in quel lontano 1937 all’entusiasmo dell’amico poeta per il succitato triangolo, senza peraltro giungere a persuaderlo. Vigorelli tuttavia non era il solo a pensarla così, anzi la sua opinione – approssimativamente definibile comune a quell’altezza – trovava saldo fondamento filosofico per esempio nelle tesi espresse da Robert Vischer ne *Il senso ottico della forma. Un contributo per l'estetica* del 1873 (sua la nozione di *Einfühlung* poi tradotta in “empatia”).

Opinione dura a morire se ancora nel 2012 Alessandra Umiltà, introducendo i risultati ottenuti in laboratorio circa la relazione tra “Arte astratta e attivazione corticale motoria”, ha potuto affermare, con il suo team, che fino ad allora la neuroestetica si era concentrata principalmente sull’arte figurativa. Tale affermazione, peraltro, forse a causa della formulazione sintetica in abstract, non rende giustizia al lavoro pionieristico di Semir Zeki che nel suo *Inner vision* (1999) ricorreva volentieri ad esempi tratti dall’arte contemporanea (Mondrian e Malevič in particolare). Con le parole del neurobiologo britannico:

Quando si studia la relazione arte cervello il nostro compito è più agevole per l’arte moderna [...] che per quella tradizionale narrativa e figurativa [...] con molte opere d’arte moderna [...] il problema dei collegamenti con la fisiologia delle cellule del cervello visivo risulta più semplice.
(Zeki [1999] 2007, 121)

Ancora prima di deflagrare nella scrittura critica del secondo dopoguerra, innescata pure dalla consuetudine con artisti statunitensi di stanza a Roma, la questione della aniconicità in pittura manteneva per Villa salde radici classiche e preclassiche. Senza ricapitolare le considerazioni del nostro circa *Ciò che è primitivo* ovvero a proposito dell’*Arte dell’uomo primordiale*, è utile richiamare certe sue considerazioni a proposito di Leonardo da Vinci:

Leonardo fu preso dal fascino di certe macchie d'umido sul muro: il costume realistico era così tirannico in lui che, nonostante l'evidenza e l'origine della sua emozione, non riuscendo a giustificarla, credette che fossero belle perché assomigliavano o confusamente alludevano a un paesaggio. Noi siamo preparati a resistere: quelle erano macchie.
(Villa [1947] 2000, 32).

Il riferimento è a un passo del *Trattato della pittura* (in particolare al paragrafo intitolato "Precetti del pittore"), pluricitato tra l'altro anche nella contemporanea letteratura di divulgazione neuroscientifica, laddove si disquisisce di una neurocritica dell'arte (cfr. Cappelletto 2009). Senza allontanarci troppo da questa prima stagione, alla quale va fatta risalire l'elaborazione del concetto di arte-azione (tra la seconda metà degli anni Trenta e la prima metà dei Cinquanta), e per restare nel territorio delle convergenze tra discorso scientifico e letterario, fin dal 1939, in un articolo pubblicato sulla rivista "Circoli", Villa aveva riconosciuto che:

Leonardo ha insegnato e documentato che l'unità assoluta dell'*azione interiore* è l'unica regola capace di comunicare il massimo di vitalità alla verità e, di conseguenza, alla verità dell'espressione artistica [mio il corsivo].
(Villa 1939, 652).

Non sarà senza rapporto, allora, con queste parole il fermo intendimento villiano di voler riportare l'arte-azione di Fontana, i suoi tagli in primis, "a un'eterna intuizione leonardesca" (Villa 1940, 3).

Poco più tardi, nel 1944, ritroviamo Leonardo eletto a inarrivabile indagatore della fisiologia poetica nel *Furor mathematicus* di Leonardo Sinisgalli, opera che stimolò la curiosità scientifica di Villa ben prima della collaborazione col poeta ingegnere lucano per la rivista "Civiltà delle macchine". Se già Paul Valéry nella sua *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* del 1896 riteneva, secondo la parafrasi di Sinisgalli: "più prezioso il segno di Leonardo che non le parole, quel segno che è tanto vicino a quello del gesso tracciato sulla lavagna, della grafite sulla carta ruvida, della carbonella sul legno, un segno da tecnico, un segno creatore" (Sinisgalli 1943, 18).

L'ingegnere di Montemurro per parte sua afferma, sulla scorta del suo omonimo rinascimentale, che "Il corpo non è dotato soltanto di estensione e movimento, è dotato di intelligenza" dalla quale derivano "la fulmineità dell'atto creativo", "lo scatto, l'impeto, tutte le facoltà di presentimento, tutta la gamma delle soluzioni irriflesse" le quali sventano "i ritardi delle

facoltà spirituali” e giungono “in anticipo sul pensiero, che soltanto dopo potrà legiferare” (Sinisgalli [1944] 1950, 54). Simili affermazioni, mentre non possono non evocare la nozione di gesto poetico promulgata da Villa nel secondo dopoguerra, paiono anticipare il discorso neuroscientifico e cognitivista quando rappresenta l’intelligenza umana - anche “al livello sub-personale di descrizione, cioè al livello di descrizione che attiene ai neuroni e alle aree cerebrali” – come “strettamente legata alla corporeità situata degli individui” (Gallese 2014, 52).

Il gesto nell’arte del secondo dopoguerra è innanzitutto per Villa quello che conduce l’artista al ‘graffio’, al ‘taglio’, quello cioè che renderà celebri i *Concetti spaziali* di Fontana e che già si apprezzava in quella lastrina di gesso rosa dello stesso – “ipodermide tesa ferita graffiata” (Villa [1970] 2008, 113). Si tratta per Villa di un’acquisizione precoce e quasi preliminare, risale infatti ai suoi primissimi interventi di critica d’arte, ma definitiva se ne resta traccia in *Poesia è*, sorta di tardo manifesto (datato 1980), il cui titolo va inteso in senso etimologico, ben oltre i confini del letterario, ossia come *poiein*, fare artistico:

poetare è fare spiragli, produrre crepe,
 segnare filiture dentro il
 sipario, dentro la Parete
 Sbarrata

(Villa 2014, 695)

Buco taglio *trou* crepa lacero filitura graffio punto intacca *ictus*: tale la deriva sinonimica di un concetto centrale per Villa, così nella poetica – si veda la sua drammatizzazione nel finale di *Senza armonia* del 1950: “nei pori dell’antracite e nello schianto / del ghiacciaio cui incrina la lama di una primavera indimenticabile” (Villa 2014, 141) – come nella scrittura critica dell’anno successivo: “L’operato di Alberto Burri, il suo tracciato (di fili, di graffi, di tagli)” (Villa [1970] 2008, 43). A livello lessicale, l’isotopia di quello che più tardi diventerà il *Trou*, si declina in origine, per esempio nei versi di *Oramai*, secondo le varie forme flessionali, specie quella deverbale sostantivata, del lessema *lacerare*. In *E lascia che vada*, poesia del 1942, si legge:

Sì, la storia, la storia, / lastorias’ oscura: / quel *laceron* nel lobo? la mamma dove
tiene le boccole / che rilucevano al di là del paese? [mio il corsivo]
(Villa 2014, 109)

Se da una parte l'occorrenza conferma ancora una volta come per Villa ogni elaborazione di poetica, anche la più filosoficamente rarefatta (tale la risonanza nichilistica del *trou*), trovi radice in un *bios* e in un *ethnos*, dall'altra colloca anatomicamente il buco nella medesima regione auricolare nella quale il poeta, da bambino, immaginava l'origine del labirinto (non a caso Aldo Tagliaferri ha ricondotto a uno i due motivi):

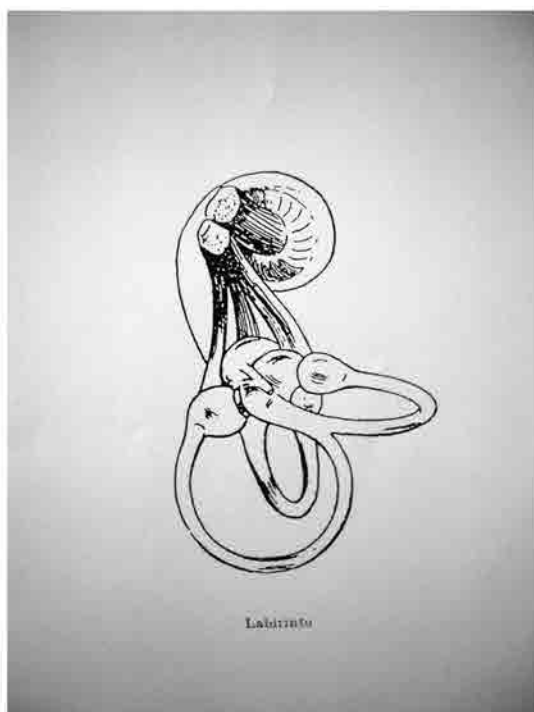
"Dove va a finire — mi chiedevo — il buco dell'orecchio?" [...]. Avevo paura, molte volte. Quella era forse la primissima idea del labirinto, di cui l'uomo è al tempo medesimo architetto e prigioniero, ideatore e vittima (Villa 1956, 49).

Da notare, per chiudere il cerchio, che Sinisgalli oltre a essere l'editore dell'articolo da cui ho tratto la citazione, è anche colui che nel citato *Furor* corredeva le pagine dedicate all'architettura dei labirinti con un'illustrazione del labirinto auricolare in sezione [fig. 2].

* * *

La prima formulazione villiana del binomio arte-azione è datata 1949 ed è comparsa l'anno successivo nella pubblicazione dedicata all'artista cileno Matta, al secolo Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren, dalla Galleria romana il Secolo: "L'immagine, il segno, il suono, il rapporto, e il fenomeno che li capta, non sono cose, non sono oggetti: ma sono azione. Un quadro è l'agire" (Villa [1970] 2008, 38). Una simile perentoria definizione può essere letta, tra l'altro, come portato dell'annosa frustrazione sperimentata in ambito di espressione letteraria. I termini che ricorrono nella scheda per Matta poi raccolta negli *Attributi*, infatti, rimandano ancora alla rottura con il circolo ermetico consumatasi tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta.

La dialettica chiaro-oscuro echeggia la stucchevole polemica protrattasi sulle pagine de "Il Frontespizio", la stessa parola 'azione' segnava, nella sottotitolazione declaratoria di "Campo di Marte" ("rivista d'azione"), una scissione in seno all'ermetismo. L'insofferenza di Villa per le istituzioni letterarie coinvolgeva a quell'altezza principalmente la critica, colpevole di inerzia e passività di fronte all'arte. Con estrema chiarezza nella pur generosa recensione degli *Esemplari del sentimento poetico* di Oreste Macrì apparsa nel 1943 sulle pagine de "L'Italia che scrive":



2 | Leonardo Sinisgalli, *Labirinto*, da: Sinisgalli [1944] 1950, 160.

Il critico è in posizione neutra, storiografica, inerte ad onta di tutto il calore e persuasione che ne sommuove l'esercizio e la stessa economia. È il lavoro rovescio di quello del così detto artista, il suo, egli rifà la strada compiuta dal poeta, a ritroso, in un tentativo doloroso e fallimentare. (Villa 1943, 57)

Invita perciò l'amico salentino a considerare con coraggio: "l'inadeguatezza fondamentale dei materiali sulla cui disintegrazione è nata la sua stessa vita. Perché non è lui, il primo ad agire contro l'idolo? cioè contro gli endecasillabi, le statue, i dipinti? E bisogna agire" (Villa 1943, 57). Insomma, tagliati i ponti con gli ambienti letterari nazionali, dopo la netta cesura costituita dal soggiorno brasiliano, ricco di stimoli artistici (l'attività museale presso il Museo d'Arte di San Paolo) e letterari (l'avanguardia concretista dei Noigandres), Villa che a Roma frequenta Matta fin dal '47, è deciso a tentare "la ricerca degli strumenti di liberazione e la misura dei luoghi di libertà" (Villa [1970] 2008, 41), in una collaborazione fiancheggiatrice, militante e paritaria con i pittori dell'avanguardia internazionale. Proprio in questo contesto Villa si forma un convincimento duraturo, circa l'arte come liberazione, che riterrà di comunicare nel 1984 agli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Perugia:

La parola è complessa perché è invischiata nella concezione etica della libertà, nella concezione storica e politica, che sono diverse. Si tratta di una propria liberazione che è rappresentata dall'arte e solo dall'arte, e non da altro.

(Villa 1997, 38)

Perciò, prima di tentare, o mentre inizia a tentare esperimenti verbosivi (è conservato nell'archivio Panizzi di Reggio Emilia il manoscritto autografo datato 1950 di "titumatta tituba titumatin tout matin titumattant mattarel mât sur mamât", testo dedicato anch'esso, come si deduce dal titolo, all'artista sudamericano, ma gestito con maggiore libertà nella *mise en page*), Villa collauda quella peculiare pratica della scrittura critica (il cui lessico è stato studiato da Flavio Fergonzi) che, nel simulare il processo cognitivo, emotivo ed empatico innescato dall'artista, si basa sulla convinzione che esista un'integrazione tra l'emissione e la ricezione, tale che i processi mentali coinvolti nella creazione artistica possono essere osservati nello specchio della fruizione².

Le possibili analogie tra la critica d'arte villiana e le recenti acquisizioni della neuroestetica però non si limitano a questioni di stile ma investono anche il contenuto delle schede che compongono l'antologia degli *Attributi*, in particolare laddove è questione di arte-azione (locuzione che sarebbe stata tradotta, nel giro di pochi anni e con maggiore successo, in *action painting* da Harold Rosenberg negli Stati Uniti). Il gesto che contraddistingue l'arte nuova, infatti, si compie per Villa innanzitutto nella scatola cranica dell'artista, come detto ad esempio nella scheda per Alberto Burri del 1959 dove si parla di un "gesto tratto a urgenza mentale" (Villa [1970] 2008, 49). In altre parole, non di "gesticolazione nevristenica o senz'altro muscolare miopatica" si trattava (Villa [1970] 2008, 38) bensì di un gesto che ha radici nella corteccia cerebrale sia dell'artista che lo compie sia del critico che lo simula, oggi sappiamo, grazie all'attivazione dei neuroni specchio. Su un metro più colloquiale, ma con efficacia non minore, nella tarda conferenza perugina:

Parlarono della pittura come gesto, il gesto della pittura. Qui credevano che il gesto consistesse nel fare così... pennellare col gesto, capito? No, il gesto era un fatto interno, un fatto pensoso che prima di muovere era mosso dal pensiero. [mio il corsivo]

(Villa 1997, 48)

² Parafraso qui dall'efficace sintesi dei fondamenti dell'estetica sperimentale proposta da Gervasi 2015.

Se possiamo facilmente immaginare l'effetto di tali affermazioni sugli studenti dell'accademia Pietro Vannucci trenta anni or sono, è lecito supporre che i loro colleghi del 2016, qualora introdotti ai fondamenti dell'estetica sperimentale, mostrerebbero un diverso aplomb.

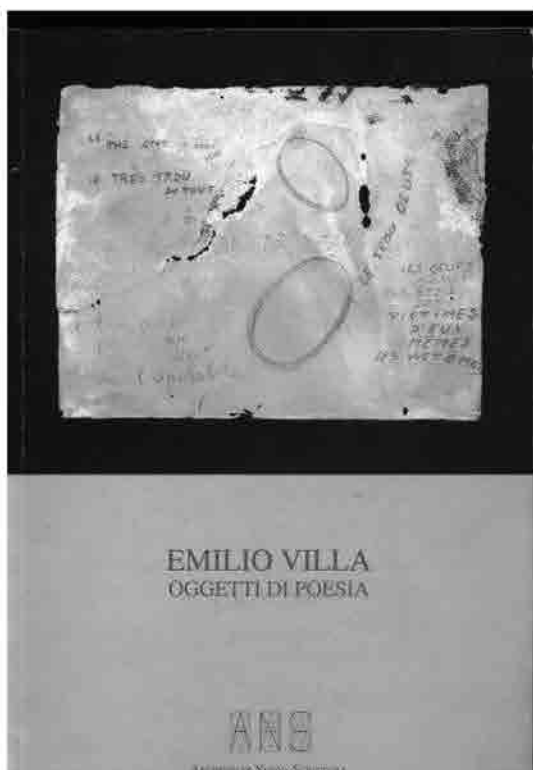
In un simile processo di fruizione, affine come vedremo a quello che i neuroscienziati chiamano di *embodied simulation* si verifica che il "sistema motorio è dotato di proprietà multisensoriali" (Gallese 2014, 65) e risponde anche a input visivi, come pure che regioni del cervello, tradizionalmente ritenute subordinate a modalità visive, siano in realtà "coinvolte anche nella processazione di stimoli tattili" (Gallese 2014, 65). Di questa visione multimodale Villa pare consapevole quando nel 1950, per descrivere la peculiare esperienza della pittura di Pollock, in modo vivido e sintetico, in una parola poetico, escogita il sintagma "extase du tacteoel" (Villa [1970] 2008, 67). L'opera di Pollock, tra l'altro, viene descritta come *perception-opération*, secondo quella logica di mutua integrazione tra l'emissione e la ricezione riconosciuta da Gervasi nel paradigma dell'estetica sperimentale. Logica se possibile più evidente in un testo francese per Capogrossi, di tre anni successivo (per il quale rinuncio a riprodurre le spaziatore eccentriche):

Je n'sais quoi si c'était image ou reflet nous ou vous fer ou mesure sommeil
ou regard je ou tu.
(Villa [1970] 2008, 15).

Lunga perciò sarebbe la lista delle citazioni utili a porre su un piano di coerenza certe intuizioni del Villa critico d'arte col discorso scientifico contemporaneo. Non è questo il nostro compito; basterà – per concludere su queste inopinate convergenze – ricordare che la dimensione reattiva ed empatica della sua scrittura per l'arte risulta esplicitamente nell'auto-definizione proposta al curatore degli *Attributi* nel 1970 e centrata proprio su un autoironico riferimento al sistema nervoso: "Per me si tratta di documentare una milizia di ragione logonevrotica" (Villa 2008b, 390-391).

* * *

È nei versi di "Senza armonia" – titolo compreso in *E ma dopo*, la cruciale silloge del 1950 – che l'a-topos del *trou* trova una prima manifestazione poetica, già coerente con il tema del gesto nell'arte azione:



3 | Emilio Villa, *Le trou eau* (1978),
Archivio di Nuova Scrittura, Milano.

il punto emblema
della freccia disgiunta dallo sforzo
con impulso decrescente verso il lacero
(Villa 2014, 141)

Si noti che “punto” – intacca, ictus, taglio – è sinonimo di buco nell’ultimo scritto di Villa per Fontana datato 1981. Proprio in questi versi e negli altri della raccolta Villa attua le prime dislocazioni nella *mise en page*, primo segnale dell’urgente pulsione verbo-visiva che conoscerà durante l’intero arco della sua attività poetica una fenomenologia variabile dalle spazializzazioni eccentriche fino agli oggetti di poesia. È significativo che quella pulsione si manifesti fin da subito (anche) in collegamento con il motivo del *trou*. Per apprezzare la forbice che divarica i due estremi è utile richiamare un testo critico del 1961, di nuovo per Fontana, e paragonarlo a *le trou eau*, oggetto di poesia datato 1978. Nel primo caso la scheda, in lingua francese, assume andamento di prosimetro, alternando forme chiuse (le tre quartine del poscritto) a figurazioni chiastiche, inserti in greco antico a incursioni maiuscole, riferimenti alti (“LA GNOSE”) a escursioni scatologiche: “trou en trombe [...] trou au buse, trou obus, trou au baise”

(Villa [1970] 2008, 104). In particolare si nota la versificazione seguente, memore dell'esempio brasiliano dei Noigandres e destinata a fare scuola in Italia tra i poeti visivi a venire:

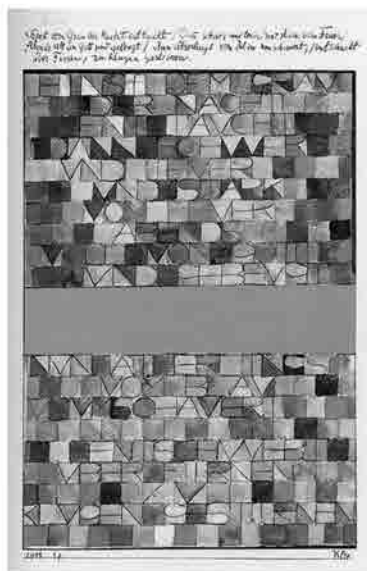
mais un
un
1
seul
un
soeil
un
tout
un trou
(Villa [1970] 2008, 103)

Nel secondo esempio il buco è rappresentato innanzitutto dalle lacerazioni del supporto deperibile che, letteralizzando la metafora, lasciano alla lettera (francese) possibilità ludiche di variazione omofonica del *trou*, per inchiostri di diversi colori [fig. 3]. Ciò che immediatamente il fruitore focalizza al centro del campo visivo e rischia di scambiare per un buco è, al contrario un pieno, il *trou oeuf*, simbolo di generazione, figurazione cosmogonica, immediatamente declassato però, secondo gli usi villiani, al più misero buco nell'acqua (il *trou eau* che dà titolo all'opera). L'oggetto di poesia, del resto, testimonia sempre in Villa sia la concretezza del linguaggio sia il destino di annichilimento che lo attende, come spiegano questi versi anepigrafi scritti tra il 1970 e l'80:

Prima o poi, poi o prima / le parole dette, le parole scritte, / presto
o tardi tutte le parole / sono destinate a sparire / spariscono. //
Le parole sulla carta, le parole / sulle pietre, le parole sui rami /
spariranno tutte. // Se queste parole e non parole / sono scritte su
materie / che presto si decompongono, che / durano poco più di
un / attimo o poco più di un millennio / che cosa esse sono.
(Villa 2008a, 13)

Si noti l'aura di indecidibilità derivante dalla mancanza di un accento ad affermare la solidità del linguaggio: "*ché* cosa esse sono"; ovvero dall'assenza di un punto interrogativo che retoricamente lo neghi: "che cosa esse sono?". Analogamente, Armando Petrucci a proposito delle epigrafi sulle lapidi:

Il processo di usura è favorito dall'esistenza dei solchi stessi ne risulta che la possibilità di obliterazione del messaggio nasce dalla sua esisten-



4 | Franz Kline, *Untitled*, 1950-'51, Ink on newsprint Allan Stone Collection, New York.

5 | Paul Klee, *Einst dem Grau der Nacht enttaucht*, 1918, acquerello, penna e matita su carta in combinazione con carta argentata, Kunstmuseum Bern.

za medesima e si pone nel momento stesso in cui inizia l'opera di incisione: la morte del segno fatto per durare nel tempo è dunque implicita nell'atto stesso della sua nascita nel solco che lo rappresenta.

(Petrucchi 1992, 167)

* * *

L'empatica fruizione del gesto operato dalla pittura-azione, nonché la fresca consuetudine amicale intrattenuta con i primi artisti statunitensi di passaggio a Roma (Cy Twombly, tra gli altri) incoraggiavano ormai Villa a tentare, nei primi anni Cinquanta, incursioni più decise nel campo artistico, lo esortavano cioè a non baloccarsi oltre "solo con le conseguenze e con la inane / logica inane delle manifestazioni impulsive" (Villa 2014, 151) come sta scritto nei versi di *Contenuto figurativo*, poesia dedicata a Corrado Cagli che del "figurativo" poteva restituire, appunto, solo il "contenuto". Il primo impulso tuttavia portava il poeta votato alla critica d'arte a privilegiare quel livello materiale del segno immediatamente disponibile in una testualità ancora lineare, sebbene eccentricamente spaziata e dislocata sulla pagina; è così che, nel 1952 Villa si trova a fornire una "lettura fonetica" (Villa [1970] 2008, 20) delle *Superfici* di Capogrossi. La

pittura tuttavia, come chiarirà nella conferenza perugina, ha bisogno di avere vicino parole:

[...] che si accostino alla sua poesia diventando poesia completa, parole che magari dicono altre cose, e figure, nel senso del fondale bianco o del fondale bianco-nero.

(Villa 1997, 43)

Se è vero che “la forma pura della parola verbale si rivelava incapace di accedere a quella complessità di Segni che parallelamente l’arte d’avanguardia a lei contemporanea costantemente proponeva” (Diacono 1990, 7) – così Mario Diacono a proposito dei *Calligrammi* di Luciano Caruso, per citare due collaboratori-ammiratori del Villa verbovisivo – la critica d’arte poteva disporre allora non solo della dimensione fonetica della parola ma anche di quella figurativa, a partire dalla dialettica tipografica di bianco/nero, variando la scansione degli spazi secondo il magistero di Apollinaire, fino a usi più liberamente visuali non distanti da certi esempi di Picabia. Insomma, si direbbe che Villa imbocchi la strada della scrittura verbovisiva nella consapevolezza pre-(neuro)scientifica che la percezione del segno grafico attivi le medesime aree corticali-motorie innescate dai tagli di Fontana o dalle tele di Franz Kline, non a caso avvicinate spesso a certe realizzazioni della calligrafia cinese (Gallese 2014, 58) [fig. 4]. Solo nel 2006 Longcamp e altri hanno potuto verificare in laboratorio la “stronger excitation of the motor cortex to handwritten scripts” (Longcamp 2006, 681) rispetto a quella attivata da stimoli consistenti in segni alfabetici a stampa: “several studies show that cortical motor activation can be induced when the observed stimuli are static graphic artifacts produced by hand motor acts, such as letters [...] the modulation effect being stronger for the observation of handwritten than of typed letters”³; in tal modo confermando, tra l’altro, le impressioni di Michel Butor davanti a un dipinto del 1918 nel quale compare il lungo titolo nella calligrafia di Klee:

La riga di testo, accuratamente manoscritta, possiede un vettore tanto più potente quanto più è lunga. Seguiamo il movimento della penna, tutti i suoi graziosi meandri, ma soprattutto lo spostamento della mano stessa da una lettera all’altra, da una parola all’altra, obbligatoriamente, nel-

3 Umiltà 2012: “Diversi studi mostrano che l’attivazione corticale motoria può essere indotta in presenza di stimoli quali artefatti grafici statici prodotti dal movimento della mano, come ad esempio le lettere alfabetiche [...] l’effetto è maggiore nell’osservazione di lettere manoscritte rispetto a quelle stampate”.

le nostre scritture, da sinistra a destra. Per capire, il nostro occhio deve seguire questo percorso. È come se ci fosse una grossa freccia, un polso che ci costringe ad andare in quella via. L'insieme della composizione è profondamente influenzato da un elemento così attivo.

(Butor [1969] 1987, 37) [fig. 5]

In un articolo del 1953, intitolato *Ideografie sui Lastroni del Monte Bego*, Villa non manca però di distinguere:

È nostro mestiere, d'altra parte, tentare la descrizione e l'analisi del comportamento delle sostanze e qualità grafiche là dove la scienza non ha possibilità di arrivare per via dei limiti in cui si muove e si chiude muovendosi.

(Villa 1953)

In altre parole, se la scienza – ad esempio la pionieristica neuroestetica di Semir Zeki – poteva permettersi di accomunare opere anche molto distanti storicamente e formalmente all'insegna della cosiddetta “arte del campo recettivo”, nella misura in cui si dimostravano in grado di stimolare quella parte del campo visivo che produce una reazione nella cellula della corteccia visiva (ad esempio l'area V5 nel caso dei *mobiles* citati da Zeki per Alexander Calder, artista caro a Villa), l'esperienza che dell'arte fa il critico militante (o il fruitore ispirato) rimanda piuttosto, come anticipato, al processo detto di *embodied simulation* (simulazione incarnata) che Vittorio Gallese, in seguito all'individuazione dei cosiddetti neuroni specchio (neuroni motori che si attivano sia quando agiamo che quando vediamo agire gli altri), ha posto al centro della propria estetica sperimentale. Si è dimostrato infatti che la simulazione incarnata si attiva anche quando le azioni percepite “sono raffigurate come immagini statiche” (Gallese 2014, 55). In particolare “le tracce visibili dei gesti espressivi dell'artista, come le pennellate, i segni dell'incisione, e più in generale i segni dei movimenti della sua mano” (Gallese 2014, 55), producono empatia nello spettatore (mentre gli stimoli di controllo che simulano quei segni pittorici non raggiungono l'obiettivo). Inoltre, ciò che più conta in ambito estetico:

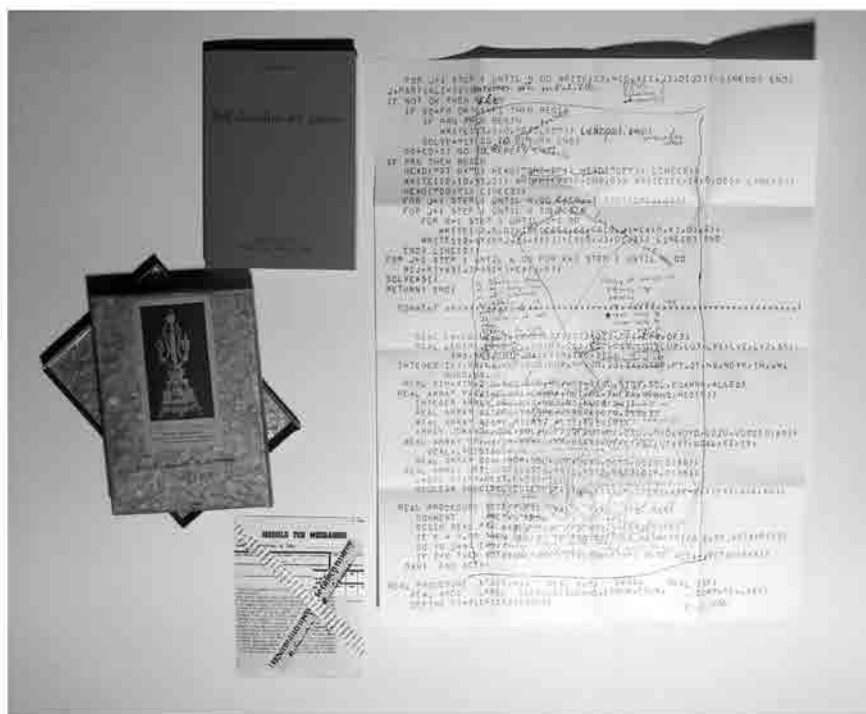
Anche quando l'immagine è priva di contenuti direttamente raffiguranti il corpo, come nel caso dei tagli sulla tela di Lucio Fontana [...] nell'osservatore avviene una simulazione motoria, la simulazione del gesto dell'artista. La simulazione del gesto creativo diviene parte integrante dell'esperienza che facciamo delle sue conseguenze, l'immagine artistica.

(Gallese 2014, 55)

Ecco allora che anche l'arte non figurativa "tocca l'umano", è "toccante", per riprendere i termini dell'antico dialogo con Vigorelli, rispetto al quale le acquisizioni dell'estetica sperimentale suonano perciò come ultima parola (beninteso in ordine di tempo, vista la controvertibilità delle ipotesi scientifiche, cara a Villa almeno quanto quella delle ipotesi etimologiche).

Ci pare innegabile insomma che Emilio Villa – fin dagli anni Cinquanta nell'opera in versi, col peculiare lessico e con lo stile della scrittura critica all'epoca degli *Attributi* e infine coi mezzi del poeta visivo e concreto fin dentro gli anni Ottanta – abbia saputo rappresentare e sperimentare il processo di 'simulazione incarnata' in termini letterari ma con una coerenza che risulta a posteriori stringente rispetto al discorso scientifico.

L'esperienza di fruizione empatica delle opere di Matta, Rothko, Pollock, Burri, Fontana ecc. ha certamente contribuito, insieme agli esempi storici



6 | Emilio Villa, *Biothèmes idées par Emilio Villa*, in L. Caruso, *Nell'abitudine del giorno*, 1973, involucro metallico, in 200 esemplari numerati, con allegato in busta il testo di Villa stampato a due colori, Visual Art Center Studio Boenzi-Iacobelli, Napoli.

delle avanguardie futurista, dadaista ecc., al superamento della linearità testuale nella poesia di Villa, almeno a partire dal 1957, anno in cui il poeta decise di accompagnare un disegno e tre monotypie di Gastone Novelli coi sei poemi manoscritti di *Un eden precoc*. Ma la stagione di più intenso, frenetico e talvolta sconsiderato attivismo verbovisivo (il decennio che decorre a partire dalla metà degli anni Sessanta) coincide per Villa con l'esperienza di alcune collaborazioni, tra gli altri con De Bernardi, Cegna e con Luciano Caruso. Alla collaborazione con quest'ultimo si riferiscono i duecento esemplari numerati di *Nell'abitudine del giorno* (1973), cofanetto metallico contenente la serigrafia intitolata *Biothèmes idées par Emilio Villa* [fig. 6]. In questa realizzazione la stampata di stringhe vale come mero supporto cui è delegata la funzione cromatico decorativa.

Alla breve fascinazione per il responso oracolare erogato dal calcolatore Villa oppone la propria nuda scrittura, tradizionalmente non incline a bellurie calligrafiche. Il testo sovrascritto risulta, al pari dei caratteri stampati sottostanti sebbene per ragioni diverse, indecifrabile ma accresciuto del plusvalore empatico assicurato dalla grafia (i neuroni, come verificato da Longcamp nel 2006, 'sparano' anche in presenza di *scribbles*). Chiunque osservi, infatti, non può trattenersi dal focalizzare le lettere vergate a mano, esperienza destinata peraltro a rivelarsi frustrante poiché, oltre al disagio della parziale sovrapposizione con i caratteri sullo sfondo, presto ci si accorge del capovolgimento di una porzione testuale. Eppure, l'onere della forma spetta al manoscritto che reimposta una pagina allineata a sinistra (non per effetto di versificazione ma piuttosto secondo la scorante logica della lista) con l'accensione di un flebile chiasmo nel centro del campo visivo. A fronte, perciò, della sintassi seriale e tendenzialmente stocastica o aleatoria del testo cibernetico – del quale, pur non decodificando, il lettore percepisce la parzialità – si impone la forma chiusa, tetrastica e quadratoide di una figura da sempre centrale nella poetica villiana e forse all'origine di ogni successivo esito visuale. Inoltre, al di là della grafia manoscritta, alcuni elementi lessicali concorrono a corroborare l'ipotesi di una coesistenza non pacifica tra i due codici implicati nel documento: il titolo dell'opera con i due termini che costituiscono il vertice alto del chiasmo (tre elementi particolarmente esposti), parlano infatti a favore del *bios* e della voce ("labiale [...] gutturale"), ovvero del secondo elemento del binomio *graphie / phone*, costitutivo del linguaggio umano. D'altra parte, solo due anni prima, nei versi finali di *La jeune Pourquoi* (1971), il cui dedicatario era lo stesso Caruso, si leggeva di un bellicoso "Combat pour se Battre [...] contre le signe – mythe IBM éprouvé par les

Elus” (Villa 2014, 413) (dal 1965 lo stabilimento milanese di IBM produceva l’IBM System/360 Model 20, antenato dei nostri personal computers).

* * *

Nei primi anni Ottanta, dopo oltre un trentennio dalla pubblicazione di *Oramai* (periodo caratterizzato, per la seconda metà, da frequenti sconfimenti in territorio verbovisivo e concreto), l’autore di *Zodiaco* fornisce, con i versi di *È una faccenda visuale*, un controcanto parodico al solenne dettato di *Contenuto figurativo*, risalente appunto a trenta anni prima. In quella poesia, dedicata a Corrado Cagli, veniva teorizzata la possibilità di trasferire la figura ‘cruciale’ e archetipica del repertorio visuale del Villa futuro – il chiasmo, la croce appunto – dall’arte alla poesia: “Per operare una croce / ci vogliono due legni: o / due segni” (Villa 2014, 150). Non a caso, perciò, la prima occorrenza visiva del chiasmo, figura che la scrittura tradizionalmente realizza in modalità retorica, è contenuta proprio in *Contenuto figurativo*: “se minimi X minimi dà minimi” (Villa 2014, 147).

Tornando a *È una faccenda visuale*: il titolo, innanzitutto, va letto con ironia (amara, si direbbe) secondo l’indicazione del verso incipitario: “È una faccenda visuale, vista!” (Villa 2000, 36). In altre parole, un *déjà vu*. A voler stivare il maggior “contenuto figurativo” possibile nei versi, il rischio (segnalato da Tagliaferri) era quello di “imbarcare un carico di indeterminazione” (Tagliaferri 2000, 16) insostenibile; e il fallimento di certi esperimenti è ammesso qui con tanto di formula penitenziale: “Mi pento delle mie mani / e della mia voce”, “muoiono sepolte le dita / sulla mano” (Villa 2000, 36). Non bisogna sottovalutare, allora, la collocazione di questa poesia immediatamente dopo il *tombeau* intitolato a *Picabia*, con il quale va a formare un dittico testamentario: “maintenant mort tombé à plat-ventre / [...] où ira-tu retrouver ta lumière blanche” (Villa 2000, 35). In morte del pittore-scrittore parigino, che ha costituito un riferimento certo e duraturo per scorribande verbovisive, il poeta correda il lamento funebre di un ultimo omaggio *à la manière de*:

pic à bios pique à piaf
 pec ou biat pac à choux
 pic à pois
 (Villa 2000, 33)

A questo punto è lecito interpretare con qualche malizia la strategia macrotestuale di far seguire *Letanie* al citato dittico. Coi circa cinque-

cento versi di questa poesia, infatti, si torna all'antico – al verso lineare, ai riferimenti lombardi, alla struttura poematica tipica di *Oramai*: “così che toglì il malocchio e la scarogna, penuria / d'anguria e fromentone, a quest'itaglia intrepida” (Villa 2000, 41) – come per una vistosa quanto improponibile marcia indietro (d'altra parte questo non resterà l'unico caso di regresso in extremis, se consideriamo per esempio le quattro stanze delle *Vanità verbali* composte nel 1983).

* * *

Come promesso, al fine di impostare in termini villiani la relazione tra discorso scientifico e discorso artistico-letterario di cui è questione nel presente scritto, veniamo dunque a quanto Villa stesso ebbe a dichiarare a proposito della relazione tra *Astrattismo e scienza* sulle pagine della rivista “Arti visive” nel maggio del 1953. Si tratta di un articolo esplicitamente polemico contro l'ultima moda dell'avanguardia artistica, la pittura nucleare o atomica, il cui manifesto era stato pubblicato l'anno precedente, firmatari Enrico Baj e Sergio Dangelo. Eccone un passo: “Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico. Le forze sono le cariche elettriche. La bellezza ideale [...] coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio. [...] La verità non vi appartiene: è dentro l'atomo. La pittura nucleare documenta la ricerca di questa verità” (Baj, Dangelo 1952). A parere del nostro, i pittori che copiavano le foto delle particelle elementari ottenute nella camera di Wilson (una delle tecniche sperimentate dai “nucleari” grazie all'apparecchiatura – comunemente nota come camera a nebbia – che aveva permesso negli anni Trenta di studiare la radioattività artificiale prodotta dalle particelle alfa e di scoprire il positrone) non facevano nulla di diverso dal comporre una natura morta. Tra l'altro, vale la pena notare (poiché costante in Villa) l'attitudine irriverente nei confronti della *facies tecnologica* della scienza – il computer come la camera di Wilson – a fronte della considerazione e del rispetto che lo stesso portava al discorso scientifico, dall'atomismo lucreziano alla meccanica quantistica, del quale non fosse possibile sottovalutare le implicazioni filosofiche.

L'eventuale affinità tra arte e scienza, infatti, non va ricercata per Villa a un livello banalmente mimetico, bensì consiste nel “fare come se”, nel procedere per ipotesi (come anche la scienza fa), la natura stessa essendo, nella sua dimensione sia fisica che psichica, culturale ecc., nient'altro che una mera ipotesi, secondo il nostro. Così hanno proceduto, secondo Villa, Piero della Francesca, il calligrafo islamico, i creatori dei lastroni

del Monte Bego, Van Gogh ecc.: “hanno dato seguito e eccitato l’ipotesi di lavoro tratta dal loro cervello” (Villa 1953, 53) ma concepibile dentro una determinata cultura, ottenendo in tal modo non dati assoluti bensì “varianti”. Questo metodo costituisce per l’artista il solo spiraglio sul fantasma della natura; non la natura fisica, beninteso, ma: “quella propria alla nostra ricerca da delimitare attraverso un operato specifico nei suoi mezzi propri e nelle sue risultanze” (Villa 1953, 53). È sul piano di queste ultime, allora, che può talvolta verificarsi una “coincidenza” tra discorso scientifico e creazione artistica, realtà altrimenti destinate a divergere. E questo accadrà quando “arbitrio assoluto e assoluta necessità” (ovvero fare artistico e ragione scientifica) troveranno inopinatamente un punto di incontro, arriveranno a confondersi. L’ipotesi qui è che la pratica poetica di Emilio Villa, tra critica d’arte e sperimentazione verbosiva, rappresenti un esempio palmare di tale “coincidenza”.

* * *

Ciò detto, si vorrebbe restituire la palla alla neuroestetica per una riflessione circa alcuni problematici fondamenti della propria episteme. Si tratta di questo: Alessandra Umiltà, dopo aver dimostrato che l’attivazione delle aree corticali motorie può essere indotta anche in chi osservi immagini statiche astratte, ha aggiunto, con onestà intellettuale e commendevole lucidità, di non voler con ciò affermare che lo status artistico dei tagli (quelli di Fontana utilizzati nelle ricerche del 2006) sia condizione necessaria all’attivazione motoria, né che l’attivazione motoria sia tipica dell’esperienza artistica. Tuttavia, siccome la natura degli strumenti utilizzati in laboratorio non è indifferente ai fini della ricerca, un quesito da rivolgere ai neuroscienziati riguarda lo statuto dell’opera d’arte impiegata come stimolo nelle esperienze di estetica sperimentale. Se lo status di oggetto artistico di un *Concetto Spaziale* (le *Attese*, idropittura su tela del 1959 nella fattispecie) è indifferente dal punto di vista sperimentale, da cosa gli deriva quell’esemplarità, quell’evidenza che lo impone ai ricercatori come antonomasia del taglio?

ENGLISH ABSTRACT

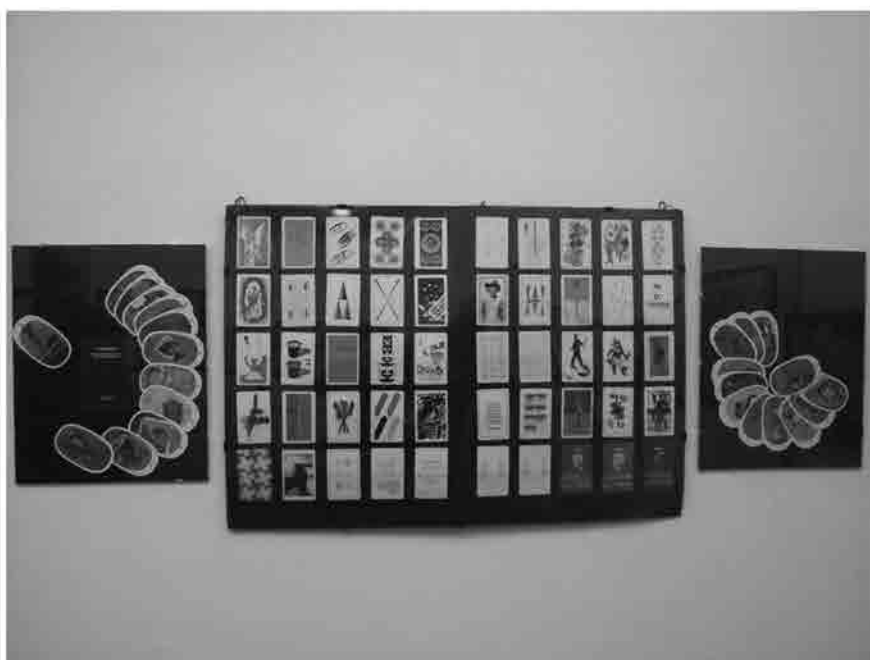
In light of recent discoveries in the field of Experimental Aesthetics, the article proposes a tendentious reading of a few pages by Emilio Villa, as a critic of Art in comparison with his poetry and with certain visual and concrete outcomes of his poetic experience. Nowadays, some experiments about visual perception conceived as an ‘embodied simulation’ seem to validate the insights of Villa’s Art criticism in retrospect.

Nella fucina dei Tarocchi Nuovi percorsi inediti del labirinto villiano

Bianca Battilocchi

Nella seguente trattazione si cercherà di dare una prima introduzione all'abbondante materiale ancora inedito circa il progetto poetico di Emilio Villa sopra i tarocchi. Il *corpus* in analisi fu raccolto da Aldo Tagliaferri e ha ora sede nell'archivio del poeta, al Museo della Carale di Ivrea. I testi sono quasi due centinaia, compreso un taccuino programmatico dell'opera, e dovrebbero risalire con buona probabilità all'inizio degli anni Ottanta. È assai arduo ricostruire filologicamente le date precise di composizione o revisione di questi, dato che l'autore non si è preoccupato di lasciarne traccia, come d'altronde spesso nella sua opera, aspirando a un'uscita dalla storia.

L'interesse per i tarocchi appare già dagli anni Cinquanta quando, grazie a contatti con gli artisti Corrado Cagli, Sebastián Matta e Gianni Novak, il poeta rivolge la sua attenzione ai tarocchi e all'alchimia, oltre che alla psicologia analitica di Jung. Cagli, battezzato da Villa "Bagatto" (cfr. Villa 2008b, 173), assieme ad altri della Scuola Romana, si distingue dagli anni Trenta per il richiamo alle scienze occulte e all'esoterismo ed è lui, in particolare, a riscuotere la curiosità di Villa sugli arcani. I due collaborarono a un progetto poetico-visivo sull'argomento, purtroppo non riuscendo a diffonderne i risultati poiché l'opera fu perduta in una stamperia siciliana; vicissitudine esemplare del destino dei testi villiani. Una prova valida di una prima immersione nelle trame fascinosi degli arcani, sono le undici carte conservate all'archivio Villa di Reggio Emilia, fatte risalire al 1950-1955. Faccio notare *en passant* che alcuni paragrafi di questi testi sono identici o semi-identici alla prima e sedicesima poesia delle sue *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (1955),



1 | A.A.VV., *Gioco delle carte piacentine* (1972) al centro della fotografia e Mario Padovan, Emilio Villa, *Tarocchi Carte arcani 24* (1982), ai due lati esterni, Museo della Carale, Ivrea.

operazione che mostra la libera tecnica di riciclo dell'autore e il congiungersi di tematiche differenti a favore di un'idea sempre più personale e cifrata di linguaggio poetico.

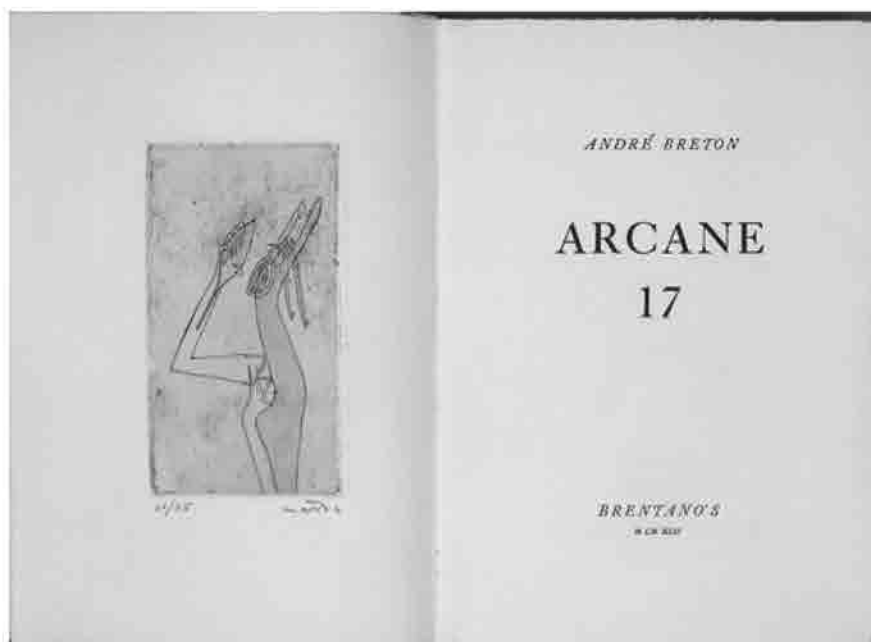
A integrazione di questa breve premessa sul poeta e i tarocchi, segnalo due ultime collaborazioni che rivelano l'attrazione per le carte, il gioco e l'aspetto visivo da cui questo si lascia ispirare per la propria opera, dove spesso testo e immagine sono elaboratamente interconnessi. Nel 1972 con l'illustrazione del cinque di coppe, Villa partecipa al progetto *40+1+3. Gioco delle carte piacentine. Libera interpretazione di 44 artisti*, pubblicato da Rosanna Chiessi per la casa editrice Pari & Dispari (Reggio Emilia). Dieci anni dopo, con il pittore Mario Padovan pubblica *Tarocchi Carte arcani 24* (per De Cristofaro editore, Roma), occupandosi del testo da accompagnare alle ventiquattro carte realizzate dal primo [fig. 1].

Venendo al copioso materiale inedito, ci troviamo di fronte a un magma tipicamente villiano, consistente in scritti salvati dall'opera di dissipazione messa in atto dall'autore, raggruppati assieme e provenienti da disparate superfici cartacee, pagine di quaderno, taccuini, buste delle lettere,

depliants di mostre d'arte, fogliettini graffiati assieme o talvolta accartocciati. L'insieme risulta piuttosto caotico e talvolta è difficile trovare un ordine logico da dare alle schede. Le lingue in uso sono il francese, l'italiano, il dialetto milanese, il latino e in minima parte il greco e il sumero. La calligrafia villiana è piuttosto comprensibile con l'eccezione del suo farsi più fitta nella pagina, quando ad esempio l'autore vi opera correzioni o quando le direzioni di scrittura diventano molteplici. Si tratta, dunque, di bozze e appunti, alcuni di questi con doppio colore di penna (blu e nero) più l'uso della matita, caratteristica che indica, probabilmente, almeno una seconda revisione dei testi.

Consapevole di trovarmi davanti a materiale non definitivo, ritengo fondamentale la sua analisi e interpretazione in quanto si tratta di testi che nella loro abbondanza svelano lo stile maturo del poeta e uno dei suoi principali interessi, l'enigma delle Origini. In particolare, si ha qui l'occasione di esplorare e mostrare la fucina dell'autore, il suo *modus operandi*, il suo lavoro dietro le quinte che, a mio avviso, non si discosta troppo da ciò che arriva a una pubblicazione. Ad avvalorare questa tesi, ricordo che Villa non definiva nessuna delle sue opere come 'compiuta' e, che in molte di quelle rese note, si riconosce lo stesso stile eterogeneo e labirintico riscontrabile nei suoi tarocchi. L'opera rimane aperta, in continuo flusso produttivo di significanti e divagazioni paraetimologiche, aderendo a una 'logica' per certi versi paragonabile a quella che governa il "riverrun" nel *Finnegans Wake*.

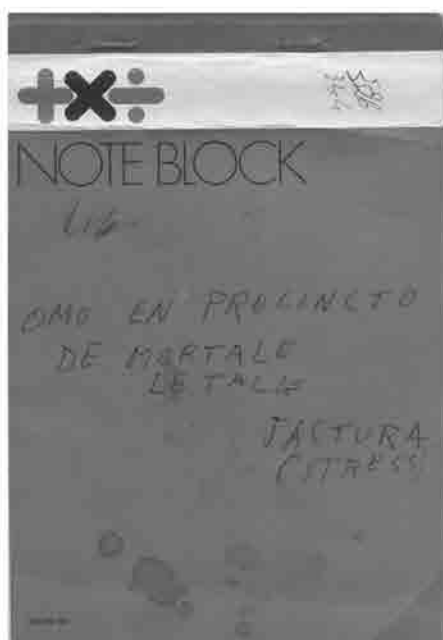
Data la quantità dei tarocchi villiani, il presente saggio affronterà principalmente l'analisi del taccuino e di alcuni testi dove sono contenute le idee, le finalità dell'opera *in nuce* e l'elenco di centododici titoli di carte da realizzare, ovvero trentaquattro arcani in più rispetto ai settantotto tradizionali. Si osserva in generale un lavoro in continua espansione nel tipico gusto dell'autore, sempre aperto a nuove connessioni e stimoli. Il poeta fa germinare nei suoi testi idee e associazioni che sono connesse con originalità e plurivocità di senso, a partire dall'interpretazione etimologica del termine 'tarocco'. Quanto al resto del materiale, si possono raggruppare i testi per gruppi tematici. Il gruppo più esteso è quello dei *Tarots personnes*, dedicati a differenti tipologie di personaggi, dal "Manager" al "Clown", fino al "Prisonnier" o a figure più fantastiche e autobiografiche come "l'Enténébreur" e "le Chaeuseur". A questo proposito, rammento che negli anni Quaranta nacque con Breton e altri amici surrealisti il *Jeu de Marseille*, progetto col quale si mirava a reinventare le carte e i principi che regolano il gioco, prendendo per esempio a soggetto Freud,



2 | Sebastián Matta, frontespizio di *Arcane 17* di André Breton, acquaforte e acquatinta, Brentano's Edition, New York, 1944.

Baudelaire o Hegel. Nel 1944, inoltre, appare anche *Arcane 17*, un'altra opera del surrealista francese dai tratti spiccatamente esoterici, da cui Villa senz'altro fu suggestionato nella scrittura delle sue *Diciassette variazioni*, composte in effetti negli stessi anni in cui stilò i primi testi sui tarocchi, all'inizio degli anni Cinquanta. Il testo di Breton, fu tra l'altro accompagnato da illustrazioni di Matta che, come già detto, fu un punto di riferimento decisivo per il poeta italiano per quanto concerne le arti figurative, i tarocchi, la qabbala e le geometrie non euclidee [fig. 2].

Procedendo con l'organizzazione del materiale, vi è la serie dei *Tarots cités*, composta da testi che illustrano città antiche, leggendarie o moderne in massima parte caratterizzate in negativo, come *waste lands*, città maledette, recanti evidenti segni di una visione neognostica che si mostra spesso anche nel primo gruppo qui isolato. Si trovano poi i *Tarots gastronomiques*, forse stimolati dagli esperimenti di cucina futurista, e riportanti ricette inventate o raccolte dall'antica tradizione italiana; purtroppo in stato decisamente abbozzato e per questa ragione, di maggior difficoltà interpretativa. Successivamente, un altro gruppo, particolarmente importante non per quantità di testi ma per contenuti, è quello relativo all'etimologia dei tarocchi, alle connessioni sviluppate dall'autore e dunque al



3 | Copertina del taccuino nella sezione *Tarocchi* (anni Ottanta), Archivio Emilio Villa, Museo della Carale, Ivrea (© Francesco e Stefania Villa, d'ora in avanti A.E.V.).

senso che per lui ricoprono nella sua opera. Vi è infine una sezione in cui ho raggruppato testi legati a temi già riscontrati in Villa in altri suoi progetti, ovvero i *Labirinti*, i *Trous* e *Zodiaco*, che testimoniano ulteriormente una datazione all'inizio degli anni Ottanta [fig. 3].

Nella copertina del taccuino si trova un avvertimento interessante per iniziare a comprendere lo spirito alla base del progetto: “Omo en procinto de mortale letale jactura (stress)”. In un *pastiche* di lingue, italiano-francese-latino, il poeta segnala una minaccia che incombe sull'uomo, un cambiamento imminente, di perdita o danno. L'uomo in questione potrebbe essere sia il lettore che l'autore stesso dei tarocchi. Questa condizione di transito sembra essere originata dall'incontro con una presenza esterna e misteriosa. Nelle prime pagine del taccuino l'autore scrive, infatti, (in italiano) che la sua aggiunta di trentaquattro arcani proviene “dallo sguardo tenace e dal fiato vertebrale dell'*Ophis magna*” e che questi sono stati recuperati da “una oscurità congesta contratta di determinazioni”. Letteralmente ‘Grande Serpente’, l'*Ophis magna* può rimandare a prima vista a qualcosa di inquietante, diabolico e pericoloso, seguendo l'immaginario biblico e pre-biblico. Ma si pensi anche alla mitologia greca, al drago-serpente posto a custodia dell'oracolo di Delfi, ucciso da Apollo e sostituito dalla Pizia (‘pitonessa’). O a un possibile riferimento all'archetipo della Grande Madre, in eco alla mitologica donna-serpente Mélusine

nell'*Arcane 17* di Breton. Non dimentichiamoci inoltre della tradizione alchemica della Grande Opera da realizzare (*Magnum Opus*). O, ancora, non si trascuri che il Serpente del *Genesi* fu venerato dalla setta gnostica degli Ofiti (dal greco *ophis* per 'serpente') come rivelatore del Bene e del Male e dunque della *gnosis* stessa. Il Grande Serpente, contenitore ideale di tradizioni o "determinazioni" differenti, si presenta come la fonte misterica da cui l'ispirazione poetica deriva, e come personificazione dell'"universo snodato" (nella stessa pagina), in quanto cumulo di significazioni aggomitolate tra loro nell'"oscurità congesta".

L'interrogazione dei tarocchi come quella degli oracoli corrispondono in effetti nella risposta enigmatica, oscura, così come si presenta l'opera villiana matura. Come chi dovesse mettere in guardia dall'enigma della Sfinge tebana, Villa ne spiega le poste in gioco:

Il Gioco, allorché si sarà impossessato di ognuno che intenda erigersi Astante e Partecipe Atleta dell'immane e semplice gara, Atlante e Spira-glio per le Crepe Indefettibili induce ognuno a consolidarsi e dissimularsi organicamente con la proprietà reversibile della Destinazione / Nella ridda di trasmissione vorticoso e di verticale testimonianza dell'Apparato / di tutti i Segnali.

Si noti innanzitutto che soggetto agente è "Il Gioco" e non l'autore, che è intermediario per il lettore e verosimilmente già 'impossessato'. Questi versi sembrano avvisare il lettore che i testi sui tarocchi saranno frutto di automatismi dell'autore che "nella ridda di trasmissione vorticoso" riporta sulla pagina come sotto ipnosi un agglomerato di significanti senza ordine. Si pensi, parallelamente, alla scrittura automatica e visionaria di Artaud, il quale peraltro sperimentò, presso la popolazione Tarahumara, il potere del peyote come stimolo alla percezione di una realtà differente, congruente all'unità e alla verità dell'Essere. Sottolineo, inoltre, che le lettere capitali vanno a inquadrare i protagonisti della gara: il lettore che diventa "Partecipe Atleta" e il "Gioco" in quanto "Atlante" e "Spiraglio per le Crepe Indefettibili".

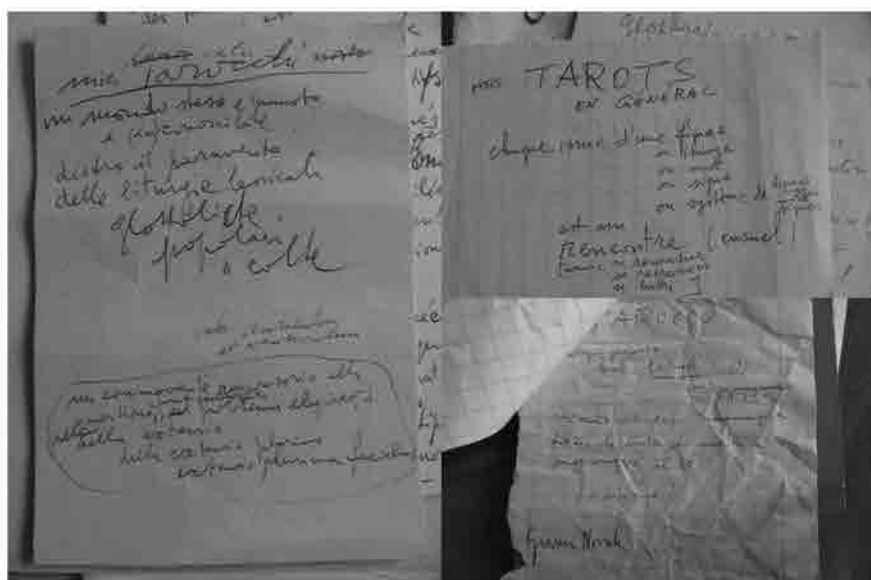
Andando oltre nel testo, Villa offre nuove declinazioni della "densa oscurità" precedentemente menzionata. Sono nuove immagini, riconoscibili ancora dalle lettere maiuscole, che legano tra loro *leitmotiv* villiani quali il Vuoto, l'Indistinto, il Nascosto, il Distante:

In seno alla Enumerazione tinta mai estinta / Il nulla [evento incolume e metabolico esente da successioni e slogamenti dislocamenti], sta per discendere dall'albero che vela e ombra tutte le cose distinte allegate all'Indistinto Eventuale, annodate alla giocosa immobilità del Seno Giocondo [...] il Versante del Nulla, e la China della Distanza Invulnerata.

Alle immagini di oscurità e caos, si unisce quindi principalmente quella di un Nulla minacciante l'uomo, che può identificarsi con la figura circolare, in quanto "esente da successioni" e rimandare alle già citate *Diciassette variazioni*, in cui spicca l'enunciato "dal nulla al nulla liquido tragitto" (v. Villa 2014, 210).

Proseguendo la lettura del taccuino, compaiono nuove tracce che indicano dove le "Crepe Indefettibili" vogliono condurre. Si veda il paragrafo di descrizione del mazzo dei Semisegni (ovvero dei tarocchi): "il mazzo [...] è il fossile generale [...] si inerpica il Perno filogenetico, cioè l'inesausta corrente di battiti del Bicardio originario, germe dell'Avvento, della totale Carenza Spastica". "Fossile generale", "Perno filogenetico", "Bicardio originario", "germe dell'Avvento": per qualsiasi studioso di Villa questa sequenza di termini e attribuzioni rimanda chiaramente all'interesse principale nell'autore per le origini, la sua ricerca *à rebours* in "una direzione tendente a zero" (come scriverà in un altro tarocco), al principio di tutto. Si consideri che l'Origine coincide per il poeta con l'Eternità, e che esse rappresentano quel vuoto eterno in cui il mondo e l'uomo conoscono un inizio e una fine, originandosi e dissolvendosi ("dal nulla al nulla" appunto). Il binomio origini-eternità trasferito nella lettura concreta dei tarocchi conduce all'interrogazione sul futuro – che coincide quindi con la questione dell'origine – come negromanzia e, simultaneamente, come gioco vero e proprio nell'enigmaticità della deflagrazione dei significanti ottenuti.

A dimostrazione di questa lettura, ci si può riferire al sintagma iniziale del taccuino, in cui si afferma che gli arcani "vengono qui ex novo et ex pristino aggiunti", ovvero essi sono tratti da altri tempi e creati da zero. A questi viene aggiunta inoltre un'attribuzione extratemporale o almeno separata dal tempo umano (*chronos*), il quale non può rivelare nulla di stabile e veritiero: essi "non sono coincidenti" ma "solo stravagantemente adiacenti al campo lineare del tempo, di determinazioni quasi extra-temporali, quasi periodici" e sono "come aggomitolati nella congerie di segni non possibili di memoria, non possibili di passato-futuro". L'autore avverte che tramite le sue pagine avremo modo di entrare in una real-



4 | Tre carte inedite dalla sezione *Tarocchi* (anni Ottanta), A.E.V.

tà extra-razionale, fuori dal conosciuto e dal logico, come dalla nostra confortante linearità temporale. Egli tenterà così di esprimere l'illimitato, eludendo le nostre certezze, incatenate alla prigione del mondo minore (in senso gnostico), e catapultandoci in un presente immobile, privo di memoria storica e denso di verità oscure (*kairos*).

EXTENSIO PLURIMA FACIEBUS¹

Come anticipato, uno dei procedimenti stilistici villiani preferiti è il lavoro in espansione. Un primo esempio è la decisione di aggiungere ai convenzionali settantotto arcani – ventidue maggiori e cinquantasei minori – un tarocco Zero (il simbolo circolare prima menzionato), quattordici arcani massimi e venti minimi. Poiché il fine delle carte-testi è quello di indagare dilemmi ontologici, l'aggiunta dei trentaquattro semi risulta fungere da ausilio alla sfida di sintesi universale. Inoltre, le operazioni di dilatazione della lingua e delle etimologie attraverso neologismi, *puns*, composti verbali di idiomi antichi e moderni, e le relative diramazioni interpretative, sembrano rivelare anche quel gusto per la 'vertigine' individuato nel gioco da Caillouis ed etichettato come *Ilinx*. Letteralmente 'gorgo', questo elemento prevede una ricerca del 'panico' e un'agitazione

¹ Cfr. la carta pubblicata in Tagliaferri 2013, 69, trad. nostra: "Estensione in molteplici forme/immagini".

dei sensi. In modo non dissimile, il poeta italiano ci parla di “sursauts” (soprassalti), di “blitz”, attentati come turbolenze provocate dal gioco. La vertigine viene evocata dalla lettura di versi oscuri, organizzati in una struttura sfuggente e dunque privi di punti di riferimento sicuri. Il gioco si configura, qui, nella sua enigmaticità e visionarietà come esperienza separata, allucinatoria [fig. 4].

Mettendo ora da parte il taccuino e passando ai testi, nella carta *Le Tarot du Labyrinthe* si trova un altro intento sul progetto: “chaque tarot contient: un disegno geometrico / rubato e tagliato / una cifra-segno a strisce rosse grosse / un numero / una etimologia del nome labirinto”. Con questa promessa, mai portata a termine, il poeta sembra voler accumulare più sistemi sintetici e moltiplicare le associazioni e possibilità interpretative. Si troveranno solo alcuni schizzi di immagini e appunti sull’etimologia del labirinto, che interessò il poeta in quegli anni. Il labirinto può rappresentare peraltro l’apparato del gioco, come percorso che si dirama in strade sempre nuove e di cui non si riesce a intravedere la fine, poiché restituisce innanzitutto il prodotto dei dedali della mente:

Tutte le parti della casa si ripetono, qualunque luogo è un altro luogo
[...] La casa è grande come il mondo.
(Borges [1947] 2012, 67)

Alla forma grafica e sintetica dei tarocchi, Villa unisce quella della poesia che ne descrive e moltiplica i messaggi. All’interno dei testi che ho etichettato come etimologico-didascalici, vi è un indizio metaletterario da cui è necessario partire: “le mot s’est fait tarot”. La parola si è fatta tarocco, e dunque commenta, discute e soprattutto inventa nuovi significati delle carte. Si vedano ad esempio alcuni versi dallo stesso testo:

Et l’émail fut Tarail / et l’ému fut Tarut / et -euil fut Taroeil / Mais l’argot
vient Tarot / et le Sanglot fut Tarot / et l’Émeute fut Tareute [...] et le
Trouot Tarot / prendre la Route du Taroute.

È evidente che il motore principale a capo dei versi sia l’efficacia sonora, la rete fonetica creata dalle corrispondenze tra omofoni, assonanze e rime, che obbligano il lettore dei tarocchi villiani – come quello del *Wake* – a leggere ad alta voce l’opera; una traduzione letterale ce ne dà una seconda prova, dato il *nonsense* che ne risulta. Si vedano in particolare le nuove forme francesi composte del lemma tarocco quali “Taroeil”

(‘Tarocchio’) e “Trouot” (‘Tarocco buco’), in cui si possono ritrovare le variazioni del foro-zero villiano.

In un’altra carta intitolata *miei Tarocchi* (e già pubblicata da Tagliaferri nel suo testo sui labirinti del poeta), Villa rivela lo stile poetico adottato nei suoi versi:

Miei Tarocchi / un mondo steso e immoto / e (in)conoscibile / dietro il
paravento / delle liturgie lessicali glottoliche / popolari / o colte.

Si tratta di un vero e proprio *pastiche* di lingue, registri e lessici differenti quello scelto da Villa, con i quali egli tenta di rappresentare una realtà ‘inconoscibile’ nella quale vuole trasportare anche il lettore/giocatore dei suoi tarocchi.

Una ulteriore carta prosegue il sistema-gioco di rimandi fonetici che Villa costruisce a partire dalla parola *tarot*, operazione che continua potenzialmente senza fine, dando incessantemente vita a nuovi lemmi:

TARE pour TAROT ambaigu / du et du / de deux eaux / tare rare ra re /
tarare tartare / tictac taré tourtour tiré.

Il poeta mette qui in mostra la doppiezza del linguaggio, la sua incapacità rappresentativa (lo scarto tra significante e significato) con un’operazione chirurgica e associativa: lo fa a pezzi e lo rifonde come un artigiano della parola, in veste di vulcanico demiurgo e forgiatore, a partire dalla nuova veste del francese *ambigu* (‘ambiguo’) in “ambaigu” (*ambigu-aigu*, ‘ambiguo-acuto’). La sfida di questi versi è generare qualcosa di nuovo, oltre-mondano, visionario, che alle orecchie suoni estraneo e provocativo, se vogliamo inaudito. Ciò che a prima vista risulta essere insensato e casuale, rappresenta per l’autore un’occasione di ricerca verso l’esterno, verso una trascendenza. Si mette dunque in mostra un tipo di discorso oracolare, che ci rammenta dell’origine divina del *logos* e della sua ineliminabile parte oscura. La parola dell’oracolo si oppone a quella edipica, creduta falsamente di dominio dell’uomo, e vuole “riuscire riparatoria rispetto all’offesa precedentemente inferta al silenzio e all’essere, e rinasce fusa con essi, e perciò ambigua ed enigmatica” (cfr. Barbaglia, Tagliaferri 1998, 63). L’ambiguità diventa così il principio guida del progetto – ma anche della poetica di Villa – dando vita a un misterioso fluire dove le possibilità di interpretazione non sono mai a senso unico.

Procediamo ora con un altro testo dalla stessa sezione, in cui il poeta identifica la lettura delle sue carte come un evento linguistico, ‘rivelazione’, ‘presenza’, che produce una ‘metafora-metamorfosi’ nelle sensazioni:

est un rendez-vous / secrètement produit – réduit – induit / [ductus, indutus, inductus reductus] / par l’ap pa ri tion où présence / où revelation / où rêve élation / où épiphanie / où présence / où adstance / du vivant tentateur / c.a.d du joueur / qui touche la (les) / carte (s) [...] produit une / métaphore – métamorphose [...] chaque rencontre ou heurte / sera un attentat / ou agression / entre le futur.

Ancora una volta Villa indica che nel fare arte vuole essere certo di ritagliarsi uno spazio tutto suo, da destinare al fruitore come atto sacro e separato dal quotidiano. Nel testo si parla di ‘urto’ e di ‘attentato’ come di un’aggressione nel futuro – non lontani dal concetto di *Stoß* in Heidegger – e del giocatore come al contempo tentatore. Ecco un altro elemento connesso alla lettura delle carte come divinazione, di svelamento dell’avvenire, e al rischio che ne consegue poiché questo incontro porterà a un “incrinamento [...] della propria esistenza”, così come accadde al re Laio, o a suo figlio Edipo dopo aver appreso la profezia dell’oracolo di Delfi. Come già affermato precedentemente, chi accetta di leggere le carte dovrà essere preparato a cambiamenti imminenti, a lasciarsi trasportare in un’altra dimensione, ad affrontare il proprio labirinto inconscio.

Si osservi, in conclusione, un altro testo didascalico che descrive il fine dei tarocchi come via d’uscita da ambienti chiusi, collegabili all’idea gnostica di trappola e prigionia mondana:

I miei Tarocchi son fatti / per / uscire da: / gabbie / labirinti / tubi / pozzi / gallerie / circoscrizioni / mandamenti, comandamenti / e circondari / Bisogna tirarsene fuori!

Questo imperativo va associato con l’anatema emesso da Villa contro i critici d’arte – “bisogna aprire aprire” (Tagliaferri 2016, 170) – in cui il poeta invitava ad abbattere le barriere classificatorie e asfissianti imposte dall’ufficialità istituzionale, ad aprire la mente a un nuovo tipo di visione e comprensione del reale. Una simile prospettiva veniva portata avanti dall’ammirato Artaud, accanito nemico della Legge e sostenitore della profanazione e contaminazione della soggettività edipica. Abbattere i menzogneri muri che secondo questi autori erigono i luoghi della civilizzazione e razionalità umana, significa accettare il linguaggio come dono divino, tentare di esorcizzare il trauma dell’insufficienza umana e mirare

a 'non comunicare più nulla di stabile'. L'invito villiano può essere inteso come un'esortazione all'ascolto dell'inconscio, attraverso un "exercice aveugle" (come quello di Tiresia), poiché "poesia è guida cieca a un antico / enigma, a un segreto inaccessibile", a una "cosmogonia del non-visibile", comprensibile solo per mezzo di temporanee folgorazioni².

ENGLISH ABSTRACT

This essay aims at interpreting, for the first time, a group of unpublished texts dedicated to the Tarot cards by the poet, art critic, and translator Emilio Villa. The Italian "neo avant-gardist" (1914- 2003) often took inspiration for his poetic projects from esoteric traditions. He was an author of visual poetry, an acute critic of international contemporary art, and a talent scout. His interdisciplinary and extensive production is increasingly more studied in Italy and abroad, and consists in a huge amount of poems, translations (the Odyssey and the Bible to name the most relevant), and artist reviews (from Alberto Burri to Mark Rothko). His 1950s interest for the Arcana was stimulated by his Italian friend, the painter Corrado Cagli. From then, Villa developed an attraction for the card game that led to different artistic projects in the 1950s and in the 1980s. The material examined here consists of a selection from handwritten texts taken from one of the author's Italian archives, and counts about two hundred poems in draft form, including a notebook detailing the author's literary aims. The Tarot collection represents an example of Villa's mature innovative style, and provides an opportunity to investigate his creation of a new poetic language, one which is so far removed from mundane communication.

2 La prima citazione proviene dal materiale inedito dei tarocchi, presso l'archivio di Ivrea, dal testo intitolato "Mes Tarots en général"; la seconda riporta due versi da *Poesia è*, in Villa 2014, 691; la terza è un estratto dalla *Didascalia* di Villa 2008b, 171.

Un'influenza senza angoscia
L'ombra lunga di Emilio Villa negli scritti di Corrado
Costa

Chiara Portesine

Il sodalizio tra Corrado Costa ed Emilio Villa, oltre a poggiare su una serie di episodi biografici di frequentazione e amicizia (testimoniata anche dal nutrito carteggio conservato presso l'Archivio "Emilio Villa" donato da Aldo Tagliaferri al "Museo della Carale Accattino" di Ivrea), ha prodotto un'interessante collaborazione artistico-letteraria, particolarmente operativa tra gli anni Sessanta e Ottanta. Tra i testi più noti, ricordiamo *Il mignottauro. Phrenodiae quinque de coitu mirabili* (scritto a quattro mani e pubblicato nel 1980) e *The Flippant ball-feel* (un testo di Emilio Villa composto ad accompagnamento dei tre poemi-flippers di Corrado Costa e William Xerra, esposti nell'Aula nel Mana Market, a Roma, nel 1973).

Per introdurre il parallelismo, è utile fornire un telegrafico inquadramento dell'approccio di Costa ai testi villiani: per quanto Villa sia stato un referente d'elezione per il giovane Costa (il che si può agevolmente verificare anche a un semplice computo delle occorrenze villiane negli scritti coevi), Costa è riuscito a emanciparsi piuttosto brillantemente dal modello villiano, smontandolo nelle sue componenti fondamentali ed estrapolando, tra i ritagli quantici, quelle caratteristiche tecniche più utili a fondare una propria avventura sperimentale, felicemente autonoma. Per questo motivo ho intitolato il mio intervento *Un'influenza senza angoscia*, cercando, nel parafrasare e distorcere l'etichetta di Bloom, di conservare intatto il valore dell'influenza, da cui Costa si svincola ma soltanto dopo aver compiuto un attraversamento e un pedinamento serrato dei testi villiani, e operando una scelta ragionata di prelievi stilistici cui mescolare

altre sollecitazioni culturali o apporti personali. Dal canto suo, Emilio Villa ha l'abitudine di rivolgersi a grandi modelli del passato (dai filosofi presocratici ad Artaud, da Esenin a Eliot), scansando perlopiù l'intertestualità rivolta al dialogo con i poeti contemporanei; pertanto, la figura di Costa verrà accettata in veste di compagno di strada (a volte coadiutore in opere a quattro mani), ma senza che la collaborazione lasci tracce stilistiche o suggestioni tematiche evidenti.

Bisogna rilevare preliminarmente come soprattutto nei testi di Costa elaborati all'interno dell'arco cronologico citato (anni Sessanta-Ottanta), il basso continuo villiano si imponga come referente preferenziale e quasi 'seconda voce' argomentativa nella riflessione del poeta. Se prendiamo, ad esempio, *Inferno provvisorio* (uscito nel 1970), oltre a svariate allusioni e citazioni dirette sparse nel *corpus* testuale, troviamo un sottoparagrafo intitolato proprio *Emilio Villa*, una sorta di digressione dedicatoria all'influenza esercitata, a questa altezza cronologica, dal poeta di Affori:

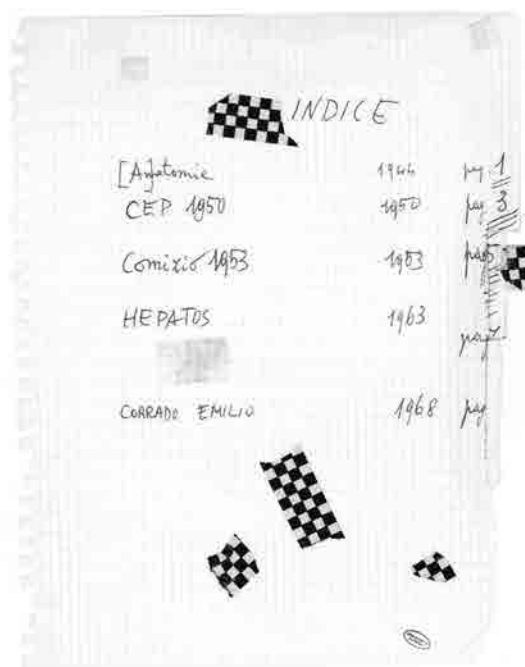
Emilio Villa. Tutte le tecniche dell'allusione, dell'eufemismo, della sostituzione si assommano. Fanno divenire il testo un GRANDE LAPSUS in una lingua intermedia fra francese e italiano, che non è né l'una né l'altra, ma conserva di entrambe l'enorme bagaglio culturale, il suono latino, lo spaventoso senso del sacro! Oltraggiando se stessa la lingua diventa l'epifania dell'Oltraggio, e qualsiasi nome si forma nel suo flusso si corrompe, si guasta, si sfregia definitivamente. Villa, a bella posta, verifica l'oltraggio fuori dalla poesia per oltraggiare meglio la poesia: presentazioni per pittori, lettere, telegrammi e altri pretesti. La (d)claration, contro la Dea Madre, è dedicata alle opere del pittore Giuseppe Desiato, che a sua volta ha combinato fotografie di donne nude, abbronzate e bianche nei punti chiave dell'erotismo e su questi ventri, aperti come un libro, ha intercalato violentemente la scrittura.

(Costa 1970, 50).

Se analizziamo questa breve parentesi monografica, notiamo in primo luogo l'interesse di Costa per l'ordito plurilinguistico delle sperimentazioni villiane, non nel senso di un mero *collage* giustapposto di lingue eterogenee (un verso in italiano, uno in francese, uno in inglese e così via), ma come riappropriazione e rievocazione dell'origine linguistica e della tradizione etimologica che ripercorre la catena semantica di ciascun idioma. Se la prepotente originalità dell'impalcatura linguistica è stata più volte notata da critici e altri scrittori (tra cui Andrea Zanzotto, in un acuto intervento comparso sul numero monografico del Verri nel 1998), il secondo *focus* riguarda, invece, l'importanza del "fuori" (qui Costa ado-

pera ammiccantemente un lessico decostruzionista ‘alla Derrida’ o ‘alla Foucault’, pensatori più volte citati dal poeta). Per Costa, la critica d’arte, i quadri degli amici pittori, le lettere, gli apparati extratestuali, insomma, costituiscono un innesco imprescindibile della poetica villiana, che Costa ricostruisce nei termini di una letteratura-sfregio, per analogia con il paradigma di Artaud (la cui lettura è stata probabilmente suggerita all’amico proprio da Villa).

Il pretesto, il paratesto, l’extratesto agiscono, quindi, come vettori di “anarchia” (per rimanere nell’area semantica di Artaud), ossia come principi di ordinamento alternativi all’Ordine stabilito, attraverso i quali Villa “verifica l’oltraggio fuori dalla poesia per oltraggiare meglio la poesia” (Costa 1970, 50). La centralità degli apporti esterni e i prestiti (lessicali e di concreta impalcatura visiva) provenienti dal settore artistico giocano effettivamente un ruolo fondamentale nella presentazione di un’opzione sperimentale originale e autonoma rispetto alla coeva Neoavanguardia (e questa forma di lessico e, più genericamente, di progetto artistico trapiantati sulla lingua poetica meriterebbero, ancora oggi, studi più circostanziati).



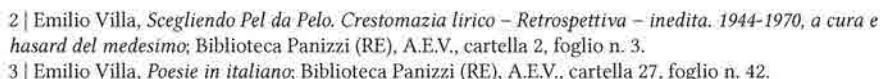
1 | Emilio Villa, *Scegliendo Pel da Pelo. Crestomazia lirico – Retrospectiva – inedita. 1944-1970, a cura e hasard del medesimo*; Biblioteca Panizzi (RE), Archivio Emilio Villa, Museo della Carale, Ivrea (A.E.V.), cartella 2, foglio n.1.

Per riassumere, a Costa interessa, in primo luogo, la disposizione dialogica delle voci (gli idiomi) chiamati a reagire sul foglio, in secondo luogo la combinazione tra dato artistico e riqualificazione del medesimo in contesto letterario. Qui Costa cita come esempio l'articolo villiano dedicato alle opere del pittore Giuseppe Desiato (Villa 2008b, 298-305), intervento nel quale Villa combina a un archetipo universale – quello della Grande Madre – le suggestioni plastiche della sua traduzione pittorica, ritraducendole una seconda volta entro le convenzioni del linguaggio letterario.

Può rivelarsi istruttivo mettere a confronto due opere (una di Villa dedicata a Costa e, simmetricamente, una di Costa dedicata a Villa), adoperandole come cartine tornasole del parallelismo critico qui tentato. Partiamo da Emilio Villa; scartabellando tra le carte del Fondo conservato presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, è possibile rintracciare una cartellina che reca la titolatura *Scegliendo Pel da Pelo. Cristomazia lirico – retrospettiva – inedita 1944-1970 a cura e hasard del medesimo. Per Corrado Costa* [fig. 1]. A una prima lettura dell'indice si può già notare come questo faldone assembli materiali eterogenei (da un punto di vista cronologico, stilistico e di genere), tra i quali risulta pressoché impossibile gettare un ponte tematico che ne unifichi le istanze; questa è una costante di numerosi indici o prospetti villiani, che spesso rispondono all'esigenza primaria di pubblicare e promuovere testi rimasti inediti, attraverso proposte editoriali che compattassero i risultati più significativi di una determinata fase poetica.

Per inquadrare i testi che sottoporremo ad analisi, possiamo anticipare intanto che i materiali isolati da Villa nell'indice presentano una genesi autonoma e indipendente da qualsiasi implicazione con Corrado Costa, e che la dedica all'artista costituisce un'appendice posteriore, esterna alla strutturazione dei componimenti stessi. Villa non scrive dei testi con l'intento di ammiccare o ispirarsi a Costa, ma decide in un secondo momento (biografico e artistico) di raccogliarli e dedicarli all'amico, apportando lievi ritocchi. Ad esempio, la seconda poesia, *CEP 1950*, è in realtà una rielaborazione (con scarse e poco rilevanti variazioni) di una poesia conservata presso l'Archivio di Reggio Emilia (a cui Villa, in tarda età, pose il titolo tremolante di *EMIOKOS*) [figg. 2-3].

Villa non fa altro che trascrivere il testo con qualche minuta inserzione o riallineamento tipografico: il titolo *CEP 1950* era assente nello scartafaccio originale, dove il gioco linguistico prevedeva un rincorrersi di diciture pseudo-mediche secondo una marcata accezione batteriologica – “ceppo



Per quanto riguarda *[Ana]tomie*, la collocazione cronologica al 1944 costituisce sicuramente una retrodatazione autoriale, confermata anche dalla

differente grafia e tratto di penna utilizzato per la sigla finale “dicembre 1944”. Ancor più esplicito il travaso di un'opera come *Comizio millenovecentocinquanta3*, con una storia editoriale certificata e autonoma, dal momento che la raccolta è stata pubblicata nel 1959 (in un'edizione oggi non reperibile ma attestata in tutte le bibliografie villiane) e, in una seconda edizione, nel 1962. Una versione primitiva, sottoposta negli anni successivi a vistosi aggiornamenti stilistici, risale al 1950 e rientra, con il titolo *Larghissimo*, nella raccolta *Certi paesaggi* (oggi conservata presso il Fondo Falqui di Roma).

L'opera grafica *Hepatos* [fig. 4], datata 1963, sembra ricollegarsi all'intonazione medico-patologica di *CEP 1950*, sia per quanto riguarda le scelte terminologiche (il riferimento ai visceri, ai testicoli, etc.) sia per la forma grafica entro cui si muovono le parole, simile a certi batteri analizzati al microscopio e riprodotti fotograficamente sulle riviste di medicina. La struttura grafica, inoltre, ricalca probabilmente la forma del fegato ovino etrusco di Piacenza, usato dai sacerdoti per le divinazioni (e questa interpretazione spiegherebbe in modo persuasivo il riferimento ai visceri, che l'aruspice interrogava per trarne segni divini – l'aruspica era, per l'appunto, una pratica di origine etrusca). La fascinazione esercitata dalle



4 | Emilio Villa, *Scegliendo Pel da Pelo. Crestomazia lirico – Retrospectiva – inedita. 1944-1970*, a cura e hasard del medesimo; Biblioteca Panizzi (RE), A.E.V., cartella 2, foglio n. 22.

pratiche divinatorie su Villa era molto forte, e il potere di evocazione e provocazione di forze, insito nelle formule magiche e rituali, viene spesso menzionato e trasferito nel cuore della poesia stessa, a suggerire una fruizione del testo poetico in termini di suggestione e di incantesimo piuttosto che di comprensione lineare.

I testi citati nell'indice, pertanto, non si qualificano come opere in cui il legame con la poesia di Costa risulti funzionale (come innesco originario oppure, al contrario, come direzionalità finale), ma piuttosto come momento riassuntivo/retrospettivo in cui Emilio Villa rappresenta, in forma di dialogo con l'amico, una sintesi dei propri lavori precedenti, senza l'ambizione di ricostruire un percorso evolutivo lineare (nonostante la retrodatazione di *[Ana]tomie*, il primo estratto fotografa comunque, da un punto di vista stilistico, uno stadio avanzato della sperimentazione villiana, non riducibile alla prima fase – effettivamente collocabile tra anni Quaranta e primi anni Cinquanta – caratterizzata da ascendenze post-ermetiche e parentele esplicite con il simbolismo francese).

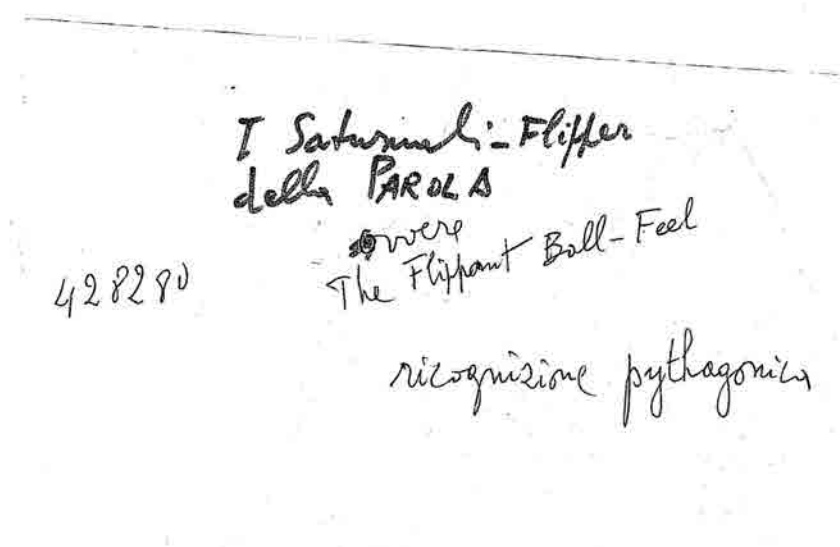
Ancor più evidentemente 'postuma', per così dire, alla collaborazione con Costa risulta la raccolta *The Flippant ball-feel*; per quanto l'avvertenza

1
THE
FLIPPANT
BALL-FEEL
by
EMILIO VILLA

Codice di lettura da incubare
nella Massa in Opera dei Flippers Chimeri
affrontati da William Xerra
e Corrado Costa
nell'Auto contemporanea del
Mans-Market nei giorni
marzo del 1973

2
GONG^a
la durée
pneumomorphie
le mot-pneume
dans la durée phagopneume
tuer
tuer
soyez intransigeant
le mot
sur mot
vous tuez qui tuez
les circonstances
sont affaires à faire
sur traces de flipper

5 | Emilio Villa, *The Flippant ball-feel*; Stampa Gi-Bi, Piacenza 1973; Biblioteca Panizzi (RE), A.E.V., cartella 82, fogli nn. 1-2.



6 | Emilio Villa, *I Saturnali-Flipper della PAROLA, ovvero The Flippant Ball-Feel. Ricognizione pythagonica*, A.E.V.

villiana iniziale formalizzasse il testo come “codice di lettura da inocularsi nella Messa in Opera dei Flippers” di Corrado Costa e Wiliam Xerra (adoperando un termine, come quello di “codice di lettura”, che parrebbe sottintendere una funzione direzionata in modo esplicito all’oggetto artistico in questione), tuttavia anche in questo caso il testo risulta un *collage* di esperimenti precedenti, risemantizzati grazie all’inserzione di un titolo diverso, qualche aggiornamento grafico e una generale tendenza all’amplificazione esornativa.

Questa indicazione preliminare era significativamente assente dalla versione del testo uscito per “Marcazero” il 22 luglio 1972; una versione antecedente, intitolata *Saturnali-Flipper della PAROLA, ovvero The Flippant Ball-Feel. Ricognizione pythagonica*, è conservata presso l’Archivio “Emilio Villa” di Ivrea [figg. 5-6]. I materiali di partenza vengono ritagliati e assemblati in forma variata entro lo spazio della nuova pagina, lasciando però inalterati i nuclei catalizzatori dell’interesse creativo. Per rendere il testo meno slegato rispetto al presunto destinatario finale, Villa inserisce alcuni segnali testuali di ammiccamento al referente: ad esempio, nel foglio n. 8, il periodo ipotetico ‘retorico’ (per così dire) che recita: “se trovate qui nei paraggi Corrado Costa ditegli che si dice così”.

Le potenzialità visive e concettuali del gioco del flipper applicato alla letteratura (con il risultato di una scrittura provocatoriamente combinatoria che, nel riutilizzare le icone della società dei consumi, allestisse una parodia della Pop art chiamando i suoi oggetti a reagire con archetipi eterni – la Grande madre, come osserva lo stesso Costa, oppure, limitandoci a *The Flippant*, il Logos eracliteo, il principio presocratico del Pneuma, e così via) erano già state saggiate da Villa negli anni precedenti, come dimostrano un numero consistente di carte manoscritte. Queste pagine testimoniano un accanimento programmatico nel testare un'immagine (come quella del 'flipper di poesia') che non si rivela quindi un commento estemporaneo e "su commissione" per accompagnare le opere di Xerra e Costa, ma un pretesto per organizzare materiali già meditati e collaudati in precedenza.

Questo esempio sintomatico dimostra come il percorso di Emilio Villa si eserciti serenamente in parallelo rispetto agli artisti con cui sigla una collaborazione autoriale; spesso, infatti, l'influenza del coadiutore trova soltanto riscontri accidentali (un'etichetta nominale, un breve cenno d'intesa, e così via); questo vale quantomeno per le collaborazioni poetiche, dove Villa persegue un proprio obiettivo direzionale e difficilmente riserva un margine a compromissioni stilistiche (di mimesi parziale o parodia) dell'autore con cui si trova a lavorare. Per quanto concerne il rapporto con i pittori e artisti, la questione è più spinosa ed è opportuno scindere il discorso in due ramificazioni: da un lato le raccolte poetiche destinate a essere intervallate da tavole grafiche, dall'altro gli scritti teorici del Villa "critico d'arte".

Nel primo caso, il tasso di incidenza dell'artista con cui opera Villa risulta piuttosto basso (ad esempio, le *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* sono state stampate, con disegni e pitture di Burri, nel 1955); tuttavia non soltanto la presenza del pittore di Città di Castello, a livello testuale, appare nulla (in questo caso non troviamo neppure una telegrafica citazione o apostrofe nominalistica) ma addirittura esaminando le carte dell'archivio di Reggio Emilia si può dimostrare come alcune *variazioni* fossero originariamente destinate a una collaborazione con Corrado Cagli sul tema dei tarocchi. Fallito il progetto, Villa sopprime i titoli (*Il bagatto*, *L'eremita*, e così via) e inserisce di peso i materiali nel contesto della nuova raccolta, dimostrando una sostanziale indifferenza per il referente pittorico con cui i testi sarebbero stati fruiti dal pubblico. Questa approssimazione cinica allo stile e allo sguardo del collega pittore risulta spesso spiegabile attraverso motivi strettamente pratici, legati

alla maggiore vendibilità del prodotto (si pensi alla collaborazione con Guttuso, di cui pure conosciamo il parere non certo positivo di Villa). Per quanto Villa accetti apparentemente di inserirsi entro il circuito mercantile, lo fa secondo le sue regole e senza tradire una propria idea di poetica testardamente indipendente tanto rispetto alle sollecitazioni letterarie quanto a quelle grafiche coeve.

Nel secondo caso (ossia per quanto riguarda gli articoli e i contributi di critica d'arte), invece, Villa dimostra una certa duttilità e capacità plastica di dare una veste letteraria alle forme visive da lui selezionate; per quanto rientrino spesso, in alcune pagine teoriche, riflessioni e spunti personali non direttamente inerenti alla descrizione dell'opera in analisi, tuttavia le pagine su Burri, Fontana o Mimmo Rotella dimostrano un'acuta capacità di restituire, in forma poetica, i valori plastici dello stile pittorico dell'artista, attraverso un'adesione stilistica e immaginativa al ritmo personale di ogni artista; anche in questo caso, con alcune eccezioni, legate a testi su autori meno noti, scritte rapidamente come esercizi personali di scrittura piuttosto che come commento alle operazioni figurative menzionate. In generale, io personalmente diffido di quegli interventi teorici in cui Villa inserisce *ex abrupto* lacerti poetici (ad esempio, un intervento su Corrado Cagli del 1952 in Villa 2008b, 155) dove l'analisi presenta alcune sezioni tipograficamente troppo vicine ad alcune sperimentazioni poetiche coeve, e secondo me non sarebbe difficile, prima o poi, ritrovare qualche scartafaccio poetico riversato diligentemente in questa sede, secondo modalità analoghe a quelle viste in precedenza per le collaborazioni con poeti. Anche negli appunti manoscritti, mi è capitato talora di trovare componimenti autonomi in cui pare che all'ultimo Villa, depennato il titolo originario, avesse sostituito un riferimento estrinseco a un pittore (ad esempio, in una delle tante carte catalogate come *Poesie in italiano*, al titolo "Tractatus" si sostituisce, con una barratura orizzontale, il nome di "Fontana").

D'altronde, in una lettera inviata a Tagliaferri e oggi pubblicata in appendice alla nuova edizione degli *Attributi*, Villa scrive:

Per me si tratta di documentare una milizia di ragione logonevrotica, una azione di natura strettamente abissale, non di saggi sui nomi indicati. I nomi che ci sono non sono scelte di valore (in nessuno dei sensi possibili) ma solo cadute, casualità, irritazioni, impennate, scatti, spari. Non c'entra la storia dell'arte contemporanea e tanto meno la critica. E non è saggistica. In questo magma c'è un nome

solo, ed è il mio, gli altri sono più o meno fittizi, come supporti. È la *mens* generale, il torbido totale, la febbre che scivola dentro, quello che fa il libro. Che sia De Kooning o che sia Desiato fa lo stesso.
(Villa 2008b, 391)

Questa precisazione cautelativa – stilata per convenienze editoriali, di tutela dell'autorialità in un campo, come quello della promozione artistica, in cui le etichette teoriche di Villa potevano essere adoperate per scopi pubblicitari o di marketing promozionale – è valida per alcune digressioni spiccatamente villiane e magari meno direttamente compromesse con lo specifico dell'artista, ma non è sicuramente operativa nei saggi più importanti (dalle pagine su Burri, in primis, a quelle su Rothko, Sam Francis e così via). A volte, addirittura, questo accesso fortemente personale agisce come pungolo sull'artista oggetto di commento, diventando la base teorica orientativa per la futura produzione dell'autore. Spesso, infatti, gli artisti non possiedono un'autocoscienza critica spiccata, e Villa, anche 'villanizzandone' i presupposti inaugurali, tuttavia riesce a impartire una direzione positiva e costruttiva di mediazione tra opera e sua ricollocazione teorica, in quella che il poeta stesso ha definito "una potenza che in parte è parassitaria e in parte generativa dell'arte che aggredisce" (Villa 2008b, 379).

Nel parlare attraverso il filtro della propria poetica dirompente, Villa stimola gli artisti a incanalare la propria auto-esegesi entro punti di passaggio imprevisi ma che vengono spesso assorbiti nel progetto dell'autore (è risaputo che fu Villa, nel '53, a esortare Rotella sulla strada, appena inaugurata, dei manifesti lacerati, oppure a spingere Ettore Colla all'adozione di legni e metalli scartati per le proprie sculture, oppure ancora a 'scoprire' per primo e a sostenere in sede critica le potenzialità di Alberto Burri o Piero Manzoni). Come vedremo in seguito, lo stesso Costa sarà condotto a sperimentare, attraverso l'opera fittiziamente dedicata a lui, *The Flippant*, alcuni espedienti grafici e di 'sintassi matematica' che magari non avrebbe approfondito senza l'innescio villiano.

Questo *excursus* sul doppio versante di collaborazioni con pittori (letterarie, da un lato, e critico-teoriche, dall'altro) meriterebbe ulteriori approfondimenti in lavori futuri; nell'economia di questo discorso, si profila utile al fine di presentare l'approccio generale di Villa agli artisti-poeti, e inquadrare al suo interno la sostanziale indifferenza di Villa nell'assorbire (anche in forme critiche o desublimanti) le suggestioni dei contemporanei.



il padre allora
il corpo era in un
corpo con il corpo di due
Segni erano sotto, insieme
dentro anche non più

VELLO SELVA PALLA TEME
due di fuori, insieme, tutti
sottosopra con la sua idea di vita
ma la FUORI aveva fatto anche cosa

Desidero RICEVERE LUCE
nella vulnerazione, nella MORTIFICAZIONE,
nella MORTIFICAZIONE, avvertimento
del VII SPIRITO alla CARPORA

Desidero RICEVERE QUELLO che si trova
interiore, patito, ammorso con
le due falce, i due
nella vulnerazione, nella MORTIFICAZIONE,
nella MORTIFICAZIONE, avvertimento
del VII se da via via ridotti (spiti)
di tutto il padre nominale

ORA subito insieme non
sottosopra con 2 mani
il ME di COLLA OSA NIENTE da dire

LUNA (VII) TORRE anche avverte
legati vicino sotto di FUORI
NIENTE di niente

PO due sargenti insieme il taglio avverte: il padre
questo, il figlio aperto
Teme con 2 mani di cosa
il ME viene ora da dire

il mezzo del corpo due figli, insieme
nella vulnerazione, nella MORTIFICAZIONE,
nella MORTIFICAZIONE, avvertimento del VII
FUORI FORSE questa volta
era dentro, tutto

che qui ERITTO OSA tema il ri-pode-resistere
la pelle e tutto

ORA TORNO (legge dalla pagina precedente)
con 2 mani GRASSE MAI
il padre NIENTE avverte, non più

TENGO OSA tema nel disordine al VENTRE
piatto e non, NIENTE in due tratti stessi, non
VA FALLO FUORI invece
mentre NIENTE cadeva a testa in giù

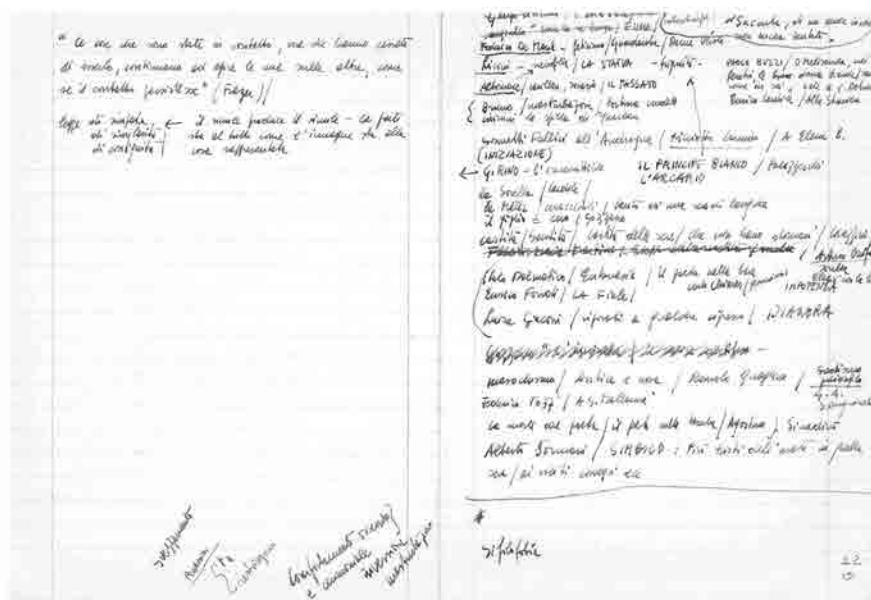
ORA non più è nella STA
il PELL' temporaneamente in un poco sotto
una gamma di pelle sottile in vista
di ghirlande, nel tutto possiede... esseri
con "canti" di "morte"
e la loro
legati intorno tutto
MAI è
VA, tema nascosto e 2
e la FORSE tutte PALLE NIENTE
FALLO FUORI tutto

e la TORRE FUORI chi non è basta
FALLO FUORI risale a questo, mentre
canta mentre cadeva a testa in giù
NIENTE in la - niente

7 | Corrado Costa, W. Xerra, 3 poemi-flippers: *Laoconte, Lampone, Lavare*, Studio Santandrea, Milano 1972.

D'altronde, per quanto Costa e Villa si muovessero nell'ambito del medesimo retroterra culturale, tuttavia le rispettive sperimentazioni presentavano rari punti di tangenza, divergendo negli obiettivi e nei presupposti iniziali, nonché negli esiti concreti. Si può significativamente accostare *The Flippant ball-feel* ai *Tre poemi-flippers* di Xerra e Costa [fig. 7] per quanto concerne il collante (grafico e stilistico) più evidente, vale a dire il gioco linguistico, il *calembour sagace*; in entrambe le raccolte, l'idea di giocare a smontare il linguaggio e la sintassi tradizionale (forzata a seguire i percorsi a zig-zag di un ideale flipper poetico) innescava una serie di bisticci lessicali, ma Costa e Xerra rivelano un base comune ricostruttiva (nel testo proiettato, le parole enfaticizzate dal carattere maiuscolo creano, se lette in successione, un canto alternativo che convive con la lettura ordinaria della poesia, che non annulla ma accresce la fruizione unidirezionale del testo pur richiedendo sempre una collaborazione e una sorta di sovrappiù creativo dalla fantasia del lettore).

L'impressione generale, pertanto, è quella di un compromesso rassicurante tra mancanza di un significato forte e creazione di controcanti alternativi che guidino il lettore, evidenziando alcuni nuclei portanti da porre e suggerendo comunque un percorso orientativo in cui il fruitore



8 | Corrado Costa, *Ripetibile*. Per Emilio Villa; Archivio Corrado Costa, Biblioteca Panizzi Reggio Emilia (d'ora in avanti A.C.C.), cartella 32, fogli nn. 11-12; pubblicato in "Nuova corrente", 44, 1967, pp. 380-385.

possa lasciarsi guidare. Invece, per quanto riguarda Villa, l'abitudine di separare graficamente le parole in coppie binarie (prefisso più sostantivo) crea spesso un effetto contrario di spaesamento e deriva del significato, in quanto l'inserzione di un semplice trattino (o di parentesi tonde) determina un'ambiguità tra il significato standard che la parola avrebbe nel suo allineamento consueto e la suggestione determinata dalla segmentazione delle sue componenti. Vediamo, ad esempio, "(d)estin(a)zione/estinzione" (quasi a suggerire che ogni traguardo coincida con la sparizione definitiva); oppure "immane(nte)", o ancora le coppie "(in)divisibile" e "(in)separabile", in cui i due significati opposti coesistono nella loro antitesi irrisolta; e così via.

A questo punto, possiamo domandarci: quali nuclei di interesse preferenziale possiamo isolare, nel pedinamento iniziale di Costa rispetto ai testi villiani? Come abbiamo già ricordato all'inizio, e come osserva Aldo Tagliaferri nel suo contributo al catalogo *Il titolo lo mettiamo dopo* (Tagliaferri 2012, 9-15), il tasso maggiore d'incidenza villiana si registra tra la metà degli anni Sessanta e la metà degli anni Ottanta. Andando a consultare l'inventario dell'Archivio Costa conservato a Reggio Emilia, possiamo notare come proprio al 1967 risalga un testo che riporta, sin dal titolo,

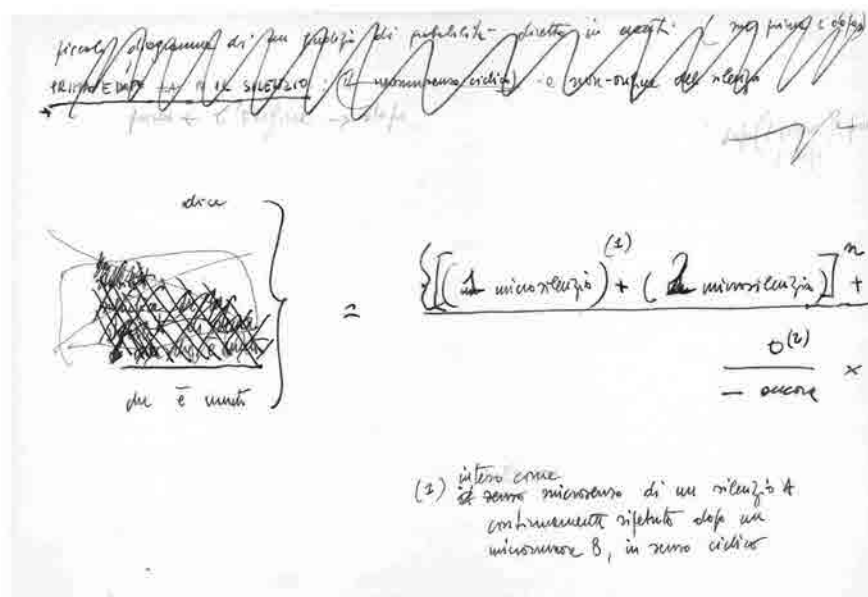
il nome del poeta: *Ripetibile. Per Emilio Villa*. Più che il testo, pubblicato su *Nuova Corrente* nello stesso anno e concepito come montaggio variato delle stesse tessere lessicali (capelli, denti, vestito, occhi, forbici, e così via) ricomposte e dislocate sulla pagina in sei modalità differenti (dalla 'a' alla 'f'), a noi interessano le annotazioni manoscritte confluite nel faldone reggiano, che legano direttamente il testo ai temi di *Inferno provvisorio* (entro cui avevamo già messo in rilievo la digressione su Emilio Villa). La dedica a Villa, a differenza di quanto visto per il poeta di Affori, non pare affatto una contingenza posticcia, ma anzi accompagna il titolo in tutte le versioni che precedono il dattiloscritto definitivo, come una componente strutturale nell'ideazione del testo.

Così come, in *Inferno provvisorio*, Costa aveva isolato il tema della Grande Madre presente nell'intervento sul pittore Giuseppe Desiato, così il nome di Villa torna qui a innestarsi su una base psicanalitica-sociologica di ritorno agli archetipi portanti dell'inconscio collettivo junghiano [fig. 8]. Villa venne sicuramente a contatto con la psicologia analitica di Jung quando da giovane frequentava il circolo iniziatico-esoterico di Corrado Cagli, nelle cui riflessioni sull'arte (disseminate in cataloghi sparsi, tra cui quello del 1982 a cura di Enrico Crispolti); un riferimento testuale diretto a Jung compare nell'*Arte dell'uomo primordiale* (Villa 2005), il testo più vicino, assieme all'intervento su Desiato, all'angolatura prospettica scelta da Costa. In una pagina di annotazioni allegate alla raccolta, Costa cita una serie di referenti bibliografici (dal Frazer del *Ramo d'oro* a modelli letterari come la poetessa Luisa Giaconi, Gozzano, Licini e così via), accostati a promemoria tematici di area psicanalitica (ad esempio l'iniziazione, lo svezzamento, la masturbazione, l'androgino, la necrofilia, etc.).

Costa sembra cercare una combinazione tra il concetto villiano di archetipo (inteso, da Costa, come emergenza di energie primordiali che "oltraggiano" il mondo moderno con la propria persistenza sacrale) e il lessico junghiano (che riconnette queste idee a un patrimonio sociale condiviso e, in generale, a un'idea di inconscio cui Villa non fa direttamente riferimento) – e questa doppia influenza (villiana e junghiana) interna alla ricerca simbolica di Costa credo che motivi la compresenza di un eros inteso come potenza primordiale e un eros come vincolo di relazioni psicologiche che si instaurano entro un ambiente comunicativo e politico condiviso. Non credo, pertanto, che l'impostazione stessa del lavoro di Costa sia casuale; così come per Villa è centrale la natura iterativa del sacrificio (inteso, in primo luogo, come ripetizione di un gesto che provoca un potenziamento simbolico di se stesso se pensato entro una catena sequen-

ziale – le linee verticali incise serialmente sulle pietre dai primitivi, su cui Villa si sofferma nel suo saggio dedicato all'*Arte dell'uomo primordiale*), così Costa sembra voler replicare, in ambito poetico, questa duplicazione rituale delle stesse tessere lessicali, promuovendo a livello stilistico quella che per Villa doveva porsi come prassi rituale del sacrificio primitivo. Si arriverebbero, così, a comprendere anche i riferimenti bibliografici a testi di antropologia o studio delle comunità primitive presenti negli appunti di lavoro prima proiettati.

A questa altezza cronologica, Costa poteva essere venuto a contatto con la prospettiva villiana sul contrassegno rituale arcaico soprattutto grazie agli interventi oggi raccolti negli *Attributi dell'arte odierna*, dove compaiono, ad esempio, un riferimento al sistema ideogrammatico (per Sante Monachesi [Villa 2008b, 160]), l'evocazione dei lastroni di Monte Bego (per Capogrossi, Basaldella ed Ettore Colla), la “memoria delle palafitte” (per Alberto Burri [Villa 2008b, 44]) e così via. Insomma, negli *Attributi* Villa sembra tentare un cortocircuito positivo tra la sperimentazione artistica più contemporanea e le tecniche di progettazione spaziale e di architettura simbolica isolate nell'iconografia primordiale, che potrebbero aver avuto qualche ricaduta incantatoria sull'operazione di Costa, che



9 | Corrado Costa, *Continuando a parlare in tema di silenzio*; Biblioteca Panizzi (RE), A.C.C., cartella 33, foglio n. 1 (verso).

mescola questa iterazione ossessiva e tribale tipica del sacrificio antico a influenze più ludiche e meccaniche suggerite dal *collage* dadaista.

Lo zampino villiano è ancora più evidente in un'opera inedita intitolata *Continuando a parlare in tema di silenzio* e datata 1970-1975. Innanzitutto, il testo ruota attorno a un tema in sé centrale nella poetica villiana (ossia quello dell'afasia come rischio di interruzione terminale della comunicazione ma anche come componente positiva interna al linguaggio). Oltre alla coincidenza tematica, l'influenza del poeta di Affori è registrabile in alcune scelte tipografiche, prima fra tutte la predilezione per una formalizzazione matematica adoperata come paradigma poetico, una sorta di nuova figura retorica a cavallo tra il visivo e il poetico [fig. 9]. L'utilizzo di parentesi graffe, di simboli matematici, indici numerici interni al messaggio poetico, che aiutano il concetto a disporsi sulla pagina incanalando i versi entro un percorso operativo simile a quello di un'equazione, non poteva evitare di guardare in parte agli esperimenti coevi di Villa; se ci rivolgiamo proprio alla raccolta *The Flippant ball-feel* (indirizzata a Xerra e Costa e pertanto, si può presumere, non sconosciuta a quest'ultimo), possiamo vedere un'impostazione impressionantemente simile [fig. 10]: i nuclei poetici vengono immessi entro strutture algebriche o geometriche che dividono l'idea in singolarità essenziali (in parte espresse attraverso il linguaggio ordinario, in parte sostituite da numeri astratti – spesso l'astrazione è sottolineata dal ricorso allo Zero o ad esponenti ennesimi, che allontanano l'equazione dall'ipotesi di un computo razionalmente quantificabile). Costa sembra esercitarsi a partire dallo schema villiano; anche la riflessione relativa al 'senso' viene a intersecarsi con una serie di riflessioni analoghe condotte da Villa negli stessi anni. Se prendiamo in considerazione, ad esempio, le *Note sul concetto di senso* e le mettiamo in parallelo con alcuni fogli di Costa, scopriamo una sorprendente reciprocità (anche a livello di impaginazione matematizzante). Costa si interroga qui sull'"origine" e sul significato del silenzio, adoperando un lessico che occhieggia in modo esplicito all'universo di discorso villiano.

Per rimanere nello stesso ventaglio di anni, sarebbe interessante disegnare una mappatura generale di temi che potremmo in senso lato definire villiani, e che sembrano suggestionare Costa in alcune emergenze testuali; ad esempio, nell'opera intitolata *Montagna bianca* (datata 1978) [fig. 11], viene il sospetto che l'eraclitismo di fondo che permea la prima sezione possa essere un portato della frequentazione con Villa (che dedicò alla scommessa sui presocratici numerosi accenni – in sede teorica e poetica); pertanto un incipit come "in alto o sotto, sopra, sopra, in alto",

RICOGNIZIONE PYTHAGORICA

$L = \text{flipper}$ $Ls = \text{lessico}$

2) un Insieme Fl è una sub-illusione dell' Insieme Is se ogni elemento Is appartiene anche a Fl; e viceversa

B) un insieme E ha senso accettabile
con la propria affermazione sociale sui
non-sensi finiti se, e solamente se,
può essere in analogia o in agomismo
con l'insieme dei Veritabili.

in $\mathbb{R}^n$ $\int_0^1$
 allora $\int_0^1$
 $\int_0^1$ $\int_0^1$
 $\int_0^1$ $\int_0^1$
 una sua linea d'azione
 (azione) $\int_0^1$
 una sua linea d'azione
 che $\int_0^1$ $\int_0^1$
 (azione) $\int_0^1$
 nella sua linea d'azione
 (azione) $\int_0^1$ $\int_0^1$
 una sua linea d'azione
 (azione) $\int_0^1$ $\int_0^1$
 una sua linea d'azione
 (azione) $\int_0^1$ $\int_0^1$

10 | Emilio Villa, *The Flippant ball-feel*, Stampa
Gi-Bi, Piacenza 1973, A.E.V., cartella 82, fogli
nn. 3 e 14.

11 | Corrado Costa, *Montagna bianca*, in *Il Mandala chiamato "Le posizioni della luna"*, A.C.C., cartella 42, foglio n. 1.

che poi verrà a cadere nella stesura definitiva, si legava direttamente al frammento eracliteo “via in alto via in basso una sola la medesima” che Villa riutilizza spesso, in forme più o meno esplicite, ad esempio nei già citati *Attributi dell'arte odierna* (ed è difficile che Costa non tenesse conto di quella che prima ho chiamato “scommessa sui presocratici”, che costituisce un tratto marcatamente originale nel canone villiano rispetto ai modelli spesso evocati dai poeti italiani a lui coevi, avvicinandolo ad esempio a Eliot, maestro dichiarato di Villa, che aveva scelto di dedicare l'epigrafe di *The Dry sauvages* proprio a Eraclito). La filosofia presocratica diventa una costante lessicale all'interno degli interventi teorici e, materialmente, nelle poesie di Emilio Villa, contribuendo a conferire ai versi quella retorica sapienziale che ancora oggi costituisce uno dei tratti più interessanti e originali dello stile villiano (soprattutto se calata nel contesto secondo-novecentesco – Neoavanguardia, da un lato, e predominio del paradigma montaliano, dall'altro).

In conclusione, vorrei tirare le fila, in modo sintetico, dei vettori preferenziali entro cui sarebbe interessante in futuro tracciare le linee del rapporto Costa-Villa. In primo luogo per motivi contingenti di tempo, in secondo luogo per motivi pratici (il reperimento dei materiali, di fronte ad autori perlopiù inediti o le cui poche opere sono ormai messe a disposizione dai collezionisti a prezzi non irrisori), mi sono qui limitata a selezionare solo alcuni esempi testuali di questa comunicazione ravvicinata,

rintracciabile in primo luogo a partire dai testi reciprocamente dedicati in forma esplicita. Dal raffronto tra la crestomazia di Villa (*Scegliendo Pel da Pelo*) e il testo di Costa (*Ripetibile. Per Emilio Villa*) emerge la spiccata autonomia villiana rispetto al canto delle sirene dell'intertestualità a lui coeva, dall'altro, invece, la permeabilità di Costa alle suggestioni villiane. Costa sembra infatti saggiare e sottoporre alla prova dell'applicazione concreta alcune istanze teoriche tipiche della riflessione villiana, al punto che, soprattutto attorno agli anni Sessanta, credo sia possibile isolare un certo numero di esercizi di stile e di ritraduzione dal villiano al costiano.

Tuttavia, l'opera di Costa non si può e non si deve ridurre al lavoro compilativo di un epigono, anzi il suo merito è quello di aver saputo da un lato operare una selezione fortemente personalizzata dei motivi villiani da riprodurre (ad esempio l'eccesso di formalizzazione matematica, dopo lo scartafaccio prima analizzato, verrà presto abbandonato in quanto troppo distante dalle forme ordinarie della poesia di Costa), e in secondo luogo dall'essere riuscito a non farsi piegare dal carattere inglobante e malioso della Sibilla villiana continuando a perseguire alcuni tic (come quello dell'ossessione modulare e iterativa) non spiegabili a livello di prestiti villiani. Anche per quanto riguarda il canone letterario, il ricorso ad autori aggiornati con i tempi (Wittgenstein, Foucault, Derrida) – del tutto assenti nell'opera del monolitico Villa, che, con lo sguardo rivolto ai giganti del passato, si rivolge ai pensatori a lui coevi con indifferenza o malcelato sdegno – ha contribuito a rendere al tempo stesso radicale e indolore il passaggio da una prima fase di bloomiana influenza (per quanto tutelata dagli anticorpi di una personalità poetica resistente) a una fase di sereno allontanamento dal modello, alla ricerca di nuovi padri speculativi da emulare.

Con un pizzico di malignità si potrebbe dire che Costa ci appare oggi un poeta originale perché, ispirandosi più o meno liberamente a diverse fonti, ha prodotto un coacervo effettivamente personale e caratterizzante, in cui la singola suggestione viene annullata nel flusso di influenze esterne (di ambito filosofico, antropologico, poetico, visivo), che egli ha saputo riconvertire in un linguaggio personale e autonomo (secondo la prassi camaleontica sancita da D'Annunzio nella celebre lettera di risposta a "Le Figaro"). Tuttavia, la radiazione fossile dell'influenza villiana si manterrà anche quando, a partire dagli anni Ottanta, l'asse preferenziale di interesse si sarà spostato da un lato verso i contenuti filosofici più recenti, dall'altro verso forme di visualità più marcate.

L'influenza esercitata da Villa, in conclusione, viene a sedimentarsi serenamente in un gioco di interrelazioni tra modelli, che elimina l'angoscia bloomiana in un'intertestualità spensierata, rendendo la sperimentazione di Costa un gioioso e divertito *collage* di riferimenti culturali, lontano dai toni allarmati e apocalittici di tanta avanguardia novecentesca, e incline piuttosto al *ludus*, al carillon delle forme eterogenee, in un teatro dinamico di figurazioni visive in cui Villa viene a collocarsi senza dubbio come fondale di scena, di fronte al quale le nuove maschere vengono a disporsi, nel corso degli anni, senza riuscire mai a coprire del tutto lo sfondo originario.

ENGLISH ABSTRACT

The purpose of this paper is to weigh Emilio Villa's critical contribution to our understanding of the writings of Corrado Costa. To classify the network of suggestions and textual references binding the two authors, I have used the definition of "influence without anxiety" (with explicit reference to the category coined by Harold Bloom). This is to indicate how Costa absorbed the Villa model especially in his early writings. On this basis, he then built his own experimental adventure in an independent way. The investigated writings are a short anthology of texts selected by Emilio Villa and dedicated to his friend (under the title *Scegliendo Pel da Pelo. Cristomazia lirico – retrospettiva – inedita 1944-1970 a cura e hasard del medesimo. Per Corrado Costa*). These writings show, on the one hand, that Villa refused to contaminate his work with the intertextuality intended for a contemporary poet (not even in a work formally addressed to one of his most faithful companions and collaborators). The "missing dialogue" is in the *Flippant ball-feel* collection. It apparently meant to accompany the flipper poems by Corrado Costa and William Xerra at the 1973 Mana market exhibition, but actually turned to great models of the Past, such as the Classics and the Pre-Socratics. On the other hand, the collections selected for Corrado Costa (*Ripetibile. Per Emilio Villa, Continuando a parlare in tema di silenzio and Montagna bianca*) fundamentally depend on Villa's work as to some of the following topics (aphasia, the problem with combinatorial poetry, heraclitean suggestions) and rhetorical devices (mathematical and scientific language, the use of parenthesis and division signs). Costa eventually manages to overcome his early bond to the model, but you can still find traces and sediments in his works of a "primordial" influence.

“Desdemona, noun, See Othello”

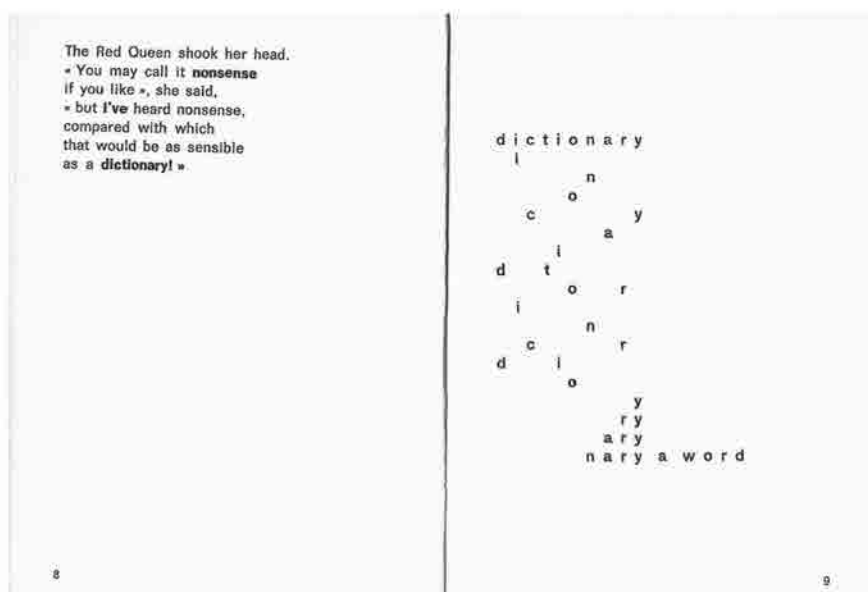
Giulia Niccolai: Gender&Neoavanguardia

Alessandro Giammei

È difficile trovare parole di Giulia Niccolai nei cinque libri che, pubblicati tra 1969 e 1980, raccolgono la poesia sperimentale di Giulia Niccolai, una figura tra le più importanti e originali della Neoavanguardia italiana. In quel decennio di comico e quasi scientifico corpo a corpo con la lingua, la lingua medesima è sempre altrui, presa in affitto, copincollata da libri di altri e altri idiomi o ricalcata, trasferita da matrici scelte con cura, come accade ai caratteri letraset grattati sulla pagina. Lo stile dell'autrice (l'autrice stessa, del resto) si ricava dunque per sottrazione, la concretezza del concretismo è assoluta. Senza divincolarsi dalla linea portante dell'avanguardismo coevo (dismissione del soggetto, dominio del significante, evasione dai *format* editoriali industrializzati, diserzione della “realtà matrigna” dei novissimi e via dicendo) Niccolai ha condotto un esperimento suo proprio, volontariamente emarginato, ai limiti dell'assenza. Lo ha fatto, come tenterò di mostrare in queste righe, perché donna, in un contesto culturale di impenitente patriarcato e paternalismo (Re 2013, 319) – si cerchino, per dire, i nomi di Stein, Cather o persino Woolf nell'indice di *Il romanzo sperimentale*. Cosa direbbe Adriana Cavarero di una simile scrittura senza voce? Come classificherebbe Luisa Muraro una tale cosciente, costante e argutamente *lighthearted* rivendicazione interna della propria differenza¹?

Per capire una vicenda creativa del genere, mi pare, è necessario prestare attenzione appunto ai margini, ai dintorni, ai limiti del testo. La citazione

1 Devo qui dichiarare il mio debito teorico nei confronti non solo di Cavarero 2003, Muraro 2004, ma anche di Chakravorty Spivak 1985.



1 | Giulia Niccolai, *The Red Queen*, p. 207. "Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass" Edited by Martin Gardner. Penguin Editions. All following quotes, *ibid.*, e *Dictionary*. Composizione linotype fotoriprodotta e letraset su carta fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 8-9. ©2017 Giulia Niccolai).

che dà il titolo a questo saggio proviene ad esempio dall'epigrafe del primo libro di poesia di Niccolai, che a sua volta proviene dal *Webster's New Collegiate Dictionary*. Le due pagine d'apertura di quell'esordio stampato dalle mitiche edizioni Geiger, *Humpty Dumpty* [fig. 1], dialogano direttamente coll'estratto dal dizionario, che integralmente si presenta come segue:

A term whose meaning is recorded under the entry of some other term is (if it seems to require separate entry at its own alphabetical place) entered thus: / Desdemona, n. See Othello.
(Niccolai [1969] 2012, 45)

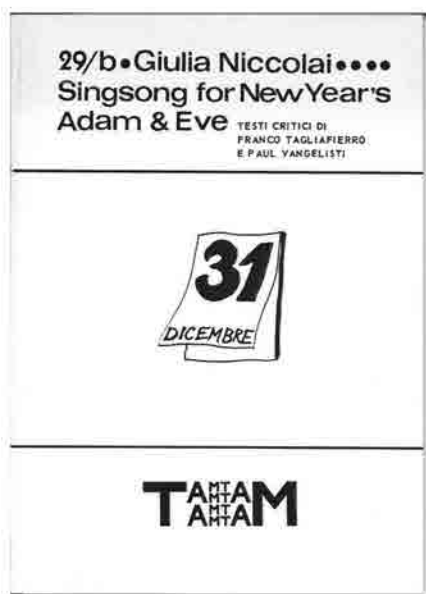
L'abbrivo dell'esistenza poetica dell'autrice in questione, nel segno di Lewis Carroll, è dunque una presa in giro della massima autorità del logocentrismo, di cui si mostra il nonsenso attraverso una divertente spia significativa: Desdemona meriterebbe appena una *entry* al suo posto nell'ordine alfabetico, ma non una voce (*pun intended*). Su di lei, si veda Othello.

Il corrente destino enciclopedico di Niccolai stessa non è molto distante, e conferma forse l'utilità di questo articolo: aprendo la sua voce su *Wikipedia* (la consulto nel febbraio 2017) si trova una pagina scandita cronologicamente dal rapporto con Adriano Spatola, definito in termini del tutto sentimentali più che di consonanza intellettuale e creativa. L'analogia tuttavia si ferma qui, giacché se il websteriano "Niccolai, See Spatola" funzionasse alla lettera si resterebbe piuttosto delusi: la pagina di lui relega infatti semmai una notizia "sulla sua separazione dalla Niccolai" alla sezione 'Curiosità', insistendo sulla presunta canzone a riguardo di Francesco Guccini che invece, nella pagina di lei, chiude la sezione biografica, fungendo insomma da esito totalizzante della sua vita.

Una conferma preliminare di quanto fruttuoso possa essere lo scandaglio dei margini per capire l'implicita critica *gender* di certe soluzioni apparentemente solo legate all'ironico sperimentalismo formale di Niccolai è facilmente riscontrabile seguendo la fortuna interna dell'epigrafe di *Humpty Dumpty* attraverso i libri successivi. Otello e Desdemona, col loro nonsensico rapporto di filiazione adamitica imposto dal *Webster*, ricompaiono infatti con disarmante puntualità proprio alla fine dell'itinerario sperimentale avviato nel '69. L'ultima sezione del volume Feltrinelli che, dodici anni dopo, coronerà questa prima fase della produzione di Niccolai (la fase del Mulino di Bazzano, la più decisamente sperimentale e verbovisiva, chiusa appunto dall'uscita di *Harry's Bar e altre poesie*) include infatti un componimento translingue, *GN IS HAPPY*, in cui la convergenza enciclopedica messa alla berlina è improvvisamente compresa e accolta, come in una rivelazione:

Mi sai muovere mi sai commuovere (non avevo mai capito prima d'ora che Otello e Desdemona sono la stessa persona). In Inglese YOU KNOW HOW TO MOVE ME.
(Niccolai [1980] 2012, 203).

Otello e Desdemona infine coincidono davvero: l'una entra nell'altro come 'muovere' in 'commuovere' non solo nell'inclusione morfologica italiana, ma anche nella coincidenza semantica dell'equivalente bicefalo inglese *to move*. Mostrerò a breve quanto letteralmente si possa leggere una simile inclusione. L'intuizione lessicale, così presentata nella silloge di transizione *Prima e dopo la Stein*, va però innanzitutto collegata alla sua più chiaramente compiuta versione nell'ultimissimo libro geiger dell'autrice: l'estremo opposto, cronologicamente, di *Humpty Dumpty* nel catalogo delle edizioni indipendenti che Niccolai stessa aveva fondato e



By God, I've got it: let's put it down in black and white, scriviamolo nero su bianco: Desdemona and Othello are a metaphor about writing».

DESDEMONA
DEMON

OTHELLO
HELL

2 | Giovanni Anceschi, Copertina di *Singsong for New Year's Adam and Eve* China su carta fotoriprodotta. (Niccolai 1982. ©2017 Giovanni Anceschi & Giulia Niccolai).

3 | Giulia Niccolai, «I want to tel Giorgio...», composizione linotype fotoriprodotta. Da *Singsong for New Year's Adam and Eve* (Niccolai 1982, 33. ©2017 Giulia Niccolai).

co-diretto per tutti gli anni Settanta. Tale libro, *Singsong for New Year's Adam & Eve* – spesso trascurato perché mai incluso in successive raccolte e antologie – rappresenta infatti un passaggio fondamentale: è il primo scritto a Milano e solo stampato al Mulino, il primo a introdurre esplicitamente l'esperienza autobiografica di chi scrive nel piano del dicibile, il primo a mettere in scena quel rovello d'autoscopia e collezione di coincidenze che evolverà, in parallelo a un percorso filosofico buddista, fino all'invenzione del *Frisbee*, moralità poetica barzellettistica che ancora domina le scritture della poetessa tre decenni più tardi (v. ad esempio Niccolai 2016).

In un saggio di qualche anno fa ho inquadrato questo passaggio d'inizio anni Ottanta nella formula “from AS to IS” (Giammei 2013, 61-64), adoperando un gioco linguistico che compare sia in *Singsong* che in *Prima e dopo la Stein* – due sillogi, d'altronde, già chiaramente caratterizzate dalla liminarietà nell'evocazione del calendario esausto da una parte [fig. 2] e, dall'altra, dell'incontro con Stein come, per usare un termine di Niccolai stessa, “pietra miliare” (Niccolai 1997, 171). Il gioco, che contrappone la particella comparativa *as* alla terza persona di essere *is* (e che dunque segnala una transizione dall'imitazione all'essenza, dalla parodia all'affermazione, dall'interposizione alla presa di posizione), ha evidentemente una segreta controparte biografica: nella poesia più celebre di *Harry's Bar*, l'eponima appunto, Niccolai dichiara “voglio del gin perché

sono GN” (Niccolai [1980] 2012, 159) e altrove, nelle ballate dedicate ad amici e compagni di strada, i nomi sono ridotti a sigle capaci di generare pseudo-etimologie e acrobazie microsemantiche come quella di un Emilio Villa “EV” intellettualmente alto come l’“Everest” e oscuramente crepuscolare come un’“Evening” (Niccolai [1977] 2012, 145, enfasi nell’originale). Con simili regole è facile intuire l’esito della partita: AS, oltre a rappresentare una stagione conclusa di ‘sperimentalismo del come’, è anche Adriano Spatola, ingombrante controparte mentale e materiale della svolta post-politica e post-punk di *Tam Tam* (sul rapporto tra i due, v. Niccolai, Arcari 2015), mentre IS è anche Ian Simpson, l’artista che ha collaborato e convissuto con Niccolai negli anni Ottanta, l’Adam di *Singsong*. Come dicevo, le radici di un simile passaggio di stile e consapevolezza da AS a IS sono chiaramente esibite nel libro dell’82, in cui una sorta di esplorazione di personali intertestualità interne attorno ai protagonisti della tragedia shakespeariana culmina con l’originale rivelazione in forma, ancora una volta, di un concretismo morfologico al limite del gioco enigmistico [fig. 3].

Tralascio qui i possibili riferimenti al *Cassio* di Manganelli, all’“albo versorio” e al “negro semen” del più antico testo conosciuto scritto in volgare italiano (e, in generale, in una lingua romanza), e alla novella boccaccesca di Alibech, trasposta sullo schermo da Pasolini nel ’71, in cui l’atto erotico è autorizzato comicamente dal piacevole malinteso per cui coinciderebbe col “rimettere il diavolo in Inferno” (Boccaccio, *Decameron* III, 10). Per concludere questa rapida perlustrazione introduttiva dei margini della produzione più sperimentale di Niccolai mi interessa invece soprattutto sottolineare la rappresentazione del proprio ruolo di autrice come, al contempo, carta bianca ricevente di un inchiostro nero maschile e agente (demone) in un contesto passivo (inferno): la compenetrazione è doppia, e l’Eva che nasce dalla costola di Adamo si fa infatti – come nella giocosa narrativa di *Singsong* fino alla pagina più su riprodotta – vero motore dell’azione, vera protagonista. D’altronde sulla stessa pagina, menzionando la prefazione a *Harry’s Bar* di Manganelli in cui è definita una “Sherezade impazzita” (Manganelli 1981, 3), Niccolai ammette senz’altro di essere stata novellatrice per interposta lingua, organizzatrice di trame altrui nei mille e uno esperimenti degli anni Settanta:

Am I not always telling things that others have already [sic] told and go on telling each other in my tales?
(Niccolai 1982, 33)



4 | Giulia Niccolai, immagini dal terzo convegno del Gruppo 63, Palermo 1965. (Fotografie fotoriprodotte in Balestrini, Cortellessa 2013, 8. ©2017 Giulia Niccolai).

La mia ipotesi è che la marginalizzazione critica subita da Niccolai, esemplificata dalla collateralità inflittale ancora oggi dalla pagina *Wikipedia*, non sia stata, paradossalmente, una condanna frustrante, quanto piuttosto una condizione di vantaggio accolta con consapevole creatività: un fatto extraletterario, politico nel senso più assoluto del termine, che è diventato parte della sua poetica come un divertito segreto, senza poggiarsi a espliciti posizionamenti². Più che rivendicare una posizione diversa, Niccolai ha fatto della sua stessa subalternità una funzione primaria del suo metodo sperimentale e un tema di ricerca, sforbiciando con leggerezza i garbugli teorici della poesia militante sua contemporanea e puntando a soluzioni ironiche che fanno pensare a tendenze ben più recenti del femminismo artistico-letterario, come la *third way* degli anni Novanta (v. Gillis, Howie, Munford 2007). Lo scopo di questo articolo non è dunque quello di assorbire la poesia visiva di Niccolai nel campo della letteratura femminista, applicandovi un filtro teorico di *gender-studies*, ma piuttosto quello di partire dall'analisi di testi e di tecniche compositive per mostrare l'originalità delle soluzioni dell'autrice sia nel panorama della scrittura

2 Sul rapporto col femminismo coevo, v. Frabotta 1976, 152.

di genere che in quello più ampio della sperimentazione verbovisiva italiana.

Come dimostrato dalla fortunata serie televisiva britannica *Sherlock*, non è impossibile per un assassino scomparire dalla scena del delitto senza mai abbandonarla. Nel penultimo episodio dello *show* BBC – particolarmente originale rispetto ai romanzi di Conan Doyle, a differenza di tutti gli altri – il detective di Baker Street deve sventare un delitto imminente nel corso delle nozze del dottor Watson, fermando appunto un criminale invisibile capace di colpire in pubblico senza essere riconosciuto da nessuno dei testimoni. Persino nel mezzo di un popoloso panopticon come il matrimonio, documentato da centinaia di fotografie, il colpevole riesce infatti a passare completamente inosservato nascondendosi in piena luce. Naturalmente, tuttavia, il genio di Sherlock intuisce presto l'astuto quanto elementare trucco: il volto da incriminare non è tra quelli fotografati perché l'assassino è proprio il fotografo, invisibile spettatore mascherato dal suo ruolo stesso.

Ebbene, ci vuole un paradigma indiziario alla Sherlock Holmes per individuare Giulia Niccolai nell'iconografia del Gruppo 63, giacché nelle iconiche foto dei primi convegni (in parte riprodotte nella riedizione di *Il romanzo sperimentale*: Balestrini, Cortellessa 2013, 5-8) l'autrice si trova, appunto, dietro alla macchina fotografica [fig. 4]. Ai margini sin dai primordi, Niccolai ha infatti notoriamente avuto il primo accesso al mondo dell'arte come fotografa, e per nulla amatoriale (v. Russo 2011). Lavorando per testate importanti, tra gli anni Cinquanta e Sessanta ha girato il globo come fotoreporter, e da smaliziata fotoreporter si è avvicinata poi alla lezione teorica dell'*école du regard* che l'ha portata, nel '66, a esordire in letteratura con un romanzo sperimentale. *Il Grande angolo*, recentemente ristampato (Niccolai [1966] 2014), è appunto incentrato sulla fotografia, e mette in pratica – pur con diversi splendidi e controllati deragliamenti psicologici e sentimentali – le fredde tecniche descrittiviste e anti-soggettive di Robbe-Grillet, (v. Graffi 2014) che invitavano d'altronde gli scrittori a ridursi a punti di vista, a obiettivi fotografici orientati sulla realtà.

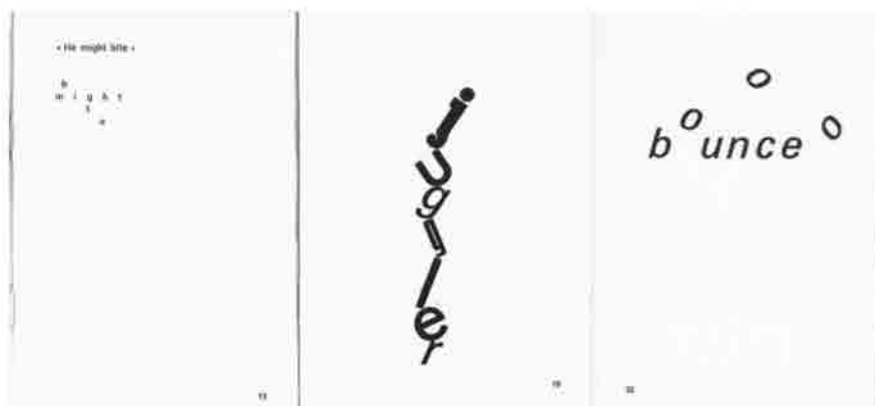
Prima di questo esordio narrativo però, come ho accennato, Niccolai ha partecipato alla nascita del Gruppo 63 essenzialmente come occhio osservante, come assassino invisibile. Non a caso capita di leggere, in ricostruzioni o biografie, che Giulia Niccolai era l'unica donna del Gruppo 63 (v., ad esempio, Filograsso, Viola 2012, 103). Quello di 'unica donna del Gruppo 63' del resto è un gagliardetto che è stato appeso a diversi colli

nel corso della storicizzazione della neoavanguardia – come d'altronde, per il primo Novecento, quello di 'unica donna del futurismo'³ – e le implicazioni patriarcali di una simile formula (insensata a priori) sono forse autoevidenti. Il mito più tenace e diffuso è stato a lungo quello di Carla Vasio unica donna del Gruppo 63 – probabilmente perché Vasio è stata la donna più conforme all'asettico anticanone espresso dai più ufficiali protagonisti del sovversivo movimento letterario. Probabilmente, anche, perché la sua parabola creativa non ha poi rivendicato particolari autonomie dopo l'esperienza dello sperimentalismo e dell'informale tra 66 e 73. Più interessante è la relativamente recente riappropriazione di Amelia Rosselli da parte della critica post-militante ancora entusiasta della neoavanguardia (v., ad esempio, Loreto 2014).

C'è da dire che, come Vasio, Rosselli al convegno di Palermo c'era senz'altro e c'era in quanto scrittrice. In ogni caso, gli interpreti più devoti di Rosselli tendono piuttosto a minimizzare il suo dialogo coi Novissimi e la sua partecipazione ai convegni, facendo della famigerata silloge *Palermo 63* al contempo una presa in giro e una presa di distanze (cfr. Carpita 2012, 1413-14). Giulia Niccolai si attesta, direi, al terzo posto tra le 'uniche donne' più citate in antologie, ricostruzioni e memorie. La quarta in graduatoria, spesso però in coppia o in terzetto con altre (come nel caso, ad esempio, di Madesani 2005, 96), è Patrizia Vicinelli, in effetti aggregatasi non proprio all'inizio, ma vale la pena forse qui ricordare che di autrici, ai convegni del Gruppo 63, ne sono girate parecchie, da Marina Mizzau a Rossana Ombres, ad Alice Ceresa, a Luciana Marcucci e, più tardi, Biancamaria Frabotta (v. Re 2004; Re 2016).

Nel corso del sofferto passaggio dalla fotografia alla scrittura, dovuto sostanzialmente a un'epifania di rifiuto etico nei confronti dell'editoria più che del mezzo fotografico in sé (v. Niccolai 2016), Niccolai si è ritagliata, da autentica milanese mezza-americana quale è sempre stata, un ruolo dimesso ma fieramente amministrativo nell'orbita romana della neoavanguardia, diventando segretaria di redazione di *Quindici*. Questo dettaglio, come cercherò di mostrare, è piuttosto importante. Si sa poi che le ragioni della fine di *Quindici* coincideranno, nel 1969, con le ragioni dell'autoesilio a Mulino di Bazzano con Spatola, e con la nascita del ramo neosurrealista, antimondano e purista dello sperimentalismo italiano di quegli anni: il cenacolo appunto di *Tam Tam* e delle edizioni Geiger, di cui Spa-

3 Su futurismo e gender v. Re 1989.

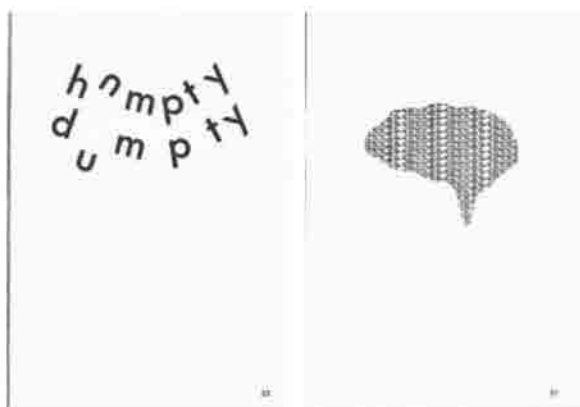


5 | Giulia Niccolai, *He might bite*, p. 121; *Yet you balanced an eel on the end of your nose*, p. 71; *To bounce*, p. 241. Composizione linotype fotoriprodotta e letraset su carta fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 13, 19, 32. ©2017 Giulia Niccolai).

tola è senz'altro il protagonista carismatico e il più audace teorico⁴. Nello stesso anno esce il libro di poesie concrete e visuali da cui siamo partiti, *Humpty Dumpty*, che è tendenzialmente letto come un classico prodotto derivativo della temperie spatoliana e visiva in genere (v., ad esempio, Bulgheroni 1974) ma che invece, a mio avviso, nasconde un'originalità idiosincratica e un articolato paradigma del posizionamento di genere che ho delineato all'inizio.

Come annunciato non c'è, in questo libro, una singola parola che sia scritta da Giulia Niccolai. Tutto il testo è tratto da *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll, e da una specifica edizione di *Alice in Wonderland* (Carroll [1865] 1960) che l'autrice ha poi segnalato nella più recente ristampa delle poesie. Niccolai, in un asciuttissimo lavoro d'ingegneria verbovisiva, si limita a estrarre brani e brandelli dalla fonte e a farli reagire con minimi scarti capaci di rivelarne il comico potenziale semantico. Alcuni esperimenti sono ben inquadrabili nella pratica di un arguto concretismo, come la tenaglia tautologica formata da "might" e "bite", la pericolante torre di lettere in equilibrio l'una sull'altra che formano la parola "juggler", o il "bounce" in cui la o rimbalza effettivamente fuori dal rigo [fig. 5]. In altri casi il concretismo sconfinava invece in un'analisi microscopica delle unità irriducibili del testo, in un rivelatore esercizio di rappresentazione tramite manipolazioni minime. Nel componimento eponimo, per esempio [fig. 6], la dislocazione delle 'u' svela il gioco linguistico implicito nel nome di Humpty Dumpty, giacché *Hump* vuol dire dosso e *Dump* scarica. Ana-

4 Sulle radici ideologiche del gruppo, v. Spatola, Niccolai 1972a; Spatola, Niccolai 1972b.



6 | Giulia Niccolai, *Humpty Dumpty*, p. 261. Letraset su carta fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 33. ©2017 Giulia Niccolai).

7 | Giulia Niccolai, *Jabberwocky*, p. 191. Composizione typewriter su carta fotoriprodotta con ritagli e nuovamente fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 31. ©2017 Giulia Niccolai).

logamente, nel ritratto verbovisivo del Jabberwocky [fig. 7], il fumetto denso di *jabber* rivela l'elemento più certo del *portmanteau* che designa il mostro: la chiacchiera, che infatti ha suggerito a Milli Graffi la traduzione più convincente in lingua italiana, "ciciarampa" (Graffi 1979, 43; Carroll [1865] 1989).

Ci sono poi casi di intervento più decisamente invasivo, forse anche più interessanti, come quello legato all'epigrafe, in cui un brevissimo discorso della regina rossa è incolonnato sulla pagina come una poesia vera e propria, con rima alternata tra *head* e *said*, rima identica di *nonsense* con sé stesso e consonanze puntuali tra *which* e *dictionary* e tra *nonsense* e *sensible*. Nella pagina seguente, come mostrato nella figura 1, l'interpretazione visuale parte dall'unità lessicale minima *dictionary* per vaporizzarla in una rarefatta pioggia di lettere singole che si coagulano infine nella parola *nary*, seguita da *a word* per formare una locuzione traducibile in 'nemmeno una parola'. La denuncia del dizionario fa cortocircuitare il discorso della regina rossa con l'epigrafe anti-logica del libro, evidenziando l'assurda riduzione di Desdemona a Otello che solo dodici anni più tardi, come abbiamo visto, troverà una risposta soddisfacente.

Anche quando il gioco sperimentale si fa attivo e argomentativo, l'autrice si auto-relega evidentemente ai margini del testo (e di un testo altrui peraltro). In sostanza questo primo libro di poesie si può leggere come una serie di note a margine all'*Alice* di Carroll: un lavoro di curatela più che di invenzione. Paradossalmente gli interventi di Niccolai tendono a restituire senso al *nonsense*, a giustificare l'apparente deragliamento, come nel caso di "*cats are very like bats*" che visualizza [fig. 8], ai limiti della penderia, la natura puramente grafica della somiglianza tra gatti



8 | Giulia Niccolai, *Cats are very like bats*, p. 28 e *The White Rabbit*, p. 25. Composizione linotype su carta fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 14-15. ©2017 Giulia Niccolai).

9 | Giulia Niccolai, *The table was a large one*, p. 93. Composizione linotype su carta e letraset su carta fotoriprodotta. Da *Humpty Dumpty* (Niccolai 1969, 24. ©2017 Giulia Niccolai).

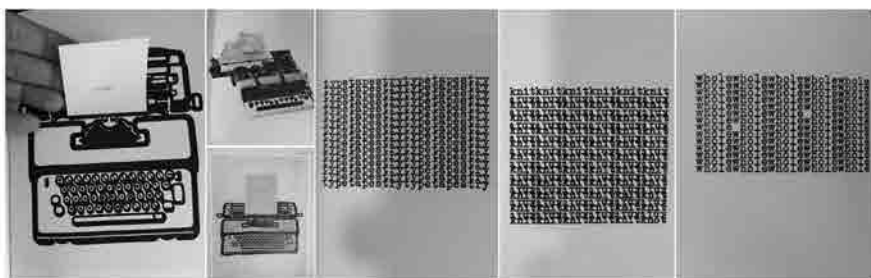
e pipistrelli (copincollata da un ragionamento di Alice di fronte alla porta di Wonderland). Nella pagina successiva, con un doppio anagramma, Niccolai ci mostra invece come la famosa frase del coniglio bianco “*Oh dear! I shall be too late*” possa leggersi in un bizzarro senso metaletterario cambiando *dear* con *read*, leggere, e *late* con *tale*, racconto.

E si potrebbe continuare con il tentativo estremo di prendere sul serio la lettera del testo costituito dal componimento “*The table was a large one*” – in cui “a large one” [fig. 9] va inteso controintuitivamente come ‘un grosso uno’ e si mostra, con rastremata spiritosaggine, che in effetti ‘un grosso uno’ può fungere bene da tavola da pranzo. La lezione di Emilio Villa è rintracciabile, per esempio, quando il *long tale* diventa un’omofona *tail* (una coda) nella concretizzazione di un brano già di per sé proto-concretista dell’*Alice*, o quando si gioca visualmente su *a jar* (un barattolo) e *ajar* (socchiuso).

Tuttavia (e qui stanno l’autonomia e l’originalità di Niccolai), le conseguenze tratte dal *pun* non sono mai estreme, ma si limitano anzi alla più piccola azione morfologica necessaria per produrre uno scarto – mentre sappiamo che un Villa o un Costa continuerebbero all’infinito ad anagrammare e a ricombinare fino al rumore bianco di un assoluto naufragio semantico. Niccolai ha davvero intenzione, in fondo, di spiegare ciò che è troppo semplice (o troppo complicato) per essere spiegato, e l’elementare eleganza delle sue visualizzazioni iper-oggettive a chiave finisce per dare un’aria di rassicurante permeabilità sia all’ipotesto che allo sperimenta-



10 | Giulia Niccolai, *La viola del pensiero*, *Poema*, *Vowel Rimbaud*, *Poema*, *Write right*. Lapis, fotocopie e letraset su carta. Da *Poema & Oggetto* (Niccolai 1974. ©2017 Giulia Niccolai).



11 | Giulia Niccolai, *Poema typewriter*, *Poema typewriter*, *Poema typewriter*, *Typetapestry*, *Knitknot*, *Wholehole*. Fotocopie, collage, fotografie, composizione typewriter su carta fotoriprodotta. Da *Poema & Oggetto* (Niccolai 1974. ©2017 Giulia Niccolai).

lismo stesso della riscrittura. Questa razionalizzazione visualizzante di un capolavoro del nonsenso proprio nel momento in cui, dopo quasi un secolo di mancata ricezione, l'Italia ne accoglie il magistero⁵ è, mi pare, esattamente agli antipodi di quello che negli stessi anni facevano Adriano Spatola e Corrado Costa, interessati semmai alle derive contrarie del senso perso, e diventa il punto di partenza di una ricerca piuttosto coerente.

Se nel '71, l'ipotesto da rimaneggiare in laboratorio diventa addirittura l'atlante per i "nonsense geografici" di *Greenwich* (libro di poesie in cui ogni parola è un toponimo: Niccolai [1971] 2012), verso il '72 l'operazione di collage da lingue imparate si lancia sulla prefazione di Giuliani a *I Novissimi*, in un centone di omaggio e oltraggio che fa pensare agli ambigui testi di Rosselli sul convegno palermitano del '63. In *Dai novissimi*, pubblicato autonomamente solo nella *plaque* americana *Substitu-*

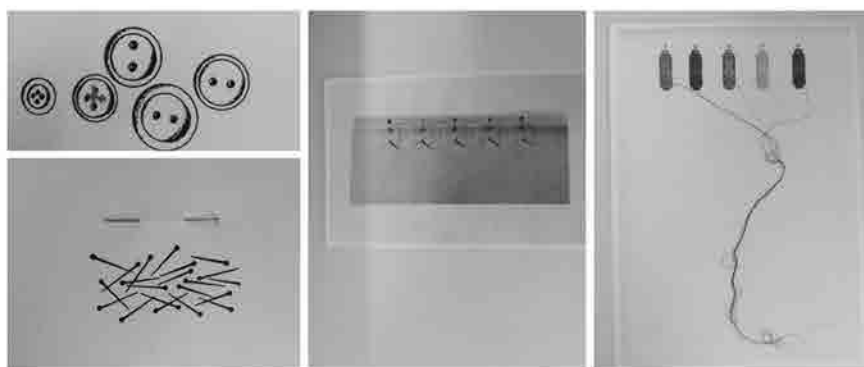
5 Sul revival di Carroll e sul ruolo di Niccolai, v. Giammei 2014, 37-52.

tion del '75, si verifica perfettamente la paradossale de-autorializzazione descritta nel passaggio su Sherezade. Il testo è di Giuliani, proviene da un'antologia tutta al maschile che ha fornito il modello principe alla poesia d'avanguardia del secondo Novecento italiano, e Niccolai lo riceve senza cambiare una parola. Il suo intervento resta però dirompente, nel discreto approccio sartoriale che lo caratterizza: i brani sono tagliati e cuciti insieme in un ordine inedito che produce un nuovo senso, spesso comicamente inverso rispetto al solenne dettato dell'originale (v. Giammei 2013, 43-45). Nelle ballate degli anni successivi poi, le più poliglote e oscure, l'autrice si fa vera e propria imitatrice di stili e maniere, descrivendo amici artisti e poeti attraverso le loro stesse formule – un caso emblematico è quello della *Toti Scialoja Ballad*, giocata sull'allitterazione che caratterizza le sofisticate poesie del pittore romano e proprio per questo scelta anche come componimento da rendere sonoramente sul nastro della rivista di poesia sonora *Baobab*⁶.

Ma veniamo al libro-simbolo di questa linea ingegnosamente autoannulante, al capolavoro della prima fase dell'opera di Niccolai. Il titolo è *Poema & Oggetto*, l'anno il 1974, e la tecnica editoriale alquanto estrema. Gli oggetti del titolo si presentano infatti in una concretezza tautologica che surclassa il concretismo stesso: un vero spillo è infilato nella pagina su cui si stagliano gli spilli fotocopiati, il poema *Lettera aperta a Giuliano Della Casa* consiste effettivamente in una busta da lettere aperta, foto di cose vengono fotografate e incollate sulla pagina, e così via. Il principio è di per sé assai godibile e divertente, e potrebbe bastare a giustificare l'operazione confermando all'ennesima potenza le tendenze di cui ho parlato fin qui. Addirittura si potrebbe collocare Niccolai in una estrema ramificazione di quel paradossale realismo dell'avanguardia che fa del collage à la Balestrini – e del riuso diretto di lingua extraletteraria in generale – un confronto senza filtro coi dati più nudi e indeclinabili della realtà (Siti 1975). Se tuttavia si legge per davvero, dall'inizio alla fine, il libretto in questione, si può notare che l'apparente datità assoluta dei poemi e degli oggetti in sequenza si presenta in realtà scandita in alcuni temi visivi dominanti molto chiari.

Una serie caratterizzata da autografi segni di lapis, sequenze alfabetiche, carte a quadretti, pentagrammi ed elementi di calligrafia allude evidentemente all'alfabetizzazione infantile, all'istruzione elementare, alla

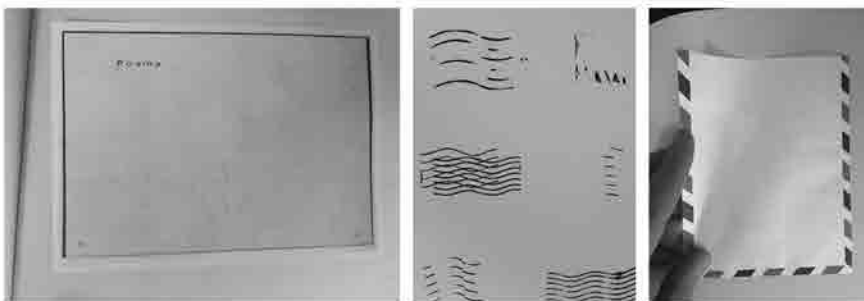
6 La ballata è riversata nell'archivio Maurizio Spatola presso l'indirizzo http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_videopoesia/V00148.mp3.



12 | Giulia Niccolai, *Poema tautologico, Poema tautologico, Poema, Poema*. Serigrafia fotoriprodotta, spillo su fotocopia, filo su fotocopia, fotografia. Da *Poema & Oggetto* (Niccolai 1974. ©2017 Giulia Niccolai).



13 | Giulia Niccolai, *Manoscritto trovato a Saragozza*. Puntcroce su pagina tipografica fotoriprodotta. Da *Poema & Oggetto* (Niccolai 1974. ©2017 Giulia Niccolai).



14 | Giulia Niccolai, *Poema, Annuli postali, Lettera aperta a Giuliano Della Casa*. Fotocopia incollata, collage di fotocopie fotoriprodotta, busta da lettere su carta. Da *Poema & Oggetto* (Niccolai 1974. ©2017 Giulia Niccolai).

correzione dei compiti [fig. 10]. Un'altra, forse la più famosa, è invece legata alla macchina da scrivere (riprodotta come oggetto o adoperata per comporre concretismi) [fig. 11], e un'altra ancora a cucito e ricamo, effettivamente attuati sulla pagina o fotografati nelle loro componenti oggettuali [fig. 12]. A quest'ultima fa capo anche un apparentemente incongruo 'poema' intitolato *Manoscritto trovato a Saragozza* [fig. 13], in cui ogni singola lettera di una pagina del romanzo di Potocki sembra cancellata da una X. In realtà, come raccontato di recente dall'autrice (Niccolai 2015), ogni carattere è coperto da un punto a croce, in una declinazione muliebre delle cancellature di Isgrò. La 'lettera aperta' invece fa parte di un gruppo dedicato appunto alla gestione della posta, insieme a una cartolina e a vari timbri che fanno pensare all'arte postale, in quegli anni piuttosto fortunata [fig. 14]. Ebbene, questi quattro temi sviluppati nel libro hanno, mi sembra, un'esibita connotazione comune. Rimandano tutti ai più ovvi ruoli adeguati alle donne nella società del secondo dopoguerra: la maestra, la cucitrice e ricamatrice, la dattilografa, la segretaria. Viene subito da pensare alla più straordinaria protagonista femminile della poesia dei Novissimi: la ragazza Carla di Pagliarani (che, all'ombra del duomo, si fa giovanotta in carriera battendo a macchina e assistendo uomini), ma anche alla laboriosa sartina del *Seme del piangere* di Caproni, discendente della Silvia di Leopardi, o addirittura alla maestra Ida Ramundo della *Storia* di Elsa Morante che usciva lo stesso anno di *Poema & Oggetto* direttamente in *paperback*.

La segretaria di *Quindici* insomma, che magari gestiva anche la posta di Adriano Spatola, trasforma in poemi gli emblemi della subalternità femminile, indagando con serafica ironia una condizione di cui prende il polso senza mordersi il pugno, e anzi forse concedendosi una punta di compiacimento. Se pochi anni dopo, proprio in una *plaque* Geiger, Biancamaria Frabotta esordirà scrivendo "io non sono come te poeta, / io sono poetessa e intera non appartengo a nessuno", Niccolai abbraccia invece un nobilitato ruolo di segretaria di testi altrui, di maestra elementare che sillaba le parole di Carroll, di cucitrice di libri e riviste autoprodotte, di amministratrice razionale e concreta dell'ebbrezza altrimenti fin troppo trascendente che animava il Mulino di Bazzano. Senza frustrazione (o forse esorcizzando così eventuali frustrazioni) sono proprio le strettoie di una femminilità francamente penalizzante a suggerirle metodi e contenuti per una linea poetica muliniana assolutamente riconoscibile e non derivativa. Per spiegare *Humpty Dumpty* (e tutta la poesia più disperatamente lucida e priva di autorialità tra quelle poi raccolte in *Harry's Bar*) mi sembra che si debba passare da questo nodo.

Per una poetessa come Niccolai, la strada più originale verso una autentica voce non poteva non prevedere il paradossale azzeramento della propria voce⁷. Trasformando l'*inventio* in elaborazione, e trasferendo lo stile dal linguaggio alle regole di composizione, Niccolai ci mette nei panni di Sherlock, e si lascia scovare fuori dai margini della fotografia come protagonista per sottrazione della sua opera verbovisionaria.

ENGLISH ABSTRACT

By analyzing the most visual poems by Giulia Niccolai (namely the concrete ones in *Humpty Dumpty* and the meta-typographical ones in *Poema & Oggetto*), this article shows that the author's experimental method throughout the 1970s coincided with an exploration of her own subaltern condition as a woman within the patriarchal context of Italy's Neo-Avant-Garde. Rather than a process towards the reclaiming of her own authorial voice—as it has been described by previous scholarships—the self-marginalization of the 'Mulino di Bazzano' creative phase is interpreted as an original and ironic way to smash the patriarchy from a proudly lateral position. Manganelli's interpretation of Niccolai as a "Sherezade" (as well as her own identification with Desdemona) is put into question through the poet's own meta-literary comments in the early 1980s; and her intention to undermine phallogocentrism is retraced to its roots in the very opening of her first book of poems. Her writing by proxy, her borrowed languages, and her voiceless cut-up experiments (conducted both on texts by others and on actual objects) are read as feminist gestures.

7 Su questa evoluzione v. West 2010.

“Scrivere significa costruire il linguaggio, non spiegarlo”
La manovalanza di Adriano Spatola verso una poesia
totale

Giuseppe Cavatorta

... ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi
la cruda resezione il suo effetto l'incredibile osmosi.

Adriano Spatola, *La composizione del testo*

Il seme del verso alligna e matura nel caos.

Adriano Spatola, *Un po' di rigore*

“Scrivere significa costruire il linguaggio, non spiegarlo”. L'assunto di Max Bense che lo stesso Spatola aveva scelto come epigrafe ai suoi *Zero-glifici* tornerebbe sicuramente utile se si volesse provare a racchiudere in una definizione il rapporto tra Adriano Spatola e la poesia. Perché a costruirlo, quel linguaggio, Spatola ha dedicato la sua intera vita. Sembrerà pure una frase fatta, d'occasione, sfruttata ad arte ogniqualvolta un poeta viene a mancare, ma nel caso di Spatola non si rischierebbe, applicandola, di cadere in un'iperbole di circostanza. Il ritratto che nel suo *Esoterico biliardo* ne fa Giulia Niccolai, poetessa e compagna per undici anni del poeta, gli anni del celeberrimo mulino [fig. 1], spazzerebbe via qualsiasi dubbio a proposito:

Ancora oggi, quando penso ad Adriano, l'immagine che mi si presenta alla mente è quella di un Titano condannato a spingere un masso in salita. Il masso erano le sue opinioni, anche e soprattutto quelle della sua poesia, da lui vista come unica possibile salvezza. Solo, sentiva di non potersi staccare dal macigno e continuava a spingere per paura di rimanere stritolato. Egli sperava di raggiungere infine la vetta della montagna,



1 | Adriano Spatola e Giulia Niccolai al Mulino, da: *Quando al Mulino di Bazzano c'era la Repubblica dei poeti*, "La Repubblica", edizione di Parma, 24 novembre 2015.

di vedere il masso che rotola giù per l'alto versante e di ritrovarsi libero.
(Niccolai 2001, 84)

E poco più avanti:

Per sua stessa ammissione, Adriano viveva 'sotto una campana di vetro' [...]. Adriano viveva 'di' e 'per' la poesia, con l'illusione che se egli vi si fosse dedicato anima e corpo, tutto il resto, di conseguenza, si sarebbe sistemato da solo.
(Niccolai 2001, 85).

Poesia che in quegli anni, non lo si può dimenticare, ritrovava aperti davanti a sé, improvvisamente, vasti territori, largamente inesplorati, che sottintendevano di volta in volta nuove avventure (e, naturalmente, nuove etichettature). Sono anni in cui la parola "poesia" raramente compare da sola, preferendo piuttosto essere affiancata da un aggettivo qualificante. Lo stesso Spatola ricorda, nel suo *Verso la poesia totale*, che secondo un inventario redatto da Anna e Martino Oberto, comunque già lacunoso per la sua datazione e per il continuo divenire dello sperimentalismo poetico, la poesia si poteva presentare in quegli anni come:

Visiva, concreta, aleatoria, evidente, fonetica, grafica, elementare, elettronica, automatica, gestuale, cinetica, simbiotica, ideografica, mul-

tidimensionale, spaziale, artificiale, permutazionale, trovata, simultanea, casuale, statistica, programmata, cibernetica [e] semiotica.

(Spatola 1978, 14-15)

E Spatola, sebbene non abbia necessariamente operato all'interno di ogni variante qui menzionata, si è posto nei loro confronti in un atteggiamento di genuina apertura, anche perché tutte queste sperimentazioni non erano comunque altro per lui che il sintomo di uno stesso problema:

Che non è più quello di trasformare la poesia in qualcosa di nuovo rispetto alla tradizione della poesia ma soprattutto quello di far sì che la poesia, attraverso questa trasformazione, si proponga come arte totale.

(Spatola 1978, 15)

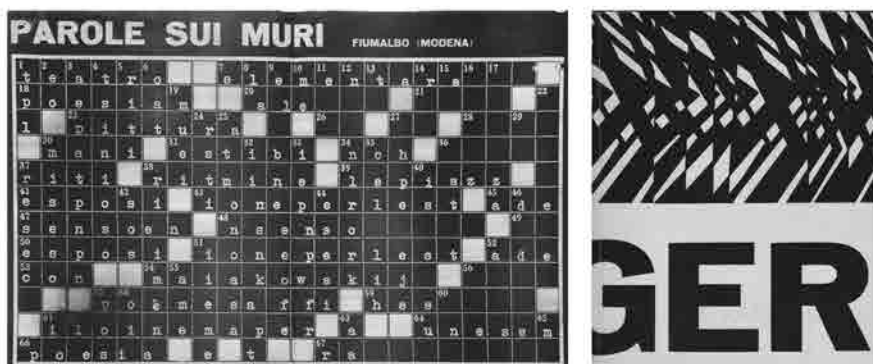
Una poesia, insomma, che non poteva più limitarsi, sempre parafrasando Spatola, né al tentativo di modificare gli strumenti consueti del fare poetico, né tantomeno all'abbattimento delle barriere linguistiche, ma che si prefiggeva di:

Farsi un medium totale, di sfuggire a ogni limitazione, di inglobare teatro, fotografia, musica, pittura, arte tipografica, tecniche cinematografiche e ogni altro aspetto della cultura, in un'aspirazione utopistica al ritorno alle origini.

(Spatola 1978, 15).

Si può ipotizzare che i primi contatti spatoliani con la poesia non lineare siano avvenuti grazie alla frequentazioni e all'amicizia con Emilio Villa in primis, quindi con Mario Diacono e Stelio Maria Martini, le cui riviste, "Ex" e "Linea Sud", sono state una vetrina preziosa per la promozione delle sperimentazioni di quegli anni. Da qui in poi, e soprattutto dalla metà degli anni Sessanta fino alla morte, la figura di Adriano Spatola diventerà centrale per il mondo della sperimentazione visuale e sonora sotto il profilo creativo e un punto di riferimento imprescindibile per quanto ne concerne la promozione.

Il suo *Verso la poesia totale* resta, ancora oggi, uno degli studi più importanti sulle sperimentazioni poetiche di quegli anni, capace allo stesso tempo di rintracciarne i prodromi, delinearne gli sviluppi correnti e illustrarne le prospettive future. Ma più che nella critica e nella saggistica la promozione viene fatta sul campo: sporcandosi le mani, insomma. Ricordare l'infinito elenco di manifestazioni e mostre organizzate, di riviste da lui fondate o dirette, di creazione di luoghi di e per la poesia, è più un



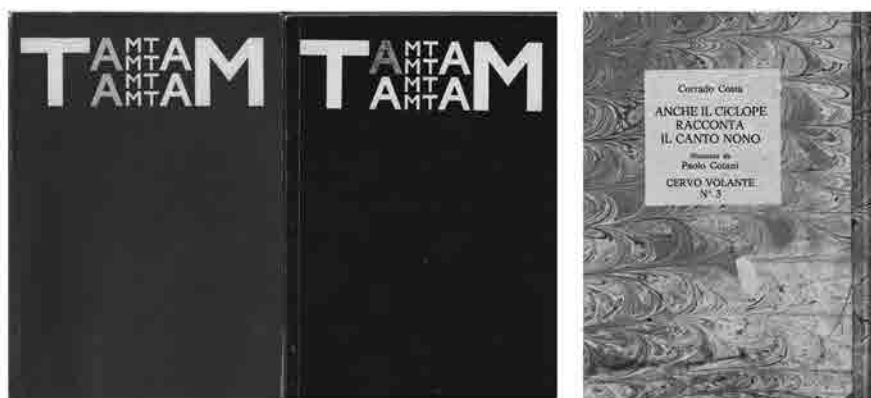
2 | Il manifesto di *Parole sui muri*, da: E. Gazzola, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia 2003, 165.

3 | Copertina del numero 1 di "Geiger" (immagine di proprietà dell'autore).

lavoro da tesi di laurea che non materiale per un breve intervento esplorativo; ma per comprendere quanto Adriano abbia contribuito in questo senso sarà opportuno ricordarne almeno alcuni esempi.

Per quanto riguarda le manifestazioni, o se vogliamo gli *happenings* neo-avanguardistici, è tassativo soffermarsi almeno su *Parole sui muri* [fig. 2], rassegna artistica organizzata insieme a Claudio Parmiggiani e Corrado Costa, raccontata splendidamente da Eugenio Gazzola nel suo *Parole sui muri. L'estate delle neoavanguardie a Fiumalbo*. Fiumalbo, un piccolo centro dell'appennino modenese, venne 'occupato' dall'8 al 18 agosto del 1967 da un centinaio di artisti, invitati dal sindaco per una mostra di manifesti che si allargherà presto a un vero e proprio happening che letteralmente riscrisse il paesino con versi dipinti sui muri, performances sonore e visive, *poetry readings* e opere ambientali, che lo trasformarono in una sorta di enorme opera collettiva. L'opera che divenne simbolo della manifestazione è "l'albero poema", un albero senza foglie, morto, a cui era stata data nuova vita, facendolo germogliare non di fiori o frutti ma di lettere dell'alfabeto. Un intero paese, unitamente ai suoi scenari collinari, interamente da ri-scrivere, una fuga dalla schiavitù del libro, della tela.

Credo che l'esperienza di Fiumalbo sia stata la scintilla che farà nascere in Adriano la convinzione che una città, una civiltà della poesia fosse praticabile. A Mulino di Bazzano, prima, e poi a Sant'Ilario d'Enza, nella Cagianca, con le sue "repubbliche della poesia", non avrebbe fatto altro che provare a riprodurre, del resto, il clima di quei 10 giorni sulle colline modenesi e instaurare una vera e propria "poetocrazia". Si tratterà pure di una coincidenza, oppure si limiterà a un omaggio alla nuova compagna



4 | I numeri 1 e 2 di "Tam Tam" (immagine di proprietà dell'autore).

5 | Una delle copertine di "Cervo volante" (immagine di proprietà dell'autore).

Bianca Maria Bonazzi, ma mi riesce difficile non vedere una strizzatina d'occhio spatoliana nel sovrapporsi dell'immagine di Fiumalbo, un intero paese trasformato in tela intonsa o, se vogliamo, in pagina bianca su cui operare, e il nome dato all'ultima delle sue repubbliche poetiche, Cabianca, appunto.

Il Mulino e Cabianca sono centri di cui si crea un network di relazioni internazionali impensabile in quegli anni e in cui si sperimentano attività editoriali che sfuggono sia alle vie consolidate del mercato sia alle logiche culturali dell'accademia. Sarà proprio quel network che permetterà di mantenere vivo l'esperimento "Geiger" [fig. 3] – la sua seconda rivista dopo l'esperienza giovanile dei due numeri di "Bab Ilu" (tra il '60 e il '61) – in cui pubblicano artisti da tutto il mondo e che, a oggi, io credo, rimane il prodotto più strabiliante del tentativo di integrazione tra le arti e un oggetto che non si limita a promuovere tentativi (e tentazioni) visuali e verbali, ma che riesce a diventare anche un'esperienza tattile per la natura stessa con cui era stata concepita e assemblata: richiedere a un manipolo di artisti (intorno alla cinquantina per ogni numero) l'invio di trecento copie di un'opera esemplare della loro ricerca sperimentale in un formato specifico che sarebbero poi state messe insieme dai fratelli Spatola (oltre ad Adriano, Maurizio e Tiziano), rilegate con una cucitrice da ufficio e completate da una copertina incollata e messa sotto pressa. Ogni pagina insomma, con una consistenza diversa, con un colore diverso, con un suono, al momento di sfogliare le pagine, diverso: un'esperienza per le mani, per l'occhio, e persino per le orecchie.



6 | Il numero 1 di "Baobab" (immagine di proprietà dell'autore).

Nel 1971, al Molino vedrà poi la luce, grazie al sodalizio con Giulia Niccolai, la rivista "Tam Tam" [fig. 4], che si affiancherà così a "Geiger". Entrambe saranno accompagnate da collane di poesia dove verranno ospitati centinaia di poeti e artisti da tutto il mondo, tra cui spiccano i nomi di Nanni Balestrini, Claudio Parmiggiani, Irma Blank, Jiří Kolář, Julien Blaine, Giulia Niccolai, Emilio Villa, William Xerra e di un'esordiente Milli Graffi. Di Cabianca, che ho avuto la possibilità di 'vivere' personalmente, conservo gelosamente la memoria dell'organizzazione bimensile delle presentazioni dei libri delle sue collane o delle mostre nella stalla adiacente alla casa, ristrutturata e trasformata in laboratorio/studio da una parte, spazio espositivo dall'altra (non so quanti artisti sono riuscito a incontrare in quelle occasioni – Corrado Costa su tutti – e, per quanto riguarda le mostre, la mente non mi soccorre benissimo, ma restano nitidi i ricordi delle esposizioni di Paolo Albani, Tom Raworth, Julien Blaine, Franco Beltrametti e Giosetta Fioroni).

Chiudo questa minima rassegna con due riviste storiche e che rinforzano, se ce ne fosse bisogno, l'immagine di questo Spatola verbovisionario. La prima è "Cervo Volante" [fig. 5], che diresse per diversi numeri, giocata ancora una volta sull'idea dell'interazione tra le arti, figlia in qualche modo di *Parole sui muri*, e che a sua volta molto doveva all'idea di *poème affiche* caro alle avanguardie storiche. In ogni numero, un poster che presenta la collaborazione tra un poeta e un pittore e che si apre anche a una possibile doppia destinazione: la parete, in quanto 'poster', e la biblioteca,

in quanto ‘libro’. L'altra è “Baobab” [fig. 6], il cui sottotitolo, “informazioni fonetiche – il dolce stil suono”, ne rivela immediatamente l'ambito. Se con le altre riviste si era dato un ampio spazio alla poesia lineare, visuale e concreta, questa rivista in audiocassetta colma lo spazio, fino ad allora lasciato vuoto, destinato alla poesia sonora. Da qui si potrebbe immediatamente passare alle performance spatoliane, dove gesto e corpo aggiungono un ulteriore strato alla sua poesia sonora, ma mi riservo di tornarci più avanti.

Nonostante questo turbinio di iniziative la produzione creativa non si può dire sembri risentirne. Una produzione eclettica che si sottrae a una compartimentalizzazione stagna. Dai testi lineari di Spatola, infatti, non solo si possono evincere numerose dichiarazioni di poetica applicabili sia ai testi lineari sia a quelli visuali, ma si possono anche sottolineare tecniche compositive che li inquadrano come parti di un percorso unico e non come sperimentazioni all'òtrie ai risultati visuali e sonori. L'ultima quartina di *Poema Stalin* ne è un esempio efficace:

un poema Stalin dovrebbe essere scritto senza aggettivi
senza virgole né decimali senza opportune parentesi
l'esclamazione un veleno l'interrogazione una stanca orditura
ma niente di meno accettabile dell'ingiuria del punto fermo

Si noti in primo luogo l'ultimo verso in cui, in linea con una felice immagine lasciataci da Pagliarani, si mantiene che una seria sperimentazione poetica non porterà a risultati su cui potersi adagiare troppo a lungo (l'“ingiuria del punto fermo”) implicando, piuttosto, brevi soste per tirare il fiato e continue ripartenze, superando di volta in volta gli ostacoli che ci si trova davanti (che questi impedimenti siano poi le ‘regole’ canonizzate dalla tradizione, o il libro stesso come contenitore, non importa): “i poeti, gli artisti sono quelli che si buttano e non c'è da fare gli schizzinosi se chi approda per una sosta – perché si approda solo per momentanee soste, finché si fa, in arte – sarà stracciato e recherà magari solo sabbia ed alghe tra le mani” (Pagliarani 1963, 40). Si noti, inoltre, la tendenza alla riduzione del materiale linguistico, qui evidenziato dalla serie di “senza”, e che Spatola metterà in essere nella sua poesia attraverso percorsi eterogenei. L'esempio classico, a cui mi rifaccio spesso, è quello de *La fossa delle Filippine*, caratterizzato dall'incessante ritornare di immagini e lessemi giocati su di una ripetizione stemperata da minime variazioni:

1.

come gridano i cani sdraiati sulla luna
bavosa sorridente padrona delle chiavi della diga
contro cui gettano sassi a baionetta innestata
gli alberi alcoolizzati agitati dal vento
così pulsano i corpi gonfi che muovono le dita
dei feroci abitanti del cranio trafitto dagli spilli
mentre risale dal pozzo con la testa piena di succo d'arancia
verso la quale pregano con la bandiera a mezz'asta
i pesci neri supini nel sogno dell'acqua [...]

4.

ma chi è l'abitante del cranio infestato dai chiodi
o dagli alberi alcoolizzati agitati dal vento
che fa il rumore del mare e oh che splendido mare
al quale abbaiano i cani sdraiati sulla luna
ma sono loro a gridare corpi gonfi affioranti dall'acqua
dentro la quale si muove il marine in assetto di guerra
sulla cui pelle attecchisce il polline portato dal vento
che è questa mano di legno dentro il sacchetto di plastica
mentre dal pozzo risale la faccia piena di tagli

Un altro esempio è costituito dalla levità di certi testi che, svuotati di qualsiasi forma verbale – se si eccettuano quelle nominali –, mettono in posizione di rilievo le proprie qualità ritmiche e, se vogliamo, anche visuali, piuttosto che quelle linguistiche, nelle quali, comunque sia, prevalgono accostamenti brutali che offrono possibilità nuove alla parola, di-



7 | Cremaschi, Parmiggiani & Spatola, *Zeroglifico*, immagine da "Linea sud" III, 3-4 (1966).

8 | Il libro-cofanetto di *Poesia da montare* (immagine di proprietà dell'autore).

sincrostandola dal proprio significato acquisito, accettato, e svincolando così (o almeno tentando di farlo) il linguaggio, aprendolo a una possibile ri-semanticizzazione. Si veda in questo caso *Etruria*:

Il viaggio l'eutanasia l'isterica quiete
stile di ombre e di sommerse ricongiunzioni
la sabbia previdente l'impronta nel cunicolo
il lievitato banchetto sprangato del terrore.

Vale la pena di soffermarsi, ora, su questa predilezione spatoliana per la riduzione, perché è attraverso di essa che si potrà meglio apprezzare come tra i suoi lavori lineari e quelli concreti e visuali si possa passare in maniera del tutto naturale [fig. 7]. I più noti contributi spatoliani alla ricerca verbovisuale, pubblicati in due straordinari libri-cofanetto dall'editore Sampietro nel biennio 1965-1966, sono sicuramente *Poesia da montare* [fig. 8] e, quindi, *Zeroglifico*. Da sottolineare che prima dell'uscita a stampa sia il termine "zeroglifico" che l'idea dietro *Poesia da montare* ("puzzle poem") erano stati utilizzati da Spatola in installazioni creative realizzate con Claudio Parmiggiani e, nel caso di *Zeroglifico*, anche con Carlo Cremaschi nel 1965.

Poesia da montare è costituito da 32 cartoncini sciolti (due con il titolo, uno con una nota introduttiva di Spatola, uno con un disegno di Giuliano Della Casa e ventotto con poesie visuali da comporre). Come dirà Giovanni Fontana:

[...] con *Poesia da montare*, ideato come congegno poetico rimaneggiabile, ogni convenzione di carattere grammaticale e sintattico è superata in chiave ludica.

Chiaro il riferimento allo Tzara di *Per fare una poesia dadaista*:

Prendete un giornale.
Prendete un paio di forbici.
Scegliete nel giornale un articolo che abbia la lunghezza che voi desiderate dare alla vostra poesia.
Ritagliate l'articolo.
Tagliate ancora con cura ogni parola che forma tale articolo e mettete tutte le parole in un sacchetto.
Agitate dolcemente.
Tirate fuori le parole una dopo l'altra, disponendole nell'ordine con cui le estrarrete.

Copiatele coscienziosamente.

La poesia vi rassomiglierà.

Ed eccovi diventato uno scrittore infinitamente originale e fornito di una sensibilità incantevole, benché, s'intende, incompresa dalla gente volgare.

L'operazione però si può considerare in linea alle tante sperimentazioni combinatorie di quegli anni, dai testi raccolti in *Come si agisce* del primo Balestrini a *I novissimi* di Giulia Niccolai. Si veda, ad esemplificazione, uno dei testi poetici di quest'ultima, creati assemblando spezzoni di frase pescate dall'introduzione di Alfredo Giuliani all'omonima antologia:

Sul piano intrecciato, frammenti
per le parti, per la supremazia,
ritagliati, mescolati, frantumati.
Nella casa da gioco, nella
misura del respiro. Tutto
sommato tendenti a fissarsi,
distratti gli aspetti, distratti
i propri strumenti, il contatto restaurato
e la confusione.



9 | Il libro-cofanetto di *Zeroglifico*.

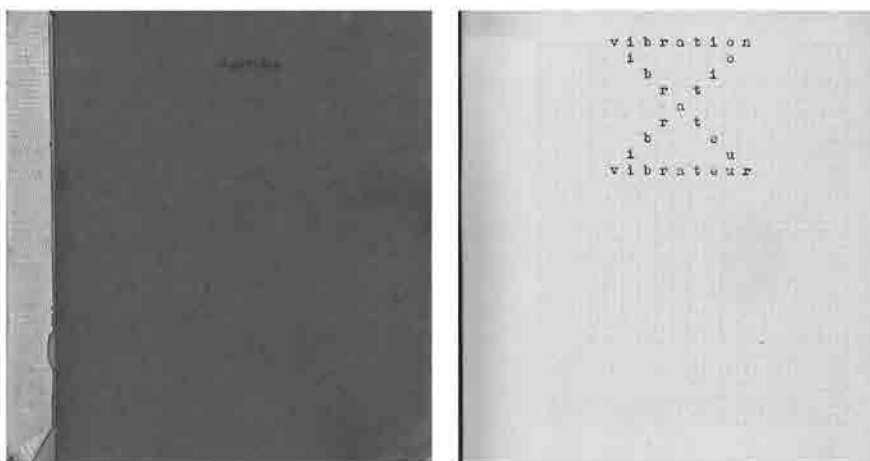
Tuttavia con *Poesia da montare* si compie un'ulteriore sganciamento e si farebbe meglio a parlare di poesia concreta, visto che con ogni singola cartella l'attenzione si sposta in maniera drammatica dalla semanticità delle parole, dal loro significato, al loro intrinseco valore grafico e visivo.

Con il successivo *Zeroglifico* [fig. 9] Spatola va al di là delle sperimentazioni dei pionieri del concretismo svizzeri e brasiliani, da Eugen Gomringer al Gruppo Noigadres, che nelle loro sperimentazione non si erano mai spinti oltre il limite del grafema verbale. Nelle 12 tavole sciolte raccolte in questo libro-cofanetto – in verità 15 se si vogliono considerare anche il frontespizio, la bionota preceduta da un breve scritto sulla poesia concreta e il colophon) – si assiste a uno sfacelo grafico in grado d'apportare una distruzione semantica ancora più profonda perché esacerbata dalla sua illeggibilità. Dalle incisioni sacre egiziane (*hieros*, 'sacro', e *glyphhein*, 'incidere, scolpire') si passa a quelle "azzerate" da Spatola a colpi di forbice, distruggendo così il messaggio semantico per amplificare, conseguentemente, quello iconico. Spatola nel retro del cofanetto illustra l'operazione e le sue ragioni:

I testi di *Zeroglifico* sono stati ottenuti mediante la frantumazione programmata di un materiale linguistico preesistente, scelto e utilizzato per una sua latente e funzionale tendenza a farsi (con le sue sole forze) poesia concreta. Se infatti è accettabile, come è per forza di cose accettabile, l'assunto di Max Bense, secondo il quale i testi concreti si avvicinano spesso, data la loro dipendenza tipografica, a testi pubblicitari, deve allora essere in qualche modo verificabile anche il contrario: i testi pubblicitari sono cioè già, almeno tipograficamente, progetti di poesia concreta. Il materiale linguistico preesistente sul quale si è ritenuto opportuno operare rappresenta dunque in 'zeroglifico' qualcosa di più di un semplice strumento: è, per così dire, il risultato (sociologicamente garantito) di un metalinguaggio dotato di sue proprie essenziali regole grafiche, tanto che, in un caso come questo, nell'ambito della poesia sperimentale, verrebbe voglia di parlare di poesia ideografica.

Nel Catalogo dell'esposizione *Scrittura visuale in Italia 1912-1972*, tenutasi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel 1973, Luigi Ballerini, che l'aveva organizzata, scriveva:

Adriano Spatola tende a smembrare elementi grammaticali e lessicali [...]. I suoi 'morceaux de language' sono tessere [...] di un giuoco di pazienza composto dal caso: le sagome a stampa appartengono a parole che si sono troppo avvicinate ai nostri occhi.



10 | *Algoritmo* (Spatola 1973, immagine di proprietà dell'autore).

11 | Testo a chiasmo da *Algoritmo* (Spatola 1973, 11, immagine di proprietà dell'autore).

Per chiudere la carrellata sui 'gioielli' della sperimentazione verbo-visuale di Spatola non si potrà fare a meno di soffermarsi con attenzione su *Algoritmo* [fig. 10], raccolta di testi concreti uscita nel 1973 per le edizioni Geiger in cui per la prima volta vediamo i famosi testi a chiasmo, costituiti da due sostantivi indicanti l'azione e l'attore, che fungeranno da 'spartito' visuale per le performance sonore di Spatola (ai famosi *Seduction/Seductor* e *Variation/Variateur*, si potranno aggiungere *Vibration/Vibrator*, *Reaction/Reacteur*, *Violation/Violateur* e *Composition/Compositeur*). Si tenga anche presente che nonostante il volume esca nel 1973, come ci ricorda Giovanni Fontana, alcuni testi risalgono alla metà degli anni Sessanta:

Il testo concreto 'variation/variateur' inaugura la serie delle composizioni 'a chiasmo' da cui Spatola prenderà spunto per le sue future performance. L'idea di questo testo, contenuta nelle carte inedite relative al progetto della 'Maison Poétique' risale ai primi giorni del 1966.

(Fontana 2008, 14-15)

Algoritmo, a ben vedere, è lo snodo cruciale da cui si dipartono le due strade che portano da un lato alla produzione visuale e, quindi, agli *zeroglifici*, e dall'altro alla sperimentazione sonora. Con i testi a chiasmo, infatti, si arriva all'ultimo grado possibile di riduzione del linguaggio cominciato nei testi lineari, mantenendo ancora in vita, seppure in maniera assai flebile, l'aggancio all'area semantica. Andare oltre significa affidarsi ai singoli fonemi, alle singole lettere o, e in questo lo Spatola degli *zeroglifici* è un pioniere, a frammenti delle stesse, spostando immediatamente



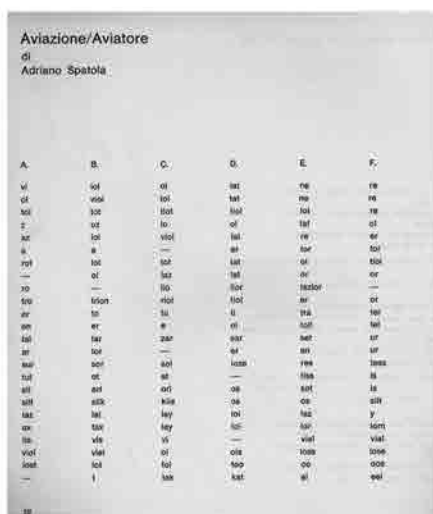
12 | Due zeroglifici 'sonori', da: *Zeroglifico* (Spatola 1966, immagine di proprietà dell'autore).

i riflettori unicamente su ambiti sonori e visuali. L'attenzione alla dimensione tipografica, caratteristica fondamentale di tutta la poesia concreta, è evidente nei testi a chiasmo per la particolare disposizione delle parole sulla pagina [fig. 11], ma alla fine, anche qui, è l'aspetto sonoro che viene esaltato nei testi spatoliani. Non sorprenderà, allora, che finanche nei testi visuali *par excellence* della sua produzione, gli *zeroglifici*, Giulia Niccolai giustamente vi trovi una spiccata vocazione sonora:

Direi allora che, grazie forse alla divulgazione che ha avuto dalla metà degli anni Sessanta il lavoro della nuova musica (da Cage fino a Chiari) o quello di operatori visuali in relazione a spartiti 'non convenzionali' che possono o debbono venire "interpretati" in senso grafico, questi zeroglifici si sono man mano caricati delle connotazioni di ipotetiche note musicali, di riduzione segnica (come da spartito) di un componimento musicale. Per otto di questi testi l'evidenza con la quale il materiale di partenza è stato ritagliato in strisce disposte poi le une accanto alle altre con scansioni di bianchi e di neri, non può che portare per associazione alla visualizzazione di una tastiera di pianoforte, alla quale si sovrappone la raffigurazione dei suoni che i tasti producono, con effetti di risonanza visuale.

(Niccolai 1975, s.p.) [fig. 12]

E i testi a chiasmo sono a tutti gli effetti spartiti 'non convenzionali', visto che le performance sonore spatoliane si basano in maniera letterale su di



13 | La prima pagina dello spartito per *Aviation/Aviateur*, da: "Malebolge" 1, 1967, 18 (immagine di proprietà dell'autore).

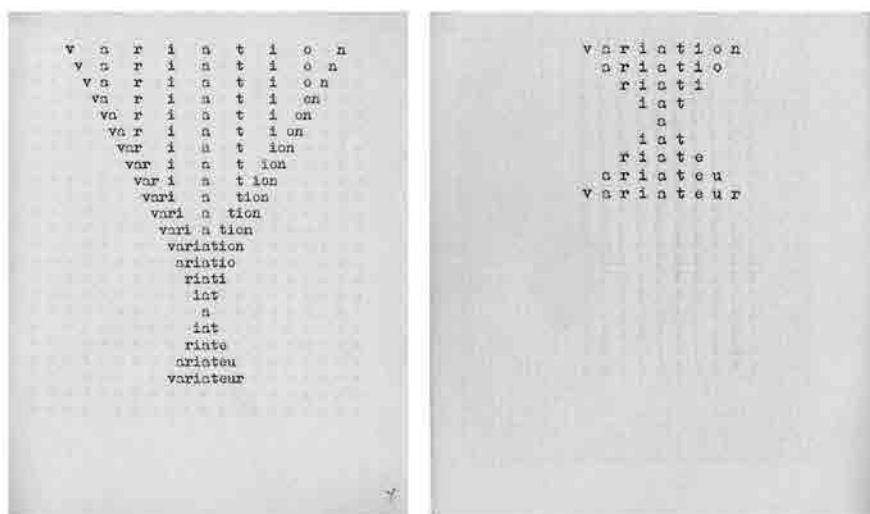
nella pagina accanto:

14 | *Variation/Varietur* (1a versione), da: *Algoritmo*, (Spatola 1973, 5 immagine di proprietà dell'autore).

15 | *Variation/Varietur* (2a versione), da: *Algoritmo* (Spatola 1973, 14, immagine di proprietà dell'autore).

essi. La loro particolare struttura apre al lettore, e naturalmente al performer, nuovi territori, liberandoli dai vincoli della lettura tradizionale da destra a sinistra, che potrà comunque ancora essere sfruttata, e invitandoli a sfruttare le infinite varianti che una simile composizione permette. Se visti da questa prospettiva, sarà anche importante notare come i due versi obliqui di questi 'spartiti' possano essere intesi come indicazioni musicali in linea con spartiti tradizionali (dove leggeremmo 'crescendo' o 'diminuendo') e che, altrimenti, in poesia, seguendo la lezione del parolibberismo futurista, venivano espresse attraverso la crescita o la diminuzione progressiva del corpo del carattere di stampa.

A questo punto, per completare in qualche modo il ragionamento sulle sperimentazioni sonore e visuali di Spatola, mi trovo costretto a riprendere, a volte, letteralmente un mio intervento di alcuni anni fa, senza il quale non sarebbe possibile riabilitare in qualche modo l'aspetto performativo dell'attività poetica spatoliana, spesso relegata a momento ludico, goliardico e raramente trattata seriamente dalla critica. Operazione assolutamente necessaria perché credo che nei suoi due cavalli da battaglia da un punto di vista sonoro e performativo, *Aviation/Aviateur* e *Variation/Varietur*, le cancellature/i tagli che contribuiscono alla progressiva de-semantizzazione avvengano in maniera assolutamente peculiare rispetto agli altri testi sonori spatoliani; queste cancellature/tagli, infatti sono situabili come momento antecedente, da un punto di vista visuale, alla disgregazione operata negli *zeroglifici*, ma ben più profonde quando ci si concentri sul rapporto tra lingua scritta e resa sonora, e dunque rappresentano in



qualche modo un punto d'arrivo (non finale, naturalmente) del suo viaggio attraverso la riduzione del linguaggio e la sua riqualificazione.

In *Aviation/Aviateur* l'esecuzione spatoliana è tutta incentrata sulle due parole del titolo pronunciate in modo da riprodurre il suono di un aereo che si libra nell'aria e poi scende in picchiata. Il finale esplode in una scarica di mitragliatrice che dall'aereo miete le sue immaginarie vittime. L'aspetto curioso di questo pezzo sonoro è che Spatola ne aveva offerto la "partitura" (non a chiasmo in questo caso) rendendo ovvio l'abisso che si apriva tra quella e la resa performativa [fig. 13]. Inutile sarebbe cercare una corrispondenza tra parola scritta e parola declamata come anche tentare di decifrare le nuove fonetizzazioni spatoliane. In un'operazione non troppo differente da quella dei suoi lavori visuali, la frantumazione dei singoli vocaboli in fonemi incapaci d'articolare un qualsiasi dettato spinge a visitare zone antecedenti l'espressione. La cancellatura avviene a due livelli differenti: la prima, sul testo stesso, dove vengono lasciati solo brandelli di parole; la seconda, in maniera più profonda, tra testo e articolazione sonora. Muoversi in questa direzione, rendendo indecifrabili le parole, rappresenta forse il Logos, come condizione di possibilità, in un momento che precede l'espressione.

Variation/Variateur [fig. 14-15], se possibile, sposta ulteriormente il baricentro. I testi-spartito si moltiplicano (sono 4 in *Algoritmo*) e la voce che in *Aviation/Aviateur* faceva da interprete al testo cancellato viene affiancata dal battito ritmato del microfono sul corpo del poeta, dai suoni differenti

che le varie parti del corpo su cui si muove producono (il corpo diventerà elemento essenziale anche per un'altra sua performance sonora, l'*Omaggio ad Edgar Varèse*, dedicato a uno dei primi compositori a considerare il suono come massa, con un peso legato alle proprie caratteristiche timbriche e, quindi, tenendo in mente composizioni quali *Ionisation* (1931), antesignano delle ricerche sonore di quegli anni.

Dal visuale, al sonoro, al corporale, la poesia continua ancora una volta a esistere al di là del testo, della scrittura. E se, come afferma Roland Barthes, "la crittografia sarebbe dunque la vocazione stessa della scrittura", e se "l'illeggibilità ben lungi dall'essere lo stato debole, mostruoso, del sistema scrittorio, ne sarebbe al contrario la verità (forse l'essenza di una pratica si trova nel suo limite, non al centro)" (Barthes [1994] 1996, 13), non sarà difficile intravedere quale direzione prendono le strade che Spatola ha battuto con insistenza, nel tentativo di arrivare a una pacificazione tra simbolico e reale, in prospettiva naturalmente asemantica.

ENGLISH ABSTRACT

Adriano Spatola has been one of the major players of the neo-experimental *milieu* that first gathered around the journal *il Verri*, and whose members, after 1969, pursued different paths to continue their literary experimentations. In a period in which poetry saw the possibility to expand its boundaries beyond the written word, Spatola is one of the few who tried to broaden the spectrum of his investigations with continuity, mainly in the areas of concrete, visual, and sound poetry. The essay *Scrivere significa costruire il linguaggio, non spiegarlo: la manovalanza di Adriano Spatola verso una poesia totale* [To Write Means to Construct Language, Not to Explain It: Adriano Spatola's Labor Towards a Total Poetry] aims at identifying a common denominator that is able to link together Spatola's linear works and his concrete, visual, and sound experimentations. Based on textual analysis, Cavatorta suggests that all of his work can be seen as a progressive descent into the reduction of language that culminates, with his sound poetry, in the disappearance of the linguistic sign.

“Se si scrive / lepre...”

Performatività del testo in Corrado Costa (due esempi)

Marco Berisso

I versi che ho messo come titolo del mio intervento sono quelli iniziali di una delle più note, credo, poesie di Corrado Costa, *Collocazione dei nomi*, contenuta in *Le nostre posizioni* (raccolta edita da Geiger nel 1972).

Se si scrive
lepre
non è detto se si scrive lepre che sarà una lepre
che correrà sull'erba
non è detto che ci sarà dell'erba se si scrive
erba erba erba erba erba erba erba
(Costa 2007, 72)

È una poesia nota, dicevo, e credo lo sia per la sua esemplarità. Proprio *Collocazione dei nomi* pone infatti, all'interno della raccolta di apertura della seconda stagione della poesia di Costa, una serie di nodi cruciali che possiamo riassumere nel rapporto problematico tra testo poetico e referenza. La nominazione verbale del testo, infatti, non crea i propri referenti (o meglio, come dice Costa, con i suoi consueti *deplacements* ironici, “non è detto” che li crei: potrebbe anche crearli, insomma) ma resta confinata, in qualche modo, sulla pagina. Nello stesso tempo, però, il testo verbale origina una sorta di competizione con la realtà. L'ultimo verso, con quell’“erba” ripetuta come in un tappeto (e, nello stesso tempo, ribadita come fosse un sortilegio da cui ci aspetta la realizzazione di una magia), e che però “non è detto” che crei davvero l'erba, pare quasi evocare la tradizione dei calligrammi, l'ambizione di una poesia che sia insieme senso e figura.

Non sono, naturalmente, temi nuovi e non sono neppure temi solo di Corrado Costa: la messa in discussione e quindi, in qualche modo, in crisi del nesso poesia-referente è aria comune respirata da più di uno in quegli anni e soprattutto proprio nei dintorni del Mulino di Bazzano. A questa crisi del referente, comunque, Corrado Costa reagisce, a ridosso delle *Nostre posizioni* e poi con sempre maggiore frequenza nei due decenni Settanta e Ottanta, intensificando il lato performativo del testo. Con una cautela, però: quello che distingue evidentemente Costa da altri esperimenti di quegli anni è un'attenzione alla semantica 'diretta' del testo che non si dissolve mai. Voglio dire che, in qualche modo, Costa è sempre il poeta denso e 'politico' di *Pseudobaudelaire* anche quando gli risulterà evidente come quella tipologia testuale rischi di essere un limite. Il sovrapporsi del suono (sia esso la voce o lo strumento), dell'immagine, del gesto sono, appunto, sovrapposizioni, valori aggiunti che, di fatto, potranno in qualche caso mutare col tempo anche se applicati allo stesso testo (così che esso diviene trama puramente sonora o sviluppa delle implicazioni visuali o, ancora, funziona da 'sfondo' per una *performance*) e mutare, talvolta, in parallelo con una variantistica che rende il testo a sua volta instabile. In questa direzione la *sphragis* di questa stagione della produzione costiana è l'intervento autografo, che si innesta sulla pagina a stampa: segno della mobilità del testo e della sua provvisorietà ma anche, nel contempo, segno grafico e nota per l'esecuzione.

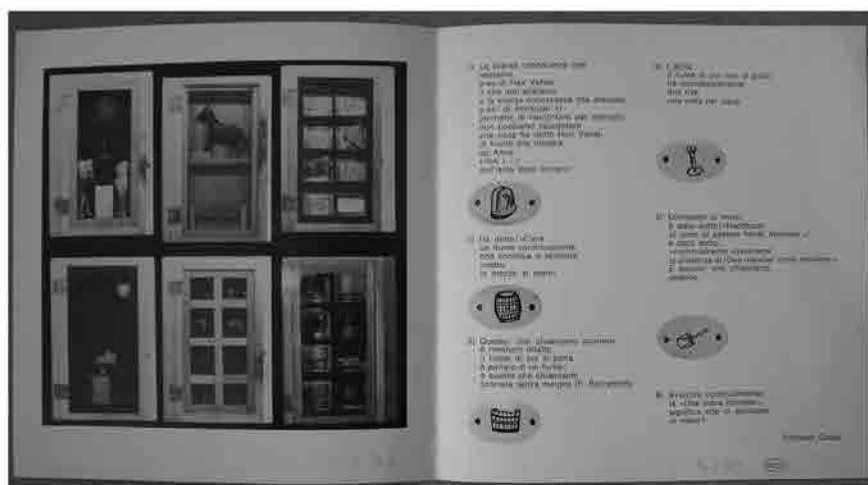
Per esemplificare queste procedure ho deciso di portare qui due esempi piuttosto diversi, *Il fiume* e *Il violinista di Chagall*. E per focalizzare appunto le diversità, cominciamo col notare che sono due testi cronologicamente molto lontani. Se il primo, infatti, è databile almeno nel suo nucleo originario a prima del dicembre 1974, anno in cui appare in una prima stesura molto ridotta nel *depliant* che accompagna una mostra dell'artista di origine armena Yervant Gianikian tenutasi appunto dal 9 dicembre 1974 all'8 gennaio 1975, *Il violinista di Chagall*, da quello che risulta dal dattiloscritto che lo riporta, è invece un testo dell'aprile 1988. Inoltre, se *Il fiume* è stato più volte pubblicato, parzialmente o integralmente, sino a essere riprodotto nella più recente delle sillogi dedicate a Costa (Costa 2007, 205-225), *Il violinista di Chagall* è rimasto praticamente inedito, se si eccettua la riproduzione video della *performance* contenuta nel cd allegato proprio a quella raccolta. Ed è anche la permanenza nel tempo, diciamo così, che è diversa. Dal 1974 in poi, infatti, *Il fiume* viene ripreso e rielaborato più volte sino almeno al 1987, e anche più oltre, se consideriamo la *performance* elaborata dal gruppo teatrale modenese Koinè con l'autorizzazione e collaborazione di Costa. Al contrario, la vicenda del

Violinista di Chagall è circoscritta all'anno della sua composizione, il 1988, in cui viene 'eseguito' in varie situazioni pubbliche insieme a Giuseppe Caliceti, che a quel testo ha collaborato, per essere poi abbandonato.

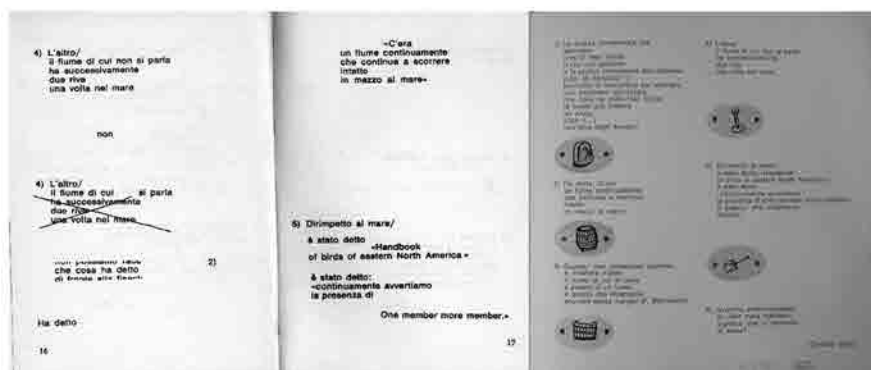
Se gli elementi cronologici e la storia interna dei due testi li differenzia profondamente, entrambi sono però accomunati dalla presenza di una pluralità di elementi che agiscono al loro interno, in contemporanea o distribuiti in fasi successive, e che potrei sintetizzare così, avvertendo che la successione non è assolutamente da intendere in senso gerarchico:

- A) testo 'lineare'
- B) testo 'lineare' modificato con interventi autografi
- C) addizioni visuali di diversa natura, che vanno dal disegno al collage per sfociare nel libro d'autore vero e proprio
- D) realizzazione sonora (realizzata attraverso la lettura di Costa), autonoma o legata al momento performativo
- E) *performance* vera e propria

Non tutti i livelli sono compresenti in ogni momento dei due testi e non tutti hanno la stessa centralità in entrambi, naturalmente. Se ad esempio gli elementi sonori e performativi risultano decisamente più tardi nel *Fiume* e sono forse addirittura un portato proprio della performatività che Costa persegue soprattutto dalla seconda metà degli anni Ottanta, gli aspetti visuali sono in buona sostanza solo impliciti nel *Violinista di Chagall*, visto che il testo di fatto non è stato mai pubblicato e quindi la



1 | Depliant di accompagnamento della mostra personale di Yervant Gianikian alla Galleria del Cavallino di Venezia, 9 dicembre 1974 - 8 gennaio 1975.



pur complessa partitura visuale dell'originale rimane, diciamo così, solo implicita. Ma quel che importa qui è che entrambi, con le modalità distinte che ho detto, cercano comunque di interrogare il rapporto tra testo e referente.

Partiamo da *Il fiume*. Come spesso accade con Corrado Costa, il poemetto si forma nel tempo da una aggregazione e rielaborazione, anche molto ampia, di testi precedentemente autonomi. La prima pubblicazione riconducibile a questo poemetto è quella che ricordavo prima, avvenuta in occasione dell'esposizione di Yervant Gianikian alla Galleria del Cavallino di Venezia [fig. 1] (la si può vedere riprodotta, col titolo redazionale e fondamentalmente arbitrario di *La scarsa conoscenza*, anche in Costa 2007, 157). Non una stampa accessoria, come si capisce dalla breve nota in quarta pagina del depliant, dove Gianikian scrive:

Nel seminario dell'isola degli Armeni in Venezia, dove ha studiato, ha conosciuto Hair Vahan diventando suo discepolo e condividendo la teoria dei fiumi che entrano nel mare e rimangono intatti, approfondita con Corrado Costa nell'aprile del 1974.

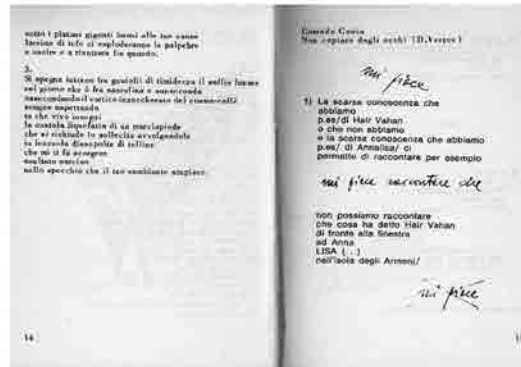
Premetto che non ho ancora avuto modo di indagare le modalità e i tempi in cui si è sviluppato il rapporto tra Costa e Gianikian. Quello che sinora sono riuscito a trovare è un articolo-intervista di Bruno Di Marino all'artista uscito su "Alias – Il manifesto" del 10 dicembre 2016 in cui Corrado Costa viene ricordato come colui che fece conoscere nel 1974 a Gianikian quella che è ancora oggi la sua compagna e coautrice, Angela Ricci Lucchi (Di Marino 2016). Quello che è evidente dal depliant è che il lavoro di Gianikian, in quegli anni, è ancora lontano dalla produzione cinematografica che ha caratterizzato e caratterizza ancora oggi la sua ricerca artistica. Detto questo, conta sottolineare che il testo presentato nel

nella pagina accanto:

2 | Corrado Costa, *Non copiare dagli occhi* (D. Vertov), "Tam Tam", n. 9 (primavera 1975).

2bis | Depliant di accompagnamento della mostra personale di Yervant Gianikian alla Galleria del Cavallino di Venezia, 9 dicembre 1974-8 gennaio 1975.

3 | Corrado Costa, *Non copiare dagli occhi* (D. Vertov), "Tam Tam", n. 9 (primavera 1975).

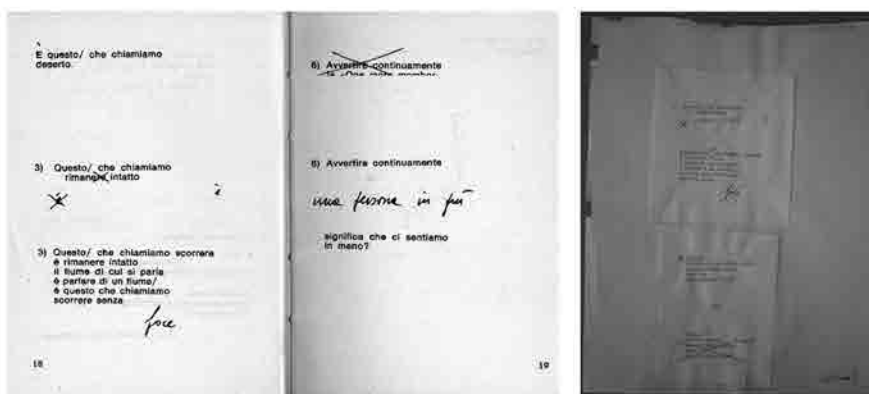


catalogo è una sorta di versione *in nuce* del futuro poemetto (versione che comunque verrà recuperata, con vari aggiustamenti, anche in seguito), e mostra da subito la compresenza con un parallelo testo visivo (le piccole pseudo-placche di metallo 'avvitate' sulla pagina) che peraltro non credo sia da attribuire a Costa.

Questo testo visivo mostra tanto oggetti collegati all'acqua quanto altri la cui funzione è meno perspicua: nell'insieme, gli inserti sottolineano, coprendo i vuoti della scansione in strofe, le partizioni interne della poesia. Siamo insomma a un rapporto comunque ancora piuttosto tradizionale, in cui l'immagine 'commenta' in qualche modo il testo. Già in due pubblicazioni del 1975 alcune sezioni de *Il fiume* mostrano comunque già modalità più complesse di interazione tra stesura tipografica, intervento manoscritto e illustrazione, questa volta sicuramente d'autore.

Sul n. 9 di "Tam Tam", nella primavera 1975, Costa ripubblica a distanza di qualche mese dalla mostra veneziana i versi di cui parlavo, intitolandoli *Non copiare dagli occhi* (D. Vertov), prima apparizione di quello che diventerà da un certo momento in poi l'esergo del poemetto. Il materiale verbale è grosso modo lo stesso, anche se viene dislocato diversamente (la strofa 3 viene inserita tra la 5 e la 6), ma, soprattutto, come si può vedere, a essere riutilizzata in "Tam Tam" è proprio la stampa del depliant, come dimostrano i medesimi caratteri di scrittura, così che l'impaginazione assume la forma di un collage (si confronti ad es. il ritaglio parziale che troviamo a p. 16 con l'originale del 1974) [fig. 2-2bis].

L'intervento di Costa si completa poi con una serie di integrazioni o di cassature autografe che, in molti casi, hanno un preciso valore semantico e la funzione di modificare o deviare il testo originale [fig. 3]. Si veda ad



4 | Corrado Costa, *Non copiare dagli occhi* (D. Vertov), "Tam Tam", n. 9 (primavera 1975).

5 | Archivio Corrado Costa, Biblioteca Comunale Panizzi, Reggio Emilia (A.C.C.), f. 40, fasc. 2, prima unità, c. 3.

esempio come nella sezione iniziale il «mi piace» manoscritto che introduce il testo per poi precisarsi subito dopo in «mi piace raccontare che» interagisca sia con il verso che lo precede ("ci / permette di raccontare per esempio") sia, con straordinario effetto di negazione, col verso successivo ("non possiamo raccontare") [fig. 4]; oppure a p. 18 si noti l'intervento sulla strofa 3, dove "foce" manoscritto sostituisce "margini" della stampa (e, parallelamente, determina l'eliminazione della citazione da Franco Beltrametti presente nella versione sul depliant).

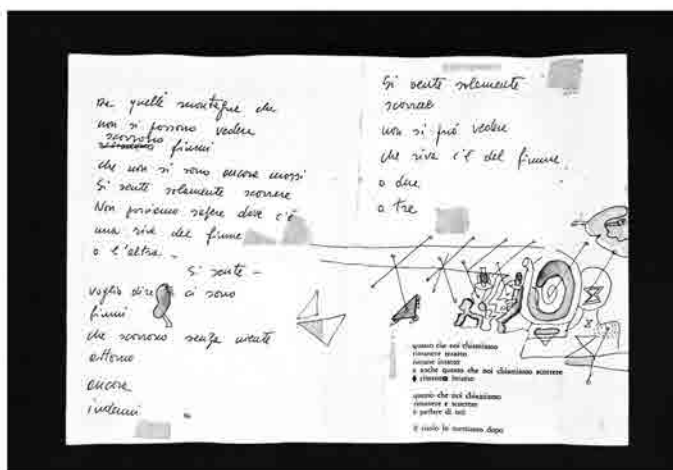
Altri interventi invece hanno un valore puramente iconico, come, rimanendo a questa stessa pagina, i ritocchi e le correzioni su "E" in alto o il gioco su *è/é* al centro. Ma per quanto apparentemente desementizzati, questi interventi non si rivelano mai come puramente grafici. La serie di p. 18, ad esempio, rifunzionalizza la prima versione del testo, quella a stampa, ritagliando l'impaginato originale (asportando, ad esempio, la *è* dal verso "è rimanere intatto") e correggendolo per fornire una nuova realizzazione e scansione ("È questo / che chiamiamo / deserto // Questo / che chiamiamo / rimane intatto / è // Questo / che chiamiamo scorrere / è rimanere intatto / il fiume di cui si parla" ecc.) che sfrutta, peraltro, la fondamentale ambiguità sintattica dell'originale e la sostanziale assenza di punteggiatura. I due livelli coesistono e si realizzano dinamicamente, uno non sostituisce l'altro ma gli si sovrappone.

In questo senso la pagina iniziale del poemetto nella versione su "Tam Tam", con "mi piace" scritto in cima e in fondo a essa ma cassato la seconda volta, rappresenta bene questa compresenza di affermazione e nega-

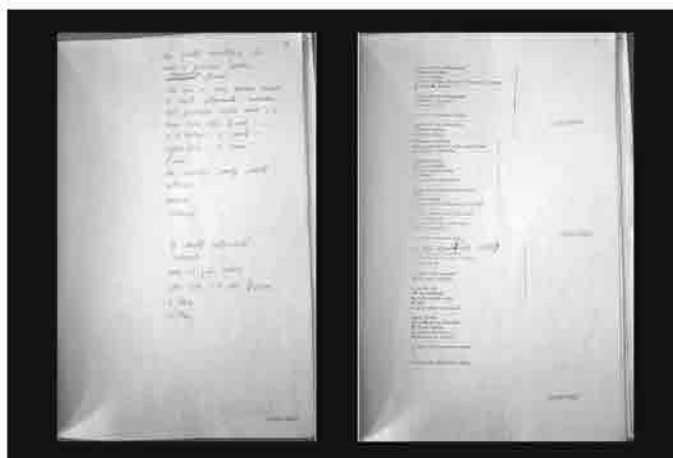
zione e, sostanzialmente, di duplicità. Ed infine, ma non da ultimo, Corrado Costa dà qui visibilità alle modalità di correzione e revisione del testo poetico da lui stesso seguite nei suoi manoscritti e che sono abituali a chi frequenta le sue carte, provocando da un lato una emersione del laboratorio autoriale, che diventa, da privato, pubblico, ma dall'altro, con effetto paradossale, una negazione di ogni possibile versione ultima e definitiva, trasformando ogni realizzazione anche a stampa del testo in una minuta o in un abbozzo.

A riprova di quanto ho appena detto segnalo che tra le carte dell'Archivio Corrado Costa conservate alla Biblioteca Comunale Panizzi di Reggio Emilia (f. 40, fasc. 2, prima unità cc. 1-18) si ritrova una versione manoscritta che è probabilmente il primo tentativo di sistemazione di tutti i testi e frammenti di testo sin lì pubblicati in un poemetto organico (è la prima occasione, a quel che ho potuto vedere, in cui appare il titolo *Il fiume*). Databile a dopo il 1977 (visto che contiene, come segnala il catalogo del fondo, alle cc. 16-18 la riproduzione della stampa di una sezione edita nel catalogo della quinta rassegna "Si va per cominciare" tenutasi a Pavia nel settembre di quell'anno), il manoscritto in questione si presenta come un insieme di diversi supporti (dattiloscritti, ritagli su carta e cartoncino, testi a stampa rimaneggiati ecc.) [fig. 5]. Alla c. 3, comunque, possiamo vedere come Costa intervenga con nuove aggiunte manoscritte su un ritaglio dell'edizione di "Tam Tam" modificando appunto il testo ma, nello stesso tempo, operando con una sovrapposizione rispetto agli interventi manoscritti già presenti nella stampa. Il testo scritto, insomma, cerca di superare così la cristallizzazione sulla pagina per trasformarsi in qualche modo in evento performativo.

Sempre nel 1975, a ottobre, esce sul primo numero della rivista "North" (sottotitolata non per caso "Laboratorio di poesia e sperimentazione visiva") una poesia intitolata *Per un fiume* e che confluirà anch'essa nella versione finale del poemetto. *Per un fiume* si presentava in una redazione interamente manoscritta e con una evidente correzione al v. 3, portando dunque il manoscritto 'di lavoro' direttamente alla riproduzione tipografica. Per di più, per la prima volta, il testo è accompagnato da alcuni disegni d'autore, aprendo così la strada a quella che sarà una modalità di interazione tra testo e segno grafico/immagine autoriale che porterà nel 1987 all'edizione definitiva, che si fregia appunto nel frontespizio dell'indicazione "con cinque disegni dell'autore" (la si può ritrovare riprodotta in anastatica, come ricordavo, in Costa 2007).



6 | Corrado Costa, *Il fiume* (libro d'artista, 1981).



6bis | Corrado Costa, appunti per *Il fiume*, A.C.C., f. 40, fasc. 2, seconda unità, cc. 8-9.



6ter | Corrado Costa, *Il fiume* (libro d'artista, 1981).

Nel 1987, a differenza di quanto accadeva nel 1974, l'elemento iconico instaura col testo un rapporto di interazione che, pur non essendo illustrativo (non è infatti, se non vagamente, figurativo, indirizzando semmai verso il pittogramma), sviluppa lo stesso un movimento della pagina che, di nuovo, determina spesso interazioni con il versante verbale. L'esempio migliore è quello della quarta sezione (corrispondente alla prima del vecchio testo del 1974), in cui i due pittogrammi (per altro simmetrici) si innestano sulla correzione manoscritta di un refuso e sulla cassatura del "mi piace" a fondo pagina, funzionalizzando così i tratti grafici in una sorta di evocazione del flusso fluviale (Costa 2007, 208). C'è però un'ulteriore tappa significativa, ed un'ulteriore metamorfosi di questo testo, prima di arrivare al volume dell'87. Nel 1981 Costa aveva infatti utilizzato *Il fiume* come base verbale su cui costruire uno di quei libri d'artista a cui lavora con maggiore frequenza proprio durante gli anni Ottanta. L'opera in questione è formata da 21 pagine ricavate da un foglio a soffietto su cui Costa agisce incollando frammenti di testo (quindi con un ulteriore ricorso alla tecnica del collage) e intervenendo poi con la scrittura manoscritta e con l'elemento grafico, che qui include anche il ricorso al colore. Noi peraltro abbiamo oggi la possibilità di verificare nel dettaglio il processo di sovrapposizione tra il lavoro iconico-pittorico e quello propriamente testuale poiché nel già ricordato Archivio Costa (f. 40, fasc. 2, seconda unità, cc. 1-23) ritroviamo un fascicolo pinzato che costituisce il testo-base, ritagliato e utilizzato per la creazione del libro [fig. 6-6bis-6ter]. Come si può vedere, la forma testuale attestata nel dattiloscritto viene scomposta e rimpaginata in funzione del nuovo supporto, spesso conservando qualcosa della propria originaria collocazione (ad esempio nella fig. 6 si nota il recupero del testo uscito su "North", come rivela il permanere del numero di pagina originario in basso al centro nella pagina di sinistra), giocando con l'apparato grafico anche in funzione paratestuale (si vedano le due frecce rosse nella fig. 6ter che ricollocano al posto "giusto" due frammenti di testo altrimenti dislocati ma perfettamente leggibili anche lì dove si trovano).

È chiaro insomma che la vicenda del *Fiume*, così come l'ho delineata per quanto un po' velocemente sin qui (ci sono dei passaggi che andrebbero in realtà meglio indagati, ma la sostanza credo non muterebbe) ci mostra Corrado Costa che, alle prese con la fluidità semantica del testo e con i suoi poli compresenti e paradossali (immobilità/movimento, avanti/indietro, adesso/dopo), cerca di sfondare, per così dire, la pagina scritta per muovere, letteralmente, la parola. Il racconto nel libro d'autore del 1981 prende così quasi l'aspetto di una sequenza filmica (opportunamente i

curatori del catalogo della mostra dei libri d'artista di Costa tenutasi a Reggio Emilia nel 2012 ricordano come al centro di questo poemetto ci sia un'altra immagine forte di flusso simmetrico e negato, quella di Greta Garbo che "si contempla nel film / e vede Greta Garbo |che si contempla nel / fiume. / Noi li vediamo rimanere / e scorrere. / Quello che noi chiamiamo / rimanere e scorrere / rimane immobile"; Bertoni, Panizzi 2012, 36) e, nello stesso tempo, nel suo svolgersi a soffietto in orizzontale, assume quasi l'aspetto fisico di un corso fluviale. Non sorprende allora che un testo così in movimento sia letto da Corrado Costa, nell'unica registrazione de *Il fiume* che è rimasta (pubblicata postuma sul n. 22 della rivista sonora "Baobab" nel 1992), seguendo i versi come una traccia, un suggerimento, scegliendo di volta in volta tra ciò che l'intervento manoscritto correggeva e ciò che sulla pagina a stampa era stato corretto, saltando, spostando frammenti, tagliando e, in qualche caso, aggiungendo qualche parola.

Il dato che più colpisce è che l'esecuzione del testo riproduce in maniera tangibile quella esitazione/compresenza tra parole e sintagmi che abbiamo visto essere caratteristica delle varie incarnazioni del poemetto praticamente sin dalle sue origini. Costa infatti interrompe la lettura, esita, in alcuni punti sfuma la voce: la provvisorietà della scrittura diventa insomma provvisorietà della sua realizzazione performativa, dando a tratti quasi l'impressione della improvvisazione. È vero (lo vedremo tra poco) che Costa ha sicuramente una concezione dell'esecuzione orale come reinterpretazione della traccia scritta, ma l'impressione qui, comparativamente, è che ci sia una sorta di ulteriore potenziamento di quell'elemento 'fluidico' che abbiamo visto sin qui condizionare tutte le possibili realizzazioni del poemetto.

Prima di passare al *Violinista di Chagall* vorrei qui ricordare un'ultima incarnazione del poemetto, quella realizzata dalla compagnia Koiné (oggi Koiné Teatro Sostenibile) diretta da Silvio Panini e di stanza nella provincia di Modena. Partendo dal testo di Costa, la compagnia ha infatti creato una *performance* di cui ho per il momento potuto vedere un piccolo frammento video e qualche immagine fotografica. In attesa di ulteriori indagini, mi sembra però importante, per intanto, segnalare che questo progetto nasce nel 1987 e che coinvolge in prima persona Costa (come mi è stato confermato telefonicamente da Panini stesso, che ringrazio per la disponibilità e la gentilezza), anche se con modalità che devono essere ancora approfondite. Non ha molto senso per ora, ovviamente, dire altro: ma credo sia importante sottolineare come la dimensione performativa

qui intrecci, attraverso la presenza di una scenografia, quel teatro col quale Costa ha avuto un rapporto di fascinazione tanto lungo quanto ancora tutto da studiare.

Vengo adesso a *Il violinista di Chagall*. La genesi di questo testo che, come dicevo, è a oggi inedito, è stata raccontata dallo stesso Caliceti in occasione della presentazione, tenutasi a gennaio di quest'anno a Cavriago, dei testi per canzone che Costa scrisse per le musiche di Umberto Pieroni; un racconto che ho potuto integrare, insieme ad altre informazioni, grazie a una conversazione avuta sempre con Caliceti il 29 ottobre 2016. Caliceti, che vive ancora oggi a Reggio, è di trentacinque anni più giovane di Costa ed è anche lui poeta. Quando conosce il nostro autore, nei primi anni Ottanta (un racconto dei primi contatti tra i due è nello scritto memoriale *Giocando con Corrado* edito in Costa 2007, 339-341), è allievo del liceo musicale di Reggio, dove studia violino. Costa, che già aveva collaborato sin dagli anni Settanta col sassofonista Steve Lacy (con cui ha eseguito tra l'altro proprio *Il fiume* in più occasioni, a partire dalla prima documentabile, alla Galleria Multimedia di Brescia nel 1981), comincia a ricorrere a Caliceti come violinista per integrare con interventi sonori le proprie letture pubbliche e, nello stesso tempo, ne promuove l'attività di poeta, coinvolgendolo in queste stesse occasioni e, soprattutto, introducendo (e, presumibilmente, caldeggiando) la sua prima raccolta, *La ragazza ladra*, uscita nel 1983 come supplemento al n. 32 di "Tam Tam". *Il violinista di Chagall* nasce proprio dall'idea di dare una struttura più solida a quella intersezione tra musica e testo che, fondamentalmente, si organizzava nei termini di una pura improvvisazione in buona sostanza indipendente dei due esecutori.

Il testo di partenza è una poesia di Caliceti, *Il violinista*, che viene però totalmente stravolta da Costa, che ne ritaglia alcuni nuclei e li integra abbondantemente con i propri versi. È proprio opera di Costa, in particolare, tutta la sezione conclusiva, che si chiude con l'evocazione del quadro di Chagall, *Il violinista* e che finirà col fornire il nuovo titolo alla poesia ("A volte / prima di innamorarsi di un violinista / lo sentiamo suonare sui tetti / nel cielo della casa una parentesi quadra / e una parentesi rotonda che si sono dimenticati di chiudere / NB senti le note del violinista che cammina sui tetti / e il suo cane corre sul dorso della luna / Ha il naso rosso"). La partitura verbale offerta dal testo viene a questo punto coordinata con quella musicale che, in un primo momento, doveva essere fornita nelle intenzioni di Costa e Caliceti dal primo movimento della Partita n. 2 per violino di Bach ma che poi si trasformerà in una sequenza di esecu-

zioni più libere e improvvisate, che dalla partitura bachiana possono ma non necessariamente devono prendere spunto. Sono invece relativamente precisi e comunque concordati in precedenza i punti di inserimento della musica nel testo, così da originare una struttura degli interventi solo in parte aleatoria. Infine il testo prevede nella sua ideazione una serie di gesti performativi che devono essere eseguiti dai due autori.

Questo rapporto tra testo, musica e movimenti degli esecutori vengono suggeriti a Caliceti, come lui stesso ricorda, dal forte impatto che ebbero su di lui in quegli anni gli ascolti di musica sperimentale contemporanea e l'incontro con le partiture di quegli stessi autori (in particolare quelle di Bussotti) rinvenute nella fornitissima biblioteca musicale del suo liceo. Ed è forse proprio a partire da quelle esperienze che a fianco dell'elemento esecutivo e performativo *Il violinista di Chagall* prevede anche una dimensione iconica, legata al testo/partitura. Il dattiloscritto della poesia viene infatti "lavorato" con l'inserimento di tre diversi elementi, ovvero: 1) frammenti della partitura di Bach incollati a mo' di collage; 2) ritocchi manoscritti sulle "o" del dattiloscritto trasformate in note; 3) altri interventi manoscritti genericamente riconducibile a una sintassi musicale (scrittura di gruppi di note, indicazioni di tempo ecc.); 4) correzioni e interventi sul testo dattiloscritto, tanto di mano di Costa quanto di mano di Caliceti. Anche qui, pur nella evidente unità di intenti, la parte di rimaneggiamento legata alla musica è di prevalenza da attribuire a Caliceti, quella poetico-verbale a Costa. È chiaro comunque che se l'obiettivo primario è quello di fissare anche visivamente sulla carta il percorso compositivo che i due avevano seguito nell'organizzazione della *performance*, dall'altro lato la procedura adottata permette di verificare una volta di più il permanere di quell'elemento di movimento del testo, di sua performatività, diciamo così, intrinseca, che abbiamo già incontrato per *Il fiume*.

Il violino di Chagall viene eseguito, come ricordavo all'inizio, in alcune sedi (tutte piccole: non è evidentemente una *performance* che può rendere negli ampi spazi dei festival di poesia così frequenti in quegli anni) durante tutto il 1988. Di queste esecuzioni abbiamo a quanto pare solo una registrazione video (la si può vedere nel cd video allegato a Costa 2007), che però purtroppo oblitera quasi del tutto proprio il momento performativo, nascosto com'è dalla sovrapposizione del dattiloscritto sullo schermo. Qualcosa comunque si riesce a vedere: l'interattività, spesso creata sul momento (si veda proprio l'inizio), tra i due esecutori, alcuni loro movimenti (Costa che indica Caliceti all'inizio, l'uscita di scena di

Caliceti nel finale), la presenza della partitura davanti a Caliceti che crea un contesto davvero concertistico.

E però (e chiudo con questo, tornando in qualche modo all'inizio) *Il violinista di Chagall* è anche, in qualche modo, una ironica sospensione del rapporto tra poesia e realtà. Perché mentre il testo parla delle difficoltà di innamorarsi di un violinista, la realtà ci mette di fronte proprio un violinista con cui il poeta interagisce: e nello stesso tempo quel tentativo di innamoramento si manifesta come pura finzione letteraria, perché l'interazione non ha nulla a che fare con quello che il testo ci sta dicendo ma semmai con il rapporto tra due esecutori o performer, un rapporto quindi tutto fzionale. Ed è proprio in queste modalità ironiche con cui il problema stesso di una duplicità tra testo e referente è stato sempre posto da Corrado Costa, in questo e in altre occasioni, che credo risieda molta della fascinazione che ha ancora oggi per noi la sua produzione artistica.

ENGLISH ABSTRACT

Even if assignable to different periods of his production and characterized by a substantial variance in their fortune and textual history, both poems by Corrado Costa – *Il fiume* and *Il violinista di Chagall* – move from a primitive linear version to a performative execution; even if in a large sense this can also include the 1981 book-object *Il fiume*. The essay tries to analyze the peculiar strategies put into effect by Costa to achieve this aim, and his use of visual and audio elements to increase the performative values of his literary production.

Il Guitto e l'*Arkeopterix* Sul visibile poetare di Luigi Pasotelli

Fabrizio Bondi

Luigi Pasotelli (Cremona 1925 – Milano 1993) è ancora, purtroppo, un poeta per *happy few*, oggetto di un culto *underground* il cui fervore è inversamente proporzionale all'esiguità degli officianti: ne fa fede la scarsità della bibliografia sul suo lavoro. Le ragioni di questo permanente buio, oltre al parziale inabissamento della temperie in cui Pasotelli si era espresso, risiedono sicuramente nella estrema complessità e nella assoluta peculiarità della sua arte. Egli fiorisce, come usava dire un tempo, alle soglie della sessantina, e il suo periodo di maggiore produttività ricopre circa un decennio, dal 1982 alla morte, avvenuta nel 1993. Prima c'erano stati molti interessi – poesia, teatro, pittura – coltivati in modo più o meno discontinuo e dilettantesco, nonché una mole notevole di letture che lo dotarono di una vasta cultura da autodidatta. A tutto ciò si devono aggiungere un'adolescenza e giovinezza piuttosto travagliate, il lavoro di pubblicitario a Milano, i viaggi (tra cui due anni in India), la tranquillità familiare alla fine raggiunta¹.

Il punto di svolta è forse l'incontro (dapprima epistolare) con Adriano Spatola: grande facitore in proprio ma anche suscitatore di poesia in altri, il *guru* del Mulino di Bazzano gli offre da un lato un duplice modello operativo (la sperimentazione sonora e visiva), dall'altro lo autorizza, gli dà letteralmente la Parola, rappresentando per lui una sorta di padre culturale. Dopo aver criticato apertamente alcune sue prove poetiche, gli conferisce a un certo punto (*en passant*, ma nemmeno tanto *in pectore*)

1 Per maggiori dettagli sulla biografia umana e intellettuale di Pasotelli, mi permetto di rimandare a Bondi 2009, 229-231.

una vera e propria patente di poeta: “Ti ricordo” gli scrive Spatola “che sei uno dei più grossi poeti della situazione. Non scappare. Del resto non sei ancora abbastanza famoso per il suicidio. In ogni caso fammelo sapere con almeno sei o sette meschini mesi di anticipo... A presto, allora, / sull’orlo del nulla molto ben riscaldato, ti abbraccio / Adriano Spatola”².

Ma a quella altezza il mondo espressivo di Pasotelli è già maturo. Agli anni 1982-1983 risale il nucleo forte di quello che sarà il progetto di *Serraglio*, che contava alla sua morte 25 poemi “fonovisivi”³. Uno di questi, *Canto di lavoro delle formiche*, verrà messo in scena proprio nell’82 da Corrado Costa — altro instancabile animatore della sperimentazione performativa soprattutto (ma non solo) in area lombardo-emiliana — nello spettacolo *State bradi*, incentrato sugli animali, basato su testi di Arp Porta Balestrini Costa Beltrametti Scialoja Spatola Bozzini e appunto Pasotelli⁴. In altre parole: quasi da subito, appena esordito, egli venne arruolato a pieno titolo nei ranghi alti della poesia sperimentale. Nel 1983 esistevano già *Le canzoni di Ratagura*, *Taurus & Sciampuina* e *O Opotoms*, i pezzi forti del *work in progress* pasotelliano, le cui esecuzioni rappresenteranno di conseguenza la *magna pars* dell’omonimo documento filmato girato nel 1990 da Girolamo Cardile e Adriano Melis. Esso venne pubblicato postumo, nel 1994, a cura della moglie Giovanna Pasotelli e di Alberto Mari, in un cofanetto comprendente il VHS e un pregiato libretto, con il quale costituisce un’inscindibile *corpus*. Si tratta di una straordinaria eredità, il principale supporto che permette — soprattutto nella sua ipostasi filmica — di medicare in parte l’insanabile perdita di una presenza scenica e umana, di farci un’idea seppur vaga di quel corpo a corpo col linguaggio e col pubblico che dovevano essere le *performances* di Luigi Pasotelli⁵.

Ma che cos’è il *Serraglio*? Potremmo definirlo una sorta di teatrino multimediale incentrato su alcuni animali-totem dalle forti valenze allegoriche (Bondi 2009, 232-237). Il punto di partenza è una materia poetica magma-

2 Il frammento di lettera, senza indicazione di data e luogo, ma solo con il titolo “dalla corrispondenza Spatola-Pasotelli”, è riportato in Pasotelli 1994, s.n.p.

3 Così testimonia la bandella di Pasotelli 1995 riportando una sintetica bio-bibliografia dell’autore. I poemetti compiuti che ho identificato come sicuramente appartenenti al progetto sono però solo diciassette.

4 Lo spettacolo, realizzato con Isabella Tirelli, fu rappresentato a Parigi, Parma, Polverigi, Milano, Roma, cfr. Festanti, Mollo, Panizzi 2011, 9.

5 Da ricordare anche il fondo Pasotelli conservato alla Biblioteca Statale di Cremona, assemblato per le cure di Giovanna Pasotelli e Renato Rozzi. Per quanto si tratti per la maggior parte di copie, esso è pur sempre il più cospicuo fondo di opere grafiche, prosastiche, nastri magnetici e compact disc di cui possiamo disporre per conoscere l’opera del misconosciuto artista.

tica e franta, sorta di *summa* dei procedimenti di sfiguramento linguistico rinvenuti dalle avanguardie novecentesche, che spezzetta e mischia dialetti padani e lingue da lui conosciute, spagnolo tedesco francese inglese e anche alcune solo orecchiate, come il russo. Una bella descrizione ne offre Arrigo Lora Totino nella sua *Storia della poesia sonora in Italia*: “Dietro ci sono, è chiaro, lo *zaum* di Velimir Chlebnikov, le compenetrazioni verbali futuriste: da Marinetti a Balla, da Corra a Cangiullo e, ovvio, *La veglia di Finnegan* di Joyce, ma prima ancora e risalendo, l’antica e sotterranea vocazione italica alla glossolalia: dalle farse fescennine alla commedia dell’arte” (Pasotelli 1994, s.n.p.), alla quale aggiungerei le litanie glossolaliche dell’immaginaria lingua magica di Artaud, figura che Pasotelli ben conosceva sia sul piano ‘letterario’ che su quello ‘vocale’.

Per ricordare ed eseguire la sua poesia Pasotelli la distendeva in eleganti e personalissime partiture o “mnemofonie”, tutt’altro che prive di valori grafici autonomi e debitorie soprattutto delle innovazioni tipografiche futuriste⁶. Il materiale verbale era infine ricomposto in suggestivi carmi figurati o, secondo la terminologia invalsa dopo Apollinaire, calligrammi, posti in copertina ai fascicoli che il nostro spesso distribuiva in occasione delle sue esibizioni pubbliche. Il momento performativo era infatti il fulcro dell’*ars* pasotelliana, la precipua manifestazione del suo genio. In tale momento lo scompaginato mosaico dei segni veniva sonorizzato in una straordinaria orchestrazione ‘per voce sola’, una gargantuesca eterofonia punteggiata da grida e scoppi vocali, attraversata da ossessivi moduli ritmici, in cui i simboli e gli sfigurati linguaggi, le storie dell’uomo e degli animali si rincorrevano, si sovrapponevano e combattevano tra loro per poi dissolversi e sparire al richiudersi della glottide. Chi si voglia fare un’idea dell’impasto vocale pasotelliano, e non abbia accesso diretto a materiali ormai praticamente introvabili, ha di fatto pochi sussidi. Nel sito www.ululate.com, nella sezione “Poesia totale”, espressamente dedicata a Luigi Pasotelli, si possono trovare vari materiali tra i quali alcune tracce audio; altre si possono ascoltare all’indirizzo di Poemus; su *youtube* si trova una versione (solo audio) di *Ratagura’s Song*.

Sebbene, dunque, il livello sonoro della *poiesis* pasotelliana (sul quale v. ora Fontana 2003 e, in questo volume, il contributo di Michela Garda a pagina pagina 133) sia indubbiamente il più rimarchevole, è bene non

6 Il mezzo materiale con cui tali pagine venivano realizzate erano gli allora comunissimi ‘trasferibili’, con l’aggiunta di interventi grafici a penna, pennarello o matita e inserti a collage. Ne risultava una matrice pronta per essere trasformata in fascicoli fotocopati.

scindere tale aspetto dalle manifestazioni grafico-pittoriche del medesimo lavoro, sia per l'impegno che in esse riversava l'autore, sia per la loro intrinseca qualità artistica. Anche a questo livello, il fare pasotelliano riassume e rimette in circolo con attitudine enciclopedica tutti o quasi i procedimenti delle avanguardie, con una particolare predilezione per il collage di stampo dada-surrealista. Tuttavia Pasotelli attinge anche, al contempo, a meccanismi verbovisivi dichiaratamente arcaici o almeno antichi.

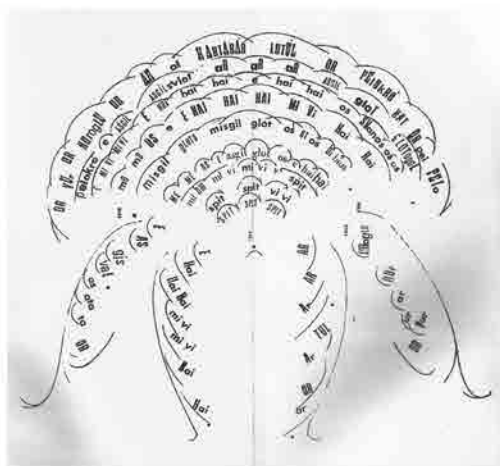
Lo notava il suo mentore Spatola a proposito di una serie di poesie visive del 1983 intitolata *Rebus* (Pasotelli 1985) i cui modelli più prossimi rimangono senz'altro i 'romanzi' a collage di Max Ernst, oltre ovviamente agli omonimi giochi enigmistici⁷:

La geografia si trasforma in astronomia, la decifrazione tende a diventare un problema di araldica. Si potrebbe dire che il supporto di questi collages, la carta, risulta a ben guardare incongruo: meglio senza dubbio il legno con le sue venature, o l'argento antico con i suoi riflessi spenti. Possiamo comunque provare ad immaginare le figure di Pasotelli incise sull'avorio, o trasformate in medaglioni consunti. Occasioni statiche per talismani, per formelle, per vetrate, per mosaici
(Spatola 1985, 4-5)

Avrà avuto in mente Spatola, scrivendo queste righe, la destinazione decorativa di molta dell'emblematica rinascimentale e barocca? Ma se il funzionamento emblematico di molte opere visive di Pasotelli potrebbe essere frutto di un riemergere inconscio di meccanismi inescamotabili qualora si mettano a contatto parole e immagini cercando di sprigionare un effetto dal loro potenziale combinatorio, in altri casi i referenti all'antico appaiono più specifici e diretti. In questa sede vorrei in particolare soffermarmi sull'uso pasotelliano del carne figurato. La mia ipotesi è che esso sia stato ispirato dal fondamentale testo di Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, che uscì appunto per Adelphi nel 1981, cioè l'anno cruciale di Pasotelli.

Se nel calligramma la disposizione dei versi, o comunque delle parole nel loro corpo grafico o tipografico, è artificiata in modo da tratteggiare (forzosamente per sommi capi, e nei loro tratti principali) un'immagine di ciò di cui il testo parla — subito riscontreremo un'anomalia in quelli

7 Per una loro collocazione entro il panorama delle riprese di questa forma ludico-enigmistica nell'arte contemporanea, v. Tornielli di Crestvolant 2010, 83-84.

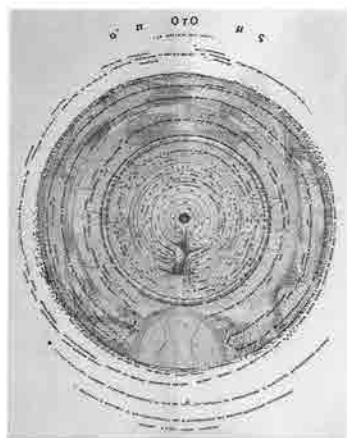
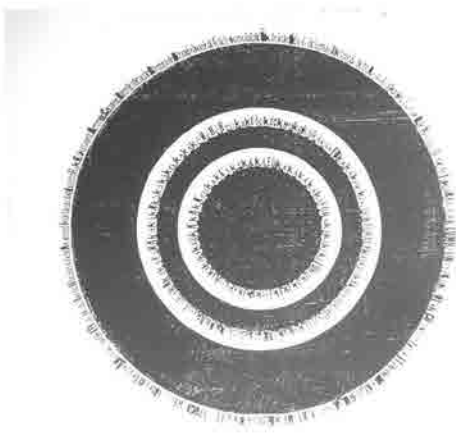
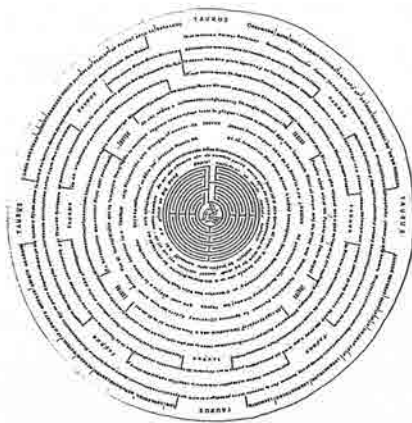
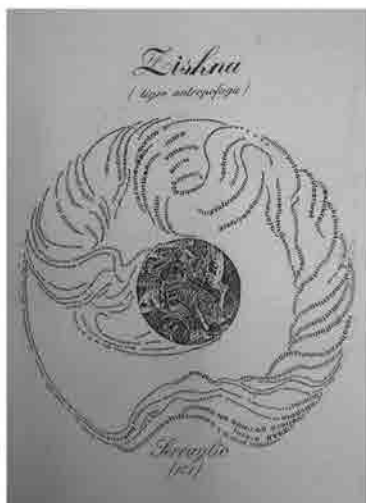
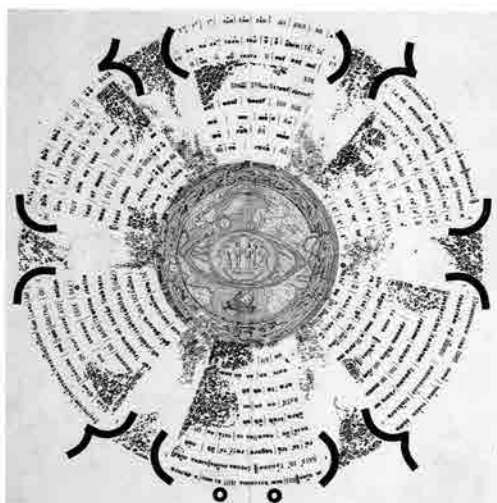


1 | Luigi Pasotelli, *Canto della medusa o della vecchia signora che si strucca*, tecnica mista su carta, 1987, collezione eredi Pasotelli.

2 | Luigi Pasotelli, *Felix Leo Dazebao (Il canto del leone)*, tecnica mista su carta, 1992, collezione eredi Pasotelli.

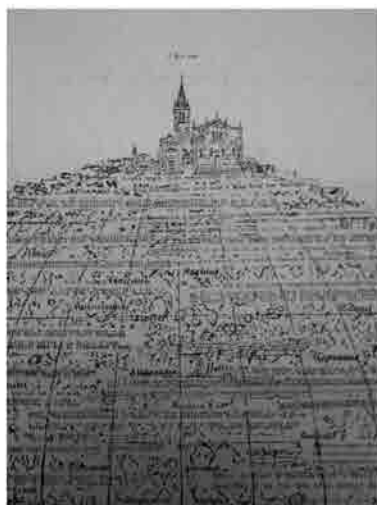
pasotelliani. Ci aspetteremmo infatti, dato il tema ‘zoologico’ dei poemetti, carmi in forma di animale. Tuttavia, molto raramente essi si limitano a riprodurre il mero “spettro” — riprendo qui la terminologia di Pozzi, il quale dà a questo termine il significato di “immagine, figura” senza escludere “quello primitivo di ‘larva’, perché queste non sono altro che larve del disegno propriamente detto, dato l’uso di tessere così inadatte all’espressione grafica come le lettere dell’alfabeto” (Pozzi 1981, 115) — insomma la forma dell’animale poetato: direi forse che l’unico è quello del *Canto della medusa o della vecchia signora che si strucca* [fig. 1], al quale la terminologia fantasmatica si attaglia singolarmente, proprio per il carattere larvale dell’animale descritto e la sua sovrapposizione — quasi da fotografia spiritica ottocentesca — all’immagine rilasciata della vecchia signora e delle sue lamentazioni sul dissolversi delle proprie ossa. Anche in *Felix Leo Dazebao (Il discorso del leone)* [fig. 2], dove con estrema semplificazione grafica vediamo il naso (che ha forma della lettera greca lambda), le narici e bocca spalancata dell’animale, tale bocca tende appunto alla forma circolare che è quella più frequentemente impiegata nei calligrammi pasotelliani.

A propria volta, però, queste strutture circolari non mancano quasi mai di riferimenti a elementi fisici stilizzati dell’animale, come le zampe e gli occhi della tartaruga in *Le canzoni di Ratagura* [fig. 3], la pelliccia della tigre in *Zishna. La tigre antropofaga* [fig. 4], o a loro situazioni a vario titolo



nella pagina accanto:

- 3 | Luigi Pasotelli, *Le canzoni di Ratagura*, tecnica mista su carta, 1983, collezione eredi Pasotelli.
- 4 | Luigi Pasotelli, *Zishna (tigre antropofaga)*, tecnica mista su carta, 1986, collezione eredi Pasotelli.
- 5 | Luigi Pasotelli, *Il cavallo*, tecnica mista su carta, 1987, collezione eredi Pasotelli.
- 6 | Luigi Pasotelli, *Taurus & Sciampuina*, tecnica mista su carta, 1984, collezione eredi Pasotelli.
- 7 | Luigi Pasotelli, *Canto di lavoro delle formiche*, tecnica mista su carta, 1982, collezione eredi Pasotelli.
- 8 | Luigi Pasotelli, "O Opotoms" *La Ballata dei topi*, tecnica mista su carta, 1984, collezione eredi Pasotelli.



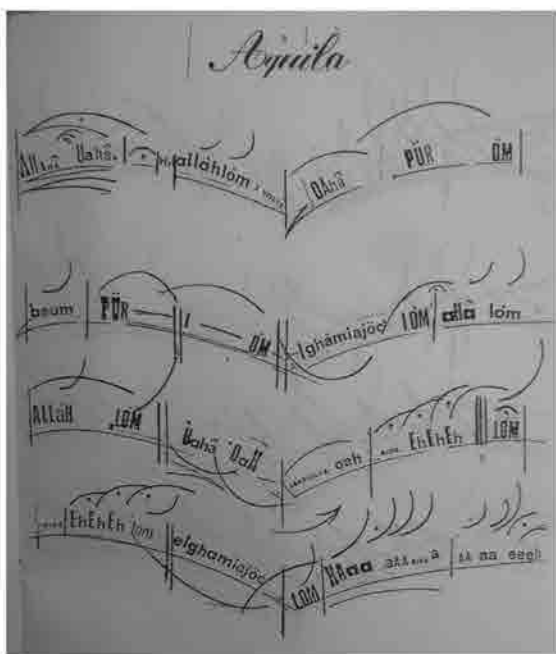
in questa pagina:

- 9 | Luigi Pasotelli, *Loulù da Gubbio (Ballata del lupo)*, tecnica mista su carta, 1990, collezione eredi Pasotelli.

‘ambientali’: il giro in tondo del cavallo al trotto nel poemetto omonimo [fig. 5]), il labirinto del minotauro in *Taurus & Sciampuina* [fig. 6], ecc. Anche nei circoli *optical* delle formiche [fig. 7] o nel pianeta pullulante di segni de *I topi* [fig. 8] sospettiamo una qualche intenzione vagamente mimetica. Raramente, insomma, la forma circolare o sferica sta ‘di per sé’. L’unica eccezione è *Loulù da Gubbio* [fig. 9] dove c’è Gubbio ma non il lupo, cioè lo specifico totem che domina il poemetto, ed è fatto forse significativo: si tratta qui di un simbolo profondamente ambiguo, significando *in primis* la belva nazifascista, ma anche la figura di un amico dell’autore e il pacifico interlocutore del santo... zoofilo.

Talvolta non sono da escludere intenzioni calligrammatiche anche nelle cosiddette partiture – dove i valori visivi, come talvolta nelle tavole parolibere futuriste, sembrerebbero al servizio della voce (Pozzi 1981, 40) – sebbene meno evidenti che nei carmi figurati. Non dubbio è il caso de *L’Aquila* [fig. 10], dove la disposizione in doppia curva affiancata delle righe è un evidente richiamo all’apertura alare dell’uccello.

Pozzi, spiegando il funzionamento del carme figurato, illustra come in esso i due aspetti del ‘leggere’ e del ‘guardare’ si disturbino a vicenda. Bisogna, a suo dire, partire da uno sguardo d’insieme, dunque tentare *in primis* di decifrarne il messaggio figurativo. La raggiera dei significati possibili aperta dall’immagine è poi ristretta dal testo. Nel caso ciò non si verifichi, bisogna ricorrere a strumenti extra-testuali, relativi all’immaginario dell’autore e della sua epoca. Come si pone il calligramma pasoteliano rispetto a questo problema? Prendiamo l’esempio più comprensibi-



10 | Luigi Pasotelli, *Aquila*, tecnica mista su carta, 1986, collezione eredi Pasotelli.

le, la già vista *Medusa* [fig. 1]. Qualora qualcuno non comprenda di che animale si tratti (e qui viene molto in aiuto del riguardante il contorno grafico che accompagna la disposizione dei caratteri), il testo – posto che riesca a decifrarlo – gli sarà ben poco d’aiuto: “Or yur or horo glu or / ar hartha rar / lotul or...”⁸.

La comprensibilità è negata dal fatto linguistico in sé, spesso sconfinante nell’informale dell’emissione sonora, nella pura *phone*, o nella glossolalia, e dallo stesso ‘tratteggio’ che porta ad esempio spesso i caratteri tipografici a una minuzia illeggibile, come accade nel vertiginoso mappamondo di *Loulù da Gubbio* [fig. 9]. A volte i caratteri mimano un’incomprensibilità esotica, come gli pseudo-ideogrammi di *Felix leo* [fig. 2]; a volte il calligramma manca del tutto (ma non sappiamo se ciò sia dovuto a un’incompiutezza del poemetto o a una precisa volontà d’autore), a volte è sostituito da un’immagine non calligrammatica (come nella *Ballata dell’Oca*, ma è forse il solo caso). Comunque sia lo scritto, pur essendo quasi sempre presente e rigorosamente coincidente con il testo effettivo del poemetto, non restringe mai l’area di senso aperta dallo “spettro”, cioè

8 Già da questo breve *specimen* salta all’occhio l’assurdità di voler traslitterare in caratteri tipografici ‘normali’ quanto Pasotelli, coll’aiuto dei suoi ‘trasferibili’ – prodotto povero da cartoleria d’antan cui tanto dovette certa poesia visiva – aveva istoriato nel calligramma e nella partitura).

dall'immagine. Del resto, Pozzi l'aveva notato analizzando spassionatamente le fattispecie verbovisive delle avanguardie novecentesche:

Si assiste quasi a un capovolgimento delle gerarchie tradizionali del carne figurato, che concede il primato alla catena di trasmissione linguistica. È per questo che molti prodotti dell'avanguardia storica, e poi sempre di più delle avanguardie recenti, si devono ascrivere al genere delle comunicazioni miste (in cui la lingua è didascalia dell'ideogramma o viceversa) o a quello dell'espressione pittorica che usa ai suoi fini i materiali alfabetici [...].

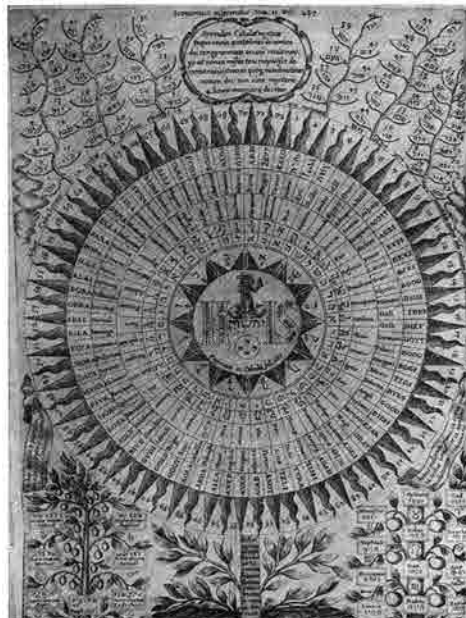
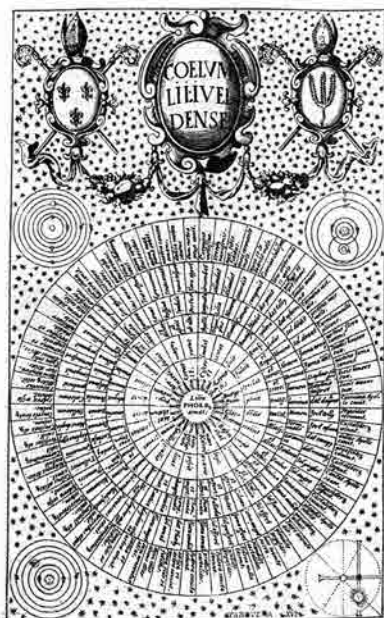
Ma poi è costretto a notare che:

Nella poesia più recente talvolta l'elemento iconico si sottomette a quello linguistico e così recupera all'alfabeto un rapporto coi significanti e coi significati linguistici: attraverso la grafica, certa poesia concreta riacquista il valore della parola facendo liberamente virtù d'una delle più impellenti necessità, quella di proporre attraverso un richiamo linguistico l'oggetto che si vuole imporre (Pozzi 1981, 97)

Evidentemente Pasotelli vuole che noi ci soffermiamo sul calligramma, ma al contempo sbarra l'accesso immediato al suo significato linguistico, rendendo necessario andare oltre, penetrando negli altri strati del manufatto, partitura e soprattutto *performance*. Ma pensando al prevalere di quest'ultima dimensione, potrebbe affacciarsi il sospetto che il calligramma abbia una funzione quasi ornamentale, magari di suggello per un oggetto eteronomo: come, appunto, l'emblema nel suo significato etimologico. O, ancora (giusta la citazione di Spatola) che l'artista voglia con esso suscitare un'impressione di straniamento archeologico, come di oggetto riemerso incomprensibile dal bagno del tempo, ma cosperso di una fascinosa patina, da un'aura arcaica di *objet enfoui*: quasi a dribblare, mi ha suggerito Alessandro Giammei, i poeti inseguitori del 'nuovo', fosse pubblicitario o di design o elettronico o altro, evitando al contempo la museificazione delle avanguardie storiche col pescare in un passato non-ancora-museificato o, se sì, in musei per lunatici *happy few*.

In realtà, come si tenterà di dimostrare, il carne figurato è funzionale e quasi necessario al *Serraglio* di Pasotelli non in quanto semplice forma letteraria ma piuttosto in quanto forma simbolica⁹. Questo è in effetti il

9 Come tale esso era già stato talvolta utilizzato dalla poesia visiva: si veda l'esempio di Emilio



11 | Carme permutazionale raffigurante i diversi sistemi planetari, da G. Caramuel, *Metametrica*, tav. XVI.

12 | Il nome di Gesù immutabile circondato dalle permutazioni del nome di Dio, da A. Kircher, *Oedipus aegyptiacus*, 204.

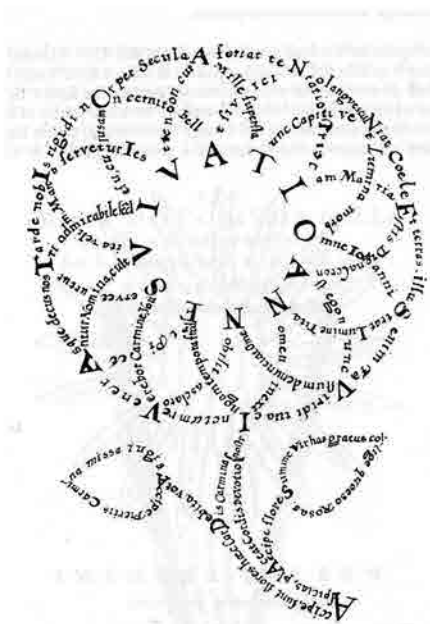
destino generale riservato alle ‘forme’ nella *poiesis* pasotelliana: i suoi rebus non sono tali se non per il rimandare al rapporto di priorità indecibile tra *mots* e *choses*; gli anagrammi spesso utilizzati per ribattezzare i suoi animali sono a volte sbagliati, pseudo-anagrammi, e significano forse solo la ‘ricombinazione dei reali’ che in quella operazione artistica si vuol porre in atto (Ratagura è e al contempo *non è* la tartaruga *naturalis*); le sue ‘ballate’ non corrispondono ad alcuna forma metrica chiusa, ma alludono forse soltanto a Villon, altro autore idolatrato da Pasotelli, che ne tentò una traduzione eterodossa ed espressionistica.

La mia tesi è che per la riattivazione pasotelliana del carme figurato come forma tanto iconica quanto simbolica, sia stata essenziale la mediazione de *La parola dipinta*. Il prevedibile disfunzionamento del calligramma pasotelliano, viceversa, che rende quasi totale quello “sconcerto” iniziale del fruitore così ben analizzato proprio da Pozzi quale effetto spesso ricercato dal calligrammista (Pozzi 1981, 293-299), potrebbe rendere dubbia l’ipotesi di un’influenza ‘profonda’ su Pasotelli da parte del cappuccino di Locar-

Villa riportato nel saggio di Chiara Portesine in questo volume a pagina 47.



13 | Calligramma in forma di rosa, da Pascasio di S. Giovanni, *Poesis artificiosa*, 151.

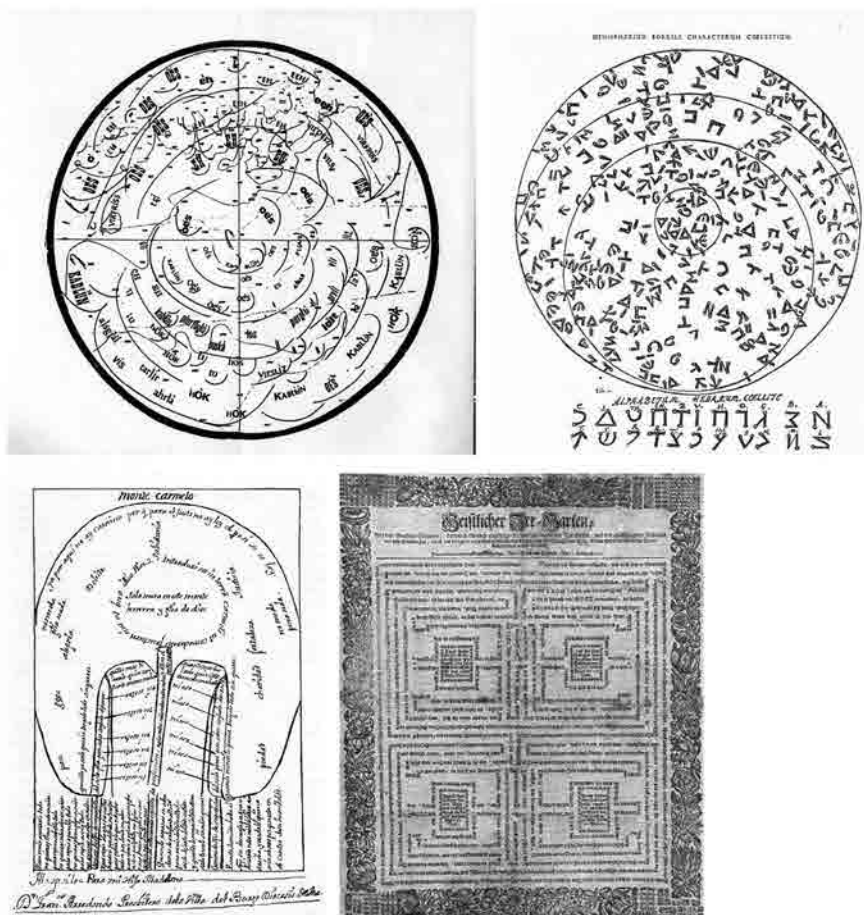


14 | Calligramma in forma di rosa, da S. Lepsenyi, *Poesis ludens*, 105 bis (Budapest, Biblioteca Nazionale, ms. Quart. Hung., 1551).

no. In effetti, se scorriamo le pagine della *Parola* tenendo nella memoria i calligrammi di Pasotelli, noteremo una serie di coincidenze che appaiono a tutta prima più formali che iconografiche.

La mia tesi è che per la riattivazione pasotelliana del carne figurato come forma tanto iconica quanto simbolica, sia stata essenziale la mediazione de *La parola dipinta*. Il prevedibile disfunzionamento del calligramma pasotelliano, viceversa, che rende quasi totale quello “sconcerto” iniziale del fruitore così ben analizzato proprio da Pozzi quale effetto spesso ricercato dal calligrammista (Pozzi 1981, 293-299), potrebbe rendere dubbia l’ipotesi di un’influenza ‘profonda’ su Pasotelli da parte del cappuccino di Locarno. In effetti, se scorriamo le pagine della *Parola* tenendo nella memoria i calligrammi di Pasotelli, noteremo una serie di coincidenze che appaiono a tutta prima prettamente formali piuttosto che basate su una precisa derivazione iconografica.

Ad esempio, pur rimanendo colpiti dalle analogie tra lo schema radiale a cerchi concentrici, arricchito da inserti grafici, figurativi e ornamentali

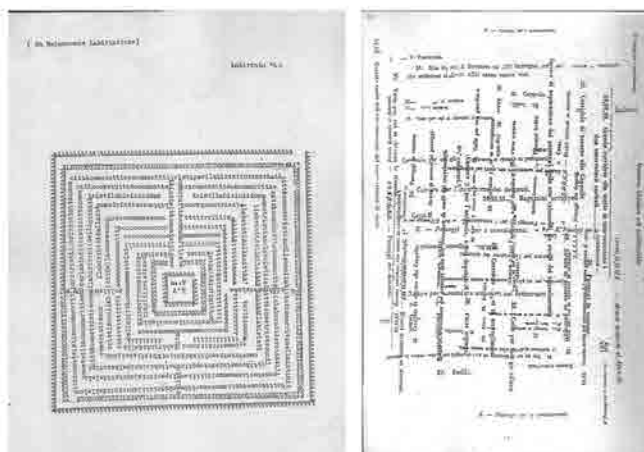


- 15 | Luigi Pasotelli, *OES Il delfino*, tecnica mista su carta, 1987, collezione eredi Pasotelli.
 16 | Alfabeto ebraico iscritto nell'emisfero celeste boreale, da G. Gaffarel, *Curiosités inouyes*, 259.
 17 | Calligramma raffigurante il progresso della via mistica negativa, da S. Giovanni della Croce, *Salita al Carmelo* (Madrid, Biblioteca nacional, ms. 6296).
 18 | Calligramma in forma di labirinto, da J. Roch (Zurigo, Zentralbibliothek, Einblattdruck, I a 1, 1748).

vari che Pasotelli privilegia, e i carmi permutazionali di Caramuel e Kircher [figg. 11 e 12], si può tranquillamente immaginarne un'eterogenesi¹⁰.

Non vi è poi nessun nesso apparente se non formale tra i due carmi 'in forma di rosa' [figg. 13 e 14] riprodotti nel libro pozziano e la medusa di Pasotelli [fig. 1]; né tra la carta celeste di *OES Il delfino* [fig. 15] e l'alfabeto

¹⁰ Ad esempio tenendo in considerazione la possibilità di un'influenza del mandala buddista, che Pasotelli può aver conosciuto durante la sua permanenza in India.



19 | Luigi Pasotelli, *Labirinto in "à"*, macchina da scrivere su carta, 1983, collezione eredi Pasotelli.

20 | Luigi Pasotelli, *Prigione*, collage su carta, 1987, collezione eredi Pasotelli.

ebraico iscritto nell'emisfero boreale riprodotto nelle *Curiosité inouye* del Gaffarel [fig. 16]. Frutto di un mio personale travedere potrebbe poi essere la somiglianza tra il calligramma rappresentante il progresso della via mistica negativa di S. Giovanni della Croce [fig. 17] – uno degli *specimina* che più commuovevano Pozzi – e lo strano pianeta implicato di *O Opotoms, la ballata dei topi* [fig. 8].

I conti tornano meglio col labirinto [fig. 18], ma del resto il labirinto è un uno schema grafico-simbolico non di certo scoperto da Pozzi né dagli autori di carmi figurati antichi da lui schedati (tra i quali peraltro gli esempi di carmi 'dedalici' non sono molti, e tutti legati a un qualche significato morale: il labirinto del mondo secolare, delle passioni ecc.). Pasotelli lo tematizza più decisamente, sia riprendendo il mito del Minotauro [fig. 6], forse memore anche del *Mignottauro* di Corrado Costa ed Emilio Villa (Costa, Villa 1970), sia ad esempio accostando il labirinto alla moderna città alienata nel calligramma per macchina da scrivere *Labirinto in "à"* del 1983 [fig. 19]. Dal labirinto si può passare facilmente alle sbarre del carcere. L'idea di *Prigione* del 1989¹¹ [fig. 20] si può essere certo creata autonomamente dai versi intessuti di Spelta [fig. 21], così come potevano benissimo non conoscerli i grafici del Mulino che hanno recentemente ri-usato questo semplicissimo ma efficace calligramma per la copertina della *Vita degli uomini infami* di Foucault (Foucault [1977] 2009).

11 Il doppio volumetto *Prigione / Piano di fuga* [1989-1991] è un *collage* della descrizione e della pianta di un bagno di pena al quale corrisponde una *performance* sonora con effetti straordinari di angoscia e grottesco ossessivo. Alla stessa ispirazione si possono riportare anche i *Disegni dal carcere*, sempre del 1989, che sotto un titolo ironicamente gramsciano nascondono una serie di *collages* con inquietanti titoli-motti, cfr. *L'orologio totale* e altri.



Vi erano intorno quelle Sententie.

Am Eterni Dei nomen et regnum laus Patri, cum sit Deus dei creator Gloria exoptat, in regni laus exoptat. Gloria et regnum.	Abbas solus Rex Caeli, populi omnes exoptat. Quoniam in regno patris hominum Regnum in hoc seculi laus. Vixit omnia regna in laus et regnum.
---	--



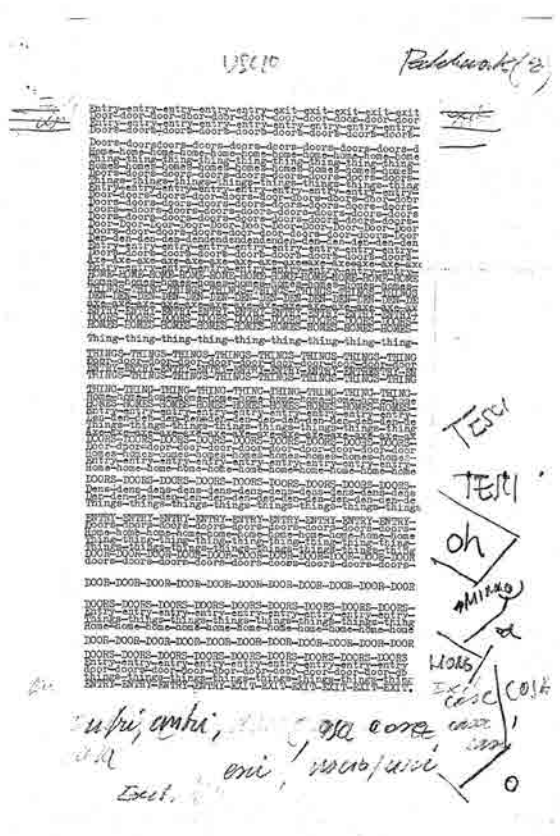
Pa a har HARA d y SIPLA

- 22 | Luigi Pasotelli, *Rebus 8/25*, tecnica mista su carta, 1983, collezione eredi Pasotelli.

I “calligrammi per macchina da scrivere” realizzati nel 1983¹², dei quali si potrebbero peraltro rinvenire i modelli nei ‘fantasmi’ di antichi carmi figurati riportati nella *Parola*, farebbero pensare a una intensificazione di interesse per il genere nel 1983, quando su “Tam Tam” esce un’ampia e partecipe recensione di Raffaele Manica al saggio di Pozzi (Manica 1983). Pasotelli collaborava proprio a “Tam Tam” e Spatola vi fece pubblicare i *Rebus 1/25* nel 1985; ma questi erano già pronti appunto nel 1983, quando vengono esposti a Palazzo Sormani. In alcuni di essi appare sviluppata la traccia del cosmo concentrico [cfr. fig. 22].

Ma Pasotelli di sicuro conosceva il libro molto prima; e non solo perché vi sono dei lavori dell'82 che già recano il calligramma (esso potrebbe infatti essere stato aggiunto in una fase successiva). A mio parere l'ipotesi di una conoscenza precoce, di prima mano e approfondita da parte di Pasotelli del testo pozziano diventa sempre più probabile man mano che ci si addentra nei meandri dell'arduo saggio. Prendiamo un'affermazione estratta dalle non facili pagine teoriche iniziali: "Perciò la lingua, dice Mallarmé, anche se non ancora progettata, ma già in quanto entità progettabile come scrittura, contiene una virtualità iconica" (Pozzi 1981, 49). Riflettendo ad alta voce sul proprio poemetto *La porta*, e sul "fascino sempre molto ambiguo delle ripetizioni", Pasotelli osservava che "in questo caso pare che queste ripetizioni abbiano la capacità di creare anche un

12 Cfr. *La porta: calligramma e altre poesie visive*, 1983. Copia fotostatica (9 cc. n.n.) e registrazione del testo su cassetta audio, busta 17 del fondo Pasotelli alla Biblioteca Statale di Cremona.



23 | Luigi Pasotelli, *La porta*: calligramma, tecnica mista su carta, 1983, collezione eredi Pasotelli.

certo effetto visivo” (trascrizione mia, tratta dalla cassetta audio). E *La porta*, non a caso, ha (od è) anche un proprio calligramma [fig. 23]; ma ciò che è importante notare è che qui Pasotelli aveva trovato nel saggio di padre Pozzi uno snodo teorico a sostegno di una relazione in qualche modo necessaria tra il suo lavoro visivo e quello sonoro.

Precisiamo meglio il concetto. Pasotelli avrà di sicuro riflettuto sull’affermazione pozziana secondo la quale “la poesia figurata opera precisamente sui margini delle inadempienze della scrittura per rapporto alla lingua” (Pozzi 1981, 37). Soprattutto della scrittura nella sua ipostasi tipografica, nel libro a stampa, che Pasotelli fa quasi completamente sparire dal suo orizzonte. Egli lavora proprio contro “il fantasma del rigo nero che traversa il bianco del foglio” e che secondo Pozzi “si è installato così profondamente nella coscienza delle nostre culture alfabetizzate da farci apparire la lingua come una linea di *paroles* che attraversa la *langue*” (Pozzi 1981, 34). E forse non a caso il nostro gridava invece “Oh Knock it down la

Parole-et / amatez-la in beanze sillabe esitanti / d'esistere.” (Pasotelli 1991, s.n.p.): anche se, paradossalmente, la citazione si trova nell'unico – se si esclude un fascicolo di poesie giovanili – libro di poesia a stampa da lui realizzato¹³.

Si potrebbe aggiungere che la poesia figurata di Pasotelli si pone a operare anche sulle “inadempienze della lingua” nei confronti della voce e del corpo. Ponendo in campo ad ogni suo poemetto un enigma, insolubile come i suoi rebus, ostruendo di proposito il passo alla decifrazione da parte del fruitore della danza di scrittura e immagine fantasmatica, Pasotelli costringe l'occhio a diventare orecchio, a mettersi in ascolto. Ma la voce non è per lui semplice amplificatore di ciò che è (già) scritto, bensì via d'accesso e di creazione al corpo comune, beckettiana *company* che accomuna e mette sullo stesso piano poeta-esecutore e ascoltatore. Entro questo quadro potrebbe trovare senso anche l'aspetto glossolalico della poesia pasotelliana: si ricordi quanto la glossolalia fosse importante nelle comunità cristiane antiche per favorire il fervore della partecipazione (Bondi 2009, 246, con i rimandi relativi).

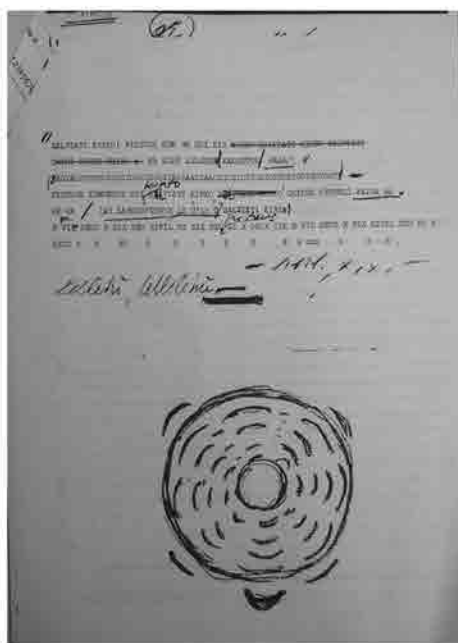
È soprattutto con uno dei capitoli ultimi, e capitali, della *Parola dipinta* che Pasotelli dialoga, e dal quale trae ispirazione. Stiamo parlando de *Il carne, il cosmo*, terzo capitolo della parte quarta, dove Pozzi sviluppa le valenze cosmologiche del calligramma (Pozzi 1981, 307-320). Sono queste che probabilmente interessano di più a Pasotelli. Lo studioso è ivi costretto a registrare un curioso scambio delle parti: all'altezza cronologica, guardacaso, del famigerato Barocco, ai suoi Caramuel, Kircher e compagni sembra sfuggire di mano il sofisticato ma apparentemente innocuo giuoco che si affannano a coltivare. Si sospetta insomma che, a forza di geometrie e gematrie, di protei e anagrammi e cosmologici calligrammi, il cosmo non sia più ormai per loro la poesia di Dio (genitivo soggettivo), ma che sia l'uomo – nella fattispecie il poeta cabalista ed enigmista – a poter ricostruire tramite la parola il cosmo medesimo, e al limite dunque anche lo stesso Dio che ne è il centro. Se si aggiungono i concomitanti terremoti della scienza sperimentale, la strada è per così dire tutta in discesa, e si arriva presto ad Apollinaire, che al centro del cosmo metterà se stesso, il divino artefice.

13 Nel quale, comunque, le 'linee' dei versi sono avvolte/stravolte in spire serpeggianti, attraversate da singulti e scariche di maiuscole, appese a capilettera iperbolici.

Pasotelli spodesta entrambi, Dio e Uomo, Dio e Io: essi non occupano alcuna posizione centrale nei suoi schemi cosmici ("Io son l'uom che ha perso l'io" si afferma del resto a chiare lettere in un passaggio di *Ex, La ballata dell'oca*). Altro che Poeta Demiurgo! Meglio il Guitto, come suona il titolo di un suo sintetico e intenso 'manifesto' (v. Pasotelli 1994, s.n.p.) che si conclude non a caso con una citazione delle *Lettere da Rhodéz* di Artaud. Al massimo, al centro del mondo, Pasotelli ci piazza i poveri e spodestatissimi Adamo ed Eva [fig. 3], costretti alla sofferenza e al travaglio dopo la Caduta; *Le canzoni di Ratagura*, pur riferendosi alla leggenda indiana della tartaruga che regge il mondo, sono infatti un poemetto sul lavoro manuale e sulla fatica: Ratagura è appunto costretta a trascinarsi "toet el mont de sura", tutto il mondo sulle sue spalle. Ancora, al centro di un gigantesco labirinto cosmico si intravede un minuscolo, spaurito Minotauro [fig. 6].

L'arte di Pasotelli è percorsa da una fortissima tensione anti-antropocentrica, della quale esempio macroscopico è – come tento di argomentare in Bondi 1995 – la cosmico-parodica tauromachia messa in scena in *Taurus & Sciampuina*. Ma un po' ovunque, spesso ricorrendo all'uso del dialetto, i suoi animali prendono garbatamente in giro l'uomo (ad esempio, l'aquila dell'omonimo poemetto sibila, sorvolando in volo la terra: "El g'ha mia i occh l'om", l'uomo non ha occhi...). In questa luce non appare più così inverosimile il fatto che, componendo il calligramma di *O Opotoms*, il nostro artista abbia tenuto in mente il grafo di S. Giovanni della Croce, in cui Pozzi riconosceva appunto una figura umana trasfigurata e si direbbe sfigurata, sminuita in *homunculus* dall'immersione nella notte mistica, nella quale si attinge appunto, invece di un uomo 'superiore', un'essenza umana posta nella zona d'indistinzione tra il divino e l'animale: *O Opotoms* è non a caso insieme una divinità benigna e una "razza ratta" che "non perdona".

L'antropocentrismo cede nel mondo di Pasotelli, piuttosto che a una metamorfosi dell'uomo in animale, a un deleuziano divenire-animale, nella chiara consapevolezza che una totale identificazione con l'animale è impossibile. Di qui il recupero spesso parodico di determinate arcaiche valenze simboliche attribuite all'animale, le *affordances* con cui l'uomo ha nei secoli cercato di addomesticarlo a livello culturale. Ma solo passando dal microcosmo animale, in ogni caso, si può per Pasotelli risalire a un macrocosmo che includa in se stesso l'umano, anche nelle sue manifestazioni più problematicamente contemporanee, cui spesso alludono le caleidoscopiche allegorie di *Serraglio* (cfr. Bondi 1995, 235-237). Perché il



24 | Luigi Pasotelli, *Arkeopterix Kantata*, dattiloscritto con correzioni a matita, 1982, collezione eredi Pasotelli.

simbolismo cosmico del calligramma permane a mio parere sintomo di una disperata volontà di ricomposizione del frammentario, di una tensione all'unitarietà del cosmo additata come ideale regolativo piuttosto che possesso di fatto.

A volte sembra quasi che sia stato il solo testo di Pozzi a suggerire a Pasotelli delle immagini letterali. Torniamo ai passaggi fondamentali contenuti nel succitato capitolo *Il carme, il cosmo*. Vi leggeremo a un certo punto:

In quella stagione così intensamente consolata e dilaniata dall'idea religiosa, Dio, uccello seduto in perpetua cova nel mezzo del suo cerchio che è il mondo, faceva trasparire il suo splendore nella serie interminabile dei cerchi e dei quadrati sintattici, delle tavole permutazionali e degli schematogrammi cosmologici.

(Pozzi 1981, 316, corsivo mio).

Nel 1982 Luigi Pasotelli compose un' *Arkeopterix Kantata*, della cui partitura riproduciamo la pagina finale [fig. 24], dove si nota chiaramente un abbozzo di calligramma a cerchi concentrici¹⁴. La *Kantata* propriamen-

14 La figlia dell'autore conserva la matrice di un calligramma compiuto, di grande qualità grafica, di cui non vi sono tracce (copie fotostatiche o altro) nel fondo Pasotelli della Biblioteca Statale di Cremona.

te detta consiste in una pazza litania consonantica parodiante il greco (forse) bizantino e il latino ecclesiastico, attraversata da inserti esplosivi di vociferazioni pappagallesche o come di un *Ur-uccello* preistorico, che sembra parlare a volte con accento germanico a volte bergamasco. Il tutto è disseminato da quella che sembra un'esortazione: "Sàlviati kirko!", cioè "Sàlviati Chiesa". Capiamo bene, allora, che l'Archeopterix non è altro che la Chiesa Cattolica.

Ma divino Archeopterix archeologico e filologico non era forse anche lo stesso padre Pozzi, che sollevò consapevolmente tutto quel puzzo di sagrestia e di delicata follia enigmistica scrivendo il suo saggio, e rimanendone in qualche modo prigioniero? Pasotelli, dal canto suo, approfittò di quelle forme con la libertà che abbiamo visto, ma non senza consapevolezza.

Possiamo dire che l'atto storico-filologico e quello artistico sono, nella vicenda di riattivazione di una forma antica che abbiamo tentato di tratteggiare qui, alleati in favore della vita delle forme, del loro *Nachleben*. Il lavoro *patiens* di scavo, catalogazione e interpretazione scientifica rimarrebbe infatti letteralmente lettera morta se non ci fosse l'atto liberatorio dell'artista che se ne è appropriato, rimettendole in circolo, magari sfigurandole e/o rifunzionalizzandole. Ma l'atto dell'artista non è a propria volta che un'iperbole, o una metonimia, dell'atto di lettura con il quale ciascuno di noi, posto davanti a uno scritto, a un'immagine o a un calligramma, può 'resuscitare i morti' (cfr. Agamben 2007, 25-26).

N.B. Le figg. 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21 si riproducono per gentile concessione della casa editrice Adelphi.

ENGLISH ABSTRACT

This paper aims to shed some light on one aspect of the art of Luigi Pasotelli (1925-1993), one of the more eminent (and less known) performers and graphic artists of the Italian scene between the 1980s and the 1990s: Pasotelli's peculiar use of the ancient form of "calligramma" or "carme figurato". In particular, I will try to show how Pasotelli was strongly influenced by Giovanni Pozzi's masterpiece, *La parola dipinta*, which was first published in 1981, the starting year of Pasotelli's artistic career. From this book, Pasotelli doesn't only take a certain amount of iconic patterns but also a theoretical frame in which he inscribes his work on visual poetry. Then, I will discuss the meaning of the animal and cosmic symbols in the context of the Pasotelli's poetics.

Tra il segno e il suono: gesti vocali nella poesia sonora

Michela Garda

1. BRUSII DEL CORPO

Nel corso del Novecento, al confine tra poesia sonora, musica vocale e teatro musicale e di parola è emersa una sorta di ‘terra di mezzo’ nella quale convergono le sperimentazioni sul linguaggio e in particolare sulla voce ‘senza parole’ – brusii del corpo, per usare un’espressione di Michel de Certeau (de Certeau 1984, 230-232), che esulano dalla funzione semantica propria del linguaggio e resistono alla scrittura. Questo tipo di sperimentazioni costituisce una sorta di auto-riflessione della e sulla voce che corre in parte in parallelo alla grande stagione della linguistica e della filosofia della voce, talvolta anticipandola, pur da rotte distanti. Esse ci mostrano come nella dimensione dell’estetico la voce ‘lavora’ tanto nella dimensione linguistica del significato quanto in quella materiale del suono. Esplorare la terra di mezzo che si estende tra la musica e la poesia è un’impresa ai suoi inizi e i suoi risultati parziali hanno ancora l’aspetto delle antiche carte che lasciano indeterminati ampi territori.

L’elemento che unifica queste terre di mezzo è il fenomeno di convergenza tra le arti che caratterizza la cultura del Novecento. È stato Adorno a individuarlo nelle relazioni tra musica e pittura nel primo Novecento e a specificarlo in questo modo: “nella loro contrapposizione le arti si compenetrano a vicenda”; fiero avversario delle mistificazioni sinestetiche egli premette che questo fenomeno di compenetrazione avviene, tuttavia, non “per assimilazione, per pseudomorfosi”, ma soltanto laddove ognuna “persegue solamente il proprio principio immanente” (Adorno [1965] 2004, 302). La poesia sonora, nella sua prima stagione, partendo dalla disarticolazione del primo livello del linguaggio, e operando soltanto con sillabe e fonemi, si trovò priva di un elemento ordinatore che andasse ol-

tre alla semplice successione lineare nel tempo. L'immediata disponibilità dei principi di ordinamento formale propri della musica fornì una prima spinta verso un processo di convergenza; si pensi alla vicenda performativa delle prime poesie di Hugo Ball al Cabaret Voltaire descritta nella sua memoria *Die Flucht aus der Zeit* e in forma più consapevole alla organizzazione musicale del materiale fonetico nell'*Ursonate* di Kurt Schwitters (Ball [1927] 2006; Perloff 2010; Garda 2017, pp. 75-82). Tuttavia il punto di convergenza più profondo e cruciale credo vada individuato in quello che si può denominare come "gesto vocale" e che cercherò di argomentare nel prosieguito di questo breve scritto. Per far ciò invito a spiccare un salto cronologico agli anni Sessanta del Novecento e a passare dalla parte delle "terre musicali". Si tratta di una fase cruciale della sperimentazione musicale, dedicata ad una sorta di acquisizione del materiale fonetico della parola da parte dei compositori, che iniziano a utilizzarlo come semplice materiale sonoro, dopo averlo estratto e smembrato dal suo contesto linguistico (Klüppelholz 1976; Anhalt 1984; Kogler 2003). Tra le composizioni che hanno segnato la svolta verso questo tipo di sperimentazione vanno ricordati *Gesang der Jünglinge* (1955-56) di Stockhausen, un'opera incentrata sulla ricerca del punto di indifferenza tra suoni di origine linguistica e sintetica, che rivela quindi programmaticamente la funzione chiave della ricerca elettronica nella nuova consapevolezza del valore fonico della lingua; *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono (1964), una composizione che va annoverata come pietra miliare di un ripensamento del rapporto tra testo e musica; e poi tra gli altri György Ligeti, con il suo teatro della parola realizzato in *Aventures* e *Nouvelle Aventures* (1962-66). Luciano Berio che è stato un protagonista centrale di questa stagione, per ragioni che dirò tra poco, ha definito retrospettivamente nel suo *Ricordo al futuro* questa fase della ricerca compositiva in una maniera molto suggestiva, come "la possibilità di esplorare e assorbire musicalmente l'intera faccia del linguaggio" (Berio 2006, 41). Dalla sua personale prospettiva questa esplorazione risulta intanto sostanzialmente ampliata, in quanto oltre al materiale fonetico include anche i resti rumorosi della voce (risa, colpi di tosse, urla, sospiri), che aveva incorporato nelle sue due famose e paradigmatiche composizioni *Visage* (1961) e *Sequenza III* per voce (1965). Egli descrive questa ricerca in questi termini:

Abbandonando l'articolazione puramente sillabica di un testo, la musica vocale può intervenire sulla totalità delle sue configurazioni, compresa quella fonetica e quella – sempre presente – dei gesti vocali. Può essere utile al compositore ricordare che il suono della voce umana è sempre una citazione, è sempre un gesto. La voce, qualsiasi cosa faccia, anche il

più semplice rumore, è inevitabilmente significativo: accende associazioni e porta sempre con sé un modello, naturale o culturale che sia (Berio 2006, 41).

La versione di Berio di questo capitolo della storia del rapporto tra musica e linguaggio comprende anche l'appropriazione di quelle dimensioni vocali che sono restate al di fuori della tradizione della musica d'arte vocale: dunque non soltanto il livello fonetico, ma anche il profilo emotivo, ovvero l'intonazione vocale e i suoni pre-linguistici, che risultano incorporabili nella musica a condizione di poterli concettualizzare musicalmente.

Assorbire musicalmente anche il livello fonico, intonativo e gestuale della lingua è stato possibile soltanto grazie a un nuovo tipo di ascolto e soprattutto a un nuovo tipo di voce: una voce autoriflessiva, in grado di andare al di là delle norme codificate della vocalità e capace di integrare nel registro del canto un universo di suoni vocali non necessariamente linguistici. Cathy Berberian e Luciano Berio amavano chiamare questa fondazione di una allora nuova pratica vocale "nuova vocalità" (Berberian 1966, pp. 51-66). L'appropriazione musicale di questa dimensione ha comportato una sorta di operazione chirurgica sul corpo della voce. Si è trattato, infatti, di disgiungere la voce dalla parola frammentando il testo fino a renderlo irricognoscibile; di separare le vocalizzazioni non verbali, i gesti sonori, gli stessi profili intonativi dall'atto di *parole*. Certo, anche se ridotta a 'brusio del corpo', la materia vocale conserva comunque una disposizione a significare, come ammette lo stesso Berio. Questo lavoro sul vocalico da una parte comporta una mortificazione del potenziale significativo della voce, dall'altra sortisce l'effetto di una riscoperta di una totalità della significanza corporea, che risultava a sua volta neutralizzata dalla pratica che Barthes definiva "feno-canto" (Barthes [1972] 2001, 260). Per Berio, come è noto, la voce di Cathy Berberian costituì "una specie di secondo laboratorio di fonologia" (Berio 1981, 102). Ciò significa, dalla parte del compositore, entrare nel corpo vivo della voce, come Benjamin pensava facesse l'operatore di una ripresa cinematografica che "penetra profondamente nel tessuto dei dati" (Benjamin [1936] 1966, 38). Dalla parte dell'interprete, invece, presuppone il far lavorare la grana della propria voce per levigare, spossessare e presentare la voce nuda nella sua estensione completa, dal soffio dell'espiazione e inspirazione alla coloratura. Sul versante teorico questa ricerca permise a Berio di mettere a fuoco proprio il concetto di gesto vocale derivato in gran parte dalla sua riflessione sugli scritti e soprattutto dall'incontro con Roman Jakobson, durante il suo periodo di permanenza ad Harvard (Berio 2013).

Per il nostro contesto l'aspetto più importante risulta essere la dimensione socialmente e storicamente conosciuta e condivisa del gesto (Jakobson parlava dei cinquanta modi di dire "questa sera" che un attore del teatro Stanislaskij sapeva pronunciare e che venivano correttamente decodificati dai concittadini moscoviti), ma soprattutto la possibilità di trasformare il gesto da uno strumento comunicativo (vocalico o musicale che sia) ad uno strumento performativo, in cui la funzione comunicativa viene oscurata a favore della funzione poetica (Jakobson [1960] 2002, 187).

2. RIVERBERARE I SUONI DELLA PAROLA

Il lavoro sul vocalico da parte dei compositori si è mosso anche in una direzione opposta, quella della riverberazione musicale della voce e della sua peculiare intonazione da parte della musica che costituisce una zona di convergenza e confine tra musica e poesia. Un esempio paradigmatico, di un momento significativo del rapporto compositivo tra la materia della lingua e la musica, è costituito da *A floresta è jovem e cheja de vida* (1965-66) di Luigi Nono (su questo tema rimando a Garda 2011 e Garda 2016). La pratica compositiva inaugurata da quest'opera si allinea più al teatro di parola che a quello musicale. Il compositore ha impiegato in essa soltanto testi documentari, quindi privi di un'intenzionalità poetica, selezionati da Giovanni Pirelli. Le testimonianze degli attori e gli schizzi compositivi testimoniano che dopo una fase di cernita, riduzione e strutturazione formale e drammaturgica, il lavoro sul materiale sonoro ha avuto inizio con "lettura" affidata agli interpreti stessi (gli attori Elena Vicini, Kadigia Bove, Berto Troni e il soprano Liliana Poli, per gli interventi live; Franca Piacentini, Enrica Minini e gli attori del Living Theatre per la realizzazione dei nastri magnetici). Successivamente, attraverso richieste che partivano dall'immaginazione sonora del compositore e dalle possibilità concrete delle voci, veniva distillato il potenziale espressivo umano che si sprigionava dalla parola 'detta', dal suo peculiare profilo melodico, prosodico e timbrico. Per quest'opera Nono non predispose una partitura, affidandosi alla propria memoria e soprattutto a quella di ciascun attore e musicista. Nel corso delle numerose esecuzioni nei decenni successivi alla prima esecuzione, gli interpreti si servirono della memoria, e Nono di un suo libro di regia, anche in questo seguendo piuttosto le pratiche teatrali che quelle dell'oralità. Va ricordato qui che le voci di attori e soprano interagivano con il nastro magnetico ed erano al centro di un evento musicale complesso, in cui la dimensione *live* era mediata dall'uso di microfoni e dalla spazializzazione del suono. Dai materiali di lavoro, nei quali Nono fissava al contempo il livello compositivo e quello performativo, emerge

una ricerca sulla parola che sottolinea le potenzialità sonoro-espressive, i gesti vocali, e i modi della sua inserzione nel tessuto elettronico. Nono si avvaleva della tecnica di analisi delle potenzialità vocali di un testo verbale servendosi del lavoro sulla viva voce degli interpreti, mantenendo intatto il significato linguistico ma riverberandolo musicalmente, in maniera non dissimile ad alcuni procedimenti della poesia sonora. L'evidenza delle annotazioni grafiche di Nono impiegata per i materiali di lavoro, vera e propria traccia del concreto confronto con le voci, rappresenta se vogliamo tanto una "registrazione" del fonotesto risultante dal lavoro con gli interpreti, quanto una sorta di 'sinopia', uno schizzo progettuale per l'esecuzione dal vivo e per l'audiotesto costituito dalla registrazione effettuata da Nono stesso su disco (Garda 2016, 88).

3. TRA IL SEGNO E IL SUONO

Nei due esempi fatti finora ho cercato di mostrare la funzione del gesto vocale integrato a differenti tecniche musicali. Se si passa dalla parte delle terre poetiche è interessante esaminare un esempio in cui i valori fonici si rendono autonomi e si realizzano nella dimensione orale/aurale senza tuttavia rinunciare del tutto alle valenze semantiche della parola. Espressa in questi termini, questa descrizione sarebbe applicabile a qualsiasi poesia declamata, dunque a un fonotesto qualunque di una lettura *live*, o un audiotesto di una registrazione. Nel caso del poeta cremonese Luigi Pasotelli (1926-1993), l'autonomizzazione del fonotesto è una diretta conseguenza tanto della ricerca sui valori fonici quanto della moltiplicazione di testi e paratesti e di forme di iscrizioni, ciascuno dei quali amplifica una dimensione di tipo visivo-calligrafica, visivo-tipografica e sonora (Garda 2013). Esempio a questo riguardo è la raccolta *Serraglio*, che è stata pubblicata nel 1994 in un volume a tiratura numerata e limitata, dunque secondo una modalità che si allinea alla pratica della stampa artistica; ad essa è acclusa una videocassetta, che riproduce una lettura *live* da parte dell'autore. Questa raccolta di poesie sonore si presenta dunque come un prezioso oggetto politestuale. Nel volume, ogni componimento è introdotto da un testo esplicativo, stampato sulla pagina sinistra, che lo collega a un preciso contesto discorsivo e narrativo. Sulla pagina destra campeggia un'incisione, in forma di calligramma (si veda il saggio di Fabrizio Bondi a pagina 113) che allude ai bassorilievi degli scudi e delle medaglie antiche e impiega i segni del linguaggio come segni grafici. Nelle pagine seguenti parole e segni che indicano suoni vocali sono presentati in forma lineare (ma con diversi sensi di lettura), con una grafica che richiama esplicitamente la poesia sonora futurista. Sarebbe dunque errato attri-

buire a questa iscrizione la primarietà testuale, perché si tratta di una sorta di copione, di *aide-mémoire* o – se si vuole – di spartito che tende ad autonomizzarsi in valori grafici. Esso funge perciò contemporaneamente da partitura visiva e da prescrizione esecutiva, naturalmente in forma analogica e non notazionale (Goodman [1968] 1998, 155-168).

Nella registrazione audiovisiva la dimensione vocale soverchia quella semantica, peraltro assai criptica, dello scritto. In un certo senso, essa la rende anche propriamente significante. Nell'assenza di un vero e proprio testo di poesia lineare, di un testo autonomo, la performance vocale assume, infatti, un valore testuale, che seppure non unico, come è stato appena sottolineato, risulta dotato di una valenza molto potente, che ci rimanda – in questo e solo in questo – alla dimensione dell'oralità, come se la moltiplicazione delle iscrizioni di un testo assente potesse sospendere temporaneamente il regime della scrittura.

Non è soltanto in questo aspetto, però, che risiede la forza e l'energia del documento audiovisivo. Certo, come nel caso dell'attore citato da Jakobson, l'ascoltatore è in grado di identificare il significato delle intonazioni vocali. Nella declamazione di Pasotelli, tuttavia, si coglie un'eccedenza che erompe dalla pronuncia delle parole, dalla dimensione appunto del vocalico. Benché il suo corpo sulla scena appaia generalmente compasato, è proprio nel volto e nella voce che si concentra tutta l'intensità espressiva. Seguendo un filo teorico offerto da Steven Connor, questi due elementi rivelano un valore creativo e formativo:

The face and the voice are the two most important forms that stand out from William James's 'great blooming, bussing confusion' of sense impressions. We may say that, for this reason, face and voice come to represent the emergence or figuring out (*figura*=face) of form itself (Connor 2014, 7)
[Il volto e la voce sono le due forme più importanti che si stagliano da ciò che William James chiama 'la grande, confusa e ronzante fioritura delle impressioni dei sensi'. Per questa ragione possiamo dire che la faccia e la voce giungono a rappresentare l'emergere o il raffigurare (*figura*= faccia) della forma stessa].

La primarietà sensoriale dei segni espressivi del volto e della voce si addiziona e si integra ai riferimenti semantici fonosimbolici presenti nelle parole del copione e collegati all'ambito narrativo illustrato dal testo esplicativo (sulla valenza stilistica e performativa del fonosimbolismo cfr. Fónagy 1983; Jakobson, Waugh [1979] 1984, 192-248). Da questa prospettiva Pasotelli enfatizza in ciascun dei componimenti di *Serraglio* un cluster

di valori fonosimbolici: per esempio l'ubiquità delle fricative e della [i] nel *Canto della medusa*; quella delle [y] e delle [r] di *Ratagura* collegate ad una particolare modulazione e intensità vocale.

Senza inoltrarsi nelle complesse ipotesi sulle ragioni psichiche e sulla dimensione comunicativa del fonosimbolismo indagato da Fónagy e da Jakobson e Waugh, può essere utile invece seguire ancora una volta i suggerimenti di Connor per cogliere la natura di questa potente forma di significazione che si esplica soprattutto nella dimensione performativa. In questa prospettiva il suono vocale va considerato in una duplice accezione, come segno che appartiene al linguaggio e contribuisce al processo della significazione, e come puro vocalico, rumore. Senza chiamarli gesti, ma in termini molto simile alla formalizzazione di Berio – Connor ricorda che i “rumori” della voce possono esercitare tanto una funzione semantica accidentale, quanto intenzionale; per esempio quando il cameriere si schiarisce la voce per manifestare la sua presenza e richiamare l'attenzione dei commensali assorti in una conversazione. Ci sono due tipi di funzione semantica: una è quella delle onomatopее, che Connor chiama ‘fonomemi’. La seconda e meno nota funzione è quella esercitata dai ‘fenomemi’ (Connor 2014, 11-12 con riferimento a Fatani 2005). Questi segni sono iconici nel senso di Pierce; come i diagrammi e le piante degli appartamenti, essi esibiscono le stesse relazioni fra le loro parti e quello dell'oggetto. I fenomemi però non possono rappresentare direttamente le relazioni che contraddistinguono le forme del mondo o le azioni. Essi hanno bisogno di una mediazione: infatti essi rappresentano la relazione tra la disposizione fisica degli organi vocali o la fisica della produzione del suono e le azioni o le forme del mondo che esse rappresentano. Se si considera l'apparato fonatorio come una sineddoche del corpo, la voce in quanto tale – al di qua o al di là del parlato, ma anche nel parlato stesso – diventa espressione del corpo: voce-corpo. In tal maniera il processo di espressione si radica nella relazione tra la parte interna del corpo, ovvero i suoi organi, e il ‘corpo’ vocale. Si potrebbe dire che i fonomemi sono segni ‘incorporati’ allo stesso modo in cui lo sono le metafore al livello semantico. Come insegnano Lakoff e Johnson ([1980] 2012), la potenzialità espressiva della maggior parte delle metafore si radica nella relazione con il corpo; esse sono appunto ‘metafore incorporate’ (*embodied metaphors*). Nel ripensamento di Connor della funzione fonosimbolica l'iconicità indica un tipo di significazione instabile e precaria, una potenzialità la cui riuscita non è scontata, alla cui base sta “il desiderio che le parole e le cose facciano rima” (“the longing for words and thing to rhyme each other”: Connor 2014, 12). Si può dire che la poesia sonora e molte speri-

mentazioni di musica vocale siano proprio il tentativo di realizzare questo desiderio. La performatività che si coglie nell'ascolto dei componimenti di Serraglio declamati da Pasotelli, dunque, non scaturisce soltanto della flagranza della sua presenza corporea, che pure conserva un sapore auratico nella videoregistrazione a distribuzione limitata, destinata a un piccolo gruppo di appassionati. Neppure riverbera dalla ricca e versatile grana della sua voce o dalla *liveness* della registrazione. Essa promana piuttosto dalla riuscita del suo gesto fono-poetico, dall'aver innescato la potenzialità espressiva e significativa del livello sonoro.

4. VENTRILOQUISMI LINGUISTICI

Le peculiari sonorità dei dialetti e delle lingue naturali, già sfruttate nella poesia sonora del primo Novecento – si pensi, per fare un solo esempio, all'eco deformato delle lingue africane e oceaniche individuato dalla critica nella produzione di Hugo Ball (Elderfield 1974, XXI-XXII; McCaffery 2009, 119 e 312n) – costituiscono una potente suggestione per le sperimentazione musicali e poetiche. Anche in questo caso poesia sonora e sperimentazione musicale si avvicinano senza confondersi. Negli anni Sessanta non pochi compositori, tra i quali i già citati Luciano Berio e Luigi Nono, hanno colto e sfruttato nella sperimentazione vocale il semplice meccanismo straniante che si verifica nell'ascolto delle lingue straniere: l'alterità dei suoni esibisce il vocalico mentre oscura il semantico e costituisce per l'orecchio del compositore un invito a sfruttare il materiale fonetico per fini musicali. In *Thema. Omaggio a Joyce* (1958), Luciano Berio sottopone la lettura da parte della cantante Cathy Berberian di un passo dall'*Ulisse* di Joyce nell'originale inglese e in diverse traduzioni a progressive elaborazioni elettroniche, fino ad una completa metamorfosi della parola in musica (Scaldaferri 2000; Berio 1953). In *Visage* (1961) le vocalizzazioni paralinguistiche di Cathy Berberian si orientano tanto ai modelli di alcune lingue naturali (ebraico, napoletano, inglese, armeno) quanto alla possibilità di una loro completa neutralizzazione (Menezes 1993, 44-45). In *A floresta*, Luigi Nono mantiene la lingua originale dei testi, persino quella vietnamita, facendo debitamente istruire le cantanti nella corretta pronuncia, per presentare e riverberare il senso del testo dalla dimensione del vocalico, ancor più che da quella del semantico (si tratta della lettera di Nguyen Van Troi, partigiano sudvietnamita fucilato a Saigon).

Anche Pasotelli rivela un orecchio attento alle possibilità creative dischiuse da esperienze multilinguistiche. La sua ricerca poetico-sonora insegue,

però, un radicamento e un coinvolgimento il più concreto possibile con la sonorità dei dialetti e delle lingue, pescando a piene mani nel deposito dei loro gesti vocali, intimi e straniati al contempo, a seconda delle appartenenze linguistiche degli ascoltatori, ma sempre ‘incorporati’.

L’effetto è quello di un continuo ventriloquismo, di un teatro della voce che fluttua incessantemente tra il regime del vocalico e quello del semantico. Tra le poesie di *Serraglio*, *O Opotoms. La ballata dei topi* è la più drammatica nel contenuto e la più vertiginosa e virtuosistica nel rutilante gioco di corrispondenze e sostituzioni tra suoni e segni (onomatopee), personaggi (uomini e topi), luoghi (la dimensione sotterranea della metropolitana e del rifugio antiaereo), che drammatizza la spersonalizzazione dell’uomo nella guerra e nell’anonimato della vita quotidiana sotterrato nelle viscere della metropoli. Il lettore si chiede “chi sono i topi?” e trova una risposta agghiacciante nella poesia (lineare e poli-linguistica) che costituisce un ennesimo testo/paratesto di *O Opotoms*. La sintesi dei versi è una serie di uguaglianze: topo/uomo/nichts/nulla; mero *bios*, vita nuda [Video 1, collegamento multimediale in calce al contributo].

Frammenti, ma soprattutto alcuni “suoni” della lingua tedesca, caratterizzano l’ambiente fonico della composizione. Il suono ‘kr’, ad esempio, sembra assumere in questo caso quasi la funzione di motivo ricorrente. Esso erompe, come un grido, con la prima parola: “Krist”. È una bestemmia (dialettale), ma alla tedesca come dice il paratesto. Suono che viene da gole di carne, invece che vocalizzazione di un fonema (segno), come tale è prodotto anche da gole lombarde. La doppia consonante indurisce la tautologia di “*Krieg ist Krieg*”, che traduce in un grido di guerra il nostrano impotente e rassegnato “la guerra è la guerra”. Pronunciato con un suono che viene da gole straniere esso appare come un suono subito, la guerra portata dagli altri, che compaiono soltanto come figure vocali. L’assonanza risuona retrospettivamente nello specchio della memoria, una volta ascoltato tutto il componimento. Essa insinua, però, fin dall’inizio il disorientamento circa l’identità del soggetto della violenza, e innesca tutto il gioco di specchi tra vittime e carnefici nel rifugio di guerra/metropolitana, che ricorda la violenza cieca, arcaica, dell’uomo contro la bestia: “maza el rat” (ammazza il topo). Il commento potrebbe continuare a inseguire la prismatica rifrazione dei personaggi nelle lingue e degli oggetti nelle onomatopee. Si è violata la resistenza del testo alla parafrasi e all’interpretazione, offrendo il tentativo di seguire un filo dei tanti che costituiscono il testo performativo della *Ballata dei topi*. Lo scopo non è stato quello di aggiungere un altro paratesto ai molti che formano *Serra-*

glio, bensì quello di mostrare come i comportamenti incorporati nelle lingue e nei dialetti possano costituire ‘fenomemi’ soltanto quando si attiva la funzione poetica innescata da un atto performativo.

Per concludere si può tornare al punto da cui si era partiti, la concezione del gesto vocale di Berio. In limine al saggio *Del gesto o di piazza carità*, (Berio 2013, 30-36) il compositore cita una breve frase dal cap. XV dell’*amato Ulysses* di Joyce (*So that gesture, not music, not odours, would be a universal language*), per confermarlo e al contempo smentirlo, come faremmo noi lettori appassionati di Pasotelli:

Per essere creativo il gesto deve poter distruggere qualcosa, anche a costo di sporcarsi – come direbbe Sanguineti – nella *palus putredinis* dell’esperienza. Deve cioè poter contenere sempre un po’ di quello che si propone di superare ... come i gesti del napoletano al quale domandiamo “dov’è Piazza Carità?” e che diventeranno rappresentativi ed espressivi solo a patto di far violenza alle nostre intenzioni e di renderci Piazza Carità apparentemente introvabile. (Berio 2013, 35)

COLLEGAMENTI MULTIMEDIALI



Video 1 | Pasotelli La ballata dei topi, Serraglio 6..

ENGLISH ABSTRACT

The article claims that vocal experimentation in the second half of 20th century shows convergence zones both in sound poetry and in avant-garde music. The disintegration of language in its phonetic unities, and the magnification of the intonational profile is a strategy shared both by sound poetry and by experimental vocal music, as are the cases of Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono, and György Ligeti. The contribution of Luciano Berio to this field is of paramount importance, notably in works such as *Thema. Omaggio a Joyce*, *Visage* and *Sequenza I*, as well as in the reflection on the concept of vocal gestures. Performers play an innovative role in vocal experimentation: Cathy Berberian in a case in point. Luigi Nono's *A floresta é jovem e cheja de vida* shows an innovative compositional practice – which involves collaboration between composer, actors and musicians – and highlights the strategic function of performance in the creative process. The third part of the article tackles Luigi Pasotelli's *Serraglio* poem collection, and its complex array of texts and paratexts focusing on the performativity of audiotexts. Drawing on Steven Connor's distinction between 'phonemes' (onomatopoeic signs) and 'phenemes' (iconic sounds), the author claims that performativity depends on the successful use of the iconic potential of vocal sounds and on the provocative handling of vocal gestures embedded in languages and dialect.

Gianni Toti, prime sperimentazioni di un poetronico

Silvia Moretti

I. PREMESSA

1979. Si chiama Gian Luigi Mele ed è un funzionario interno della Rai. Ha completato una ricerca sulle trasmissioni televisive di poesia. La notizia compare poco dopo all'interno di uno schedario relativo alle pubblicazioni interne all'azienda radiotelevisiva. Lì si trova anche un talloncino che segnala un altro volumetto datato 1980. Il titolo è *Saggio sulle possibilità di trasmissione della poesia attraverso il mezzo televisivo*. Si tratta di 103 pagine, ad oggi irreperibili, sviluppate dal Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi, il dipartimento della Rai nato nel 1968 con l'obiettivo di studiare originali formule espressive per l'arricchimento del linguaggio televisivo (e poi chiuso nel 1987). Contemporanea anche la segnalazione

Io «CONSIGLIERE

RICERCA & SPERIMENTAZIONE
PROGRAMMI RAI-TV
RAPPORTO MUSICA-TELEVISIONE
E
RAPPORTO POESIA-TELEVISIONE

IL PALLADIO architetto urbano ○ Letture multiple del testo audiovisivo (da Programmi per tutti)	COME LA POESIA IN TELEVISIONE? ○ Una inchiesta fra i poeti: Bontade - Bellezza - Bertolucci - Cecchi - Cavalli - Elmi - Fra Fazio - Gallozzi - Lusi - Raboni - Sereni - Zamboni - Zucchi.
NELLO RISI I FIUMI di UNGARETTI ○ Quattro modelli interpretativi del Poema nel decennio della morte	GIANNI TOTI PER UNA VIDEOPoesia ○ Concettuali per metà memoria di sguardo e nell'intercinescopio

212

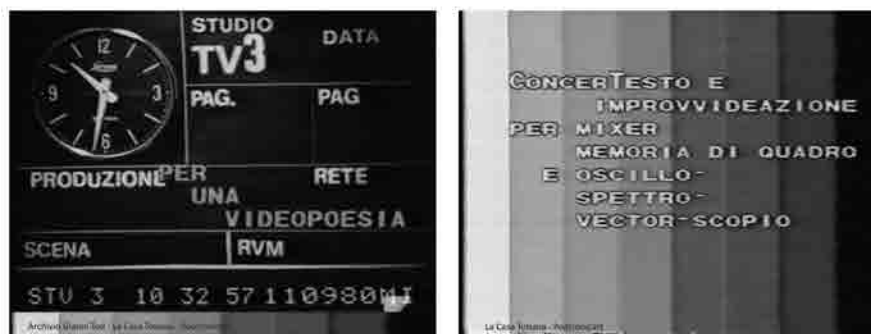
1 | "Carte Segrete", n. 48-49, aprile-giugno 1980, 212.

del saggio intitolato *Poesia in tv*. Autori vari, vi si legge, che rispondono in realtà ai nomi di poeti affermati: Giorgio Bassani, che fu vicepresidente in Rai dal 1964 al 1966, responsabile dei programmi culturali, Dario Bellezza, Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Franco Cordelli, Raffaele Crovi, Biancamaria Frabotta, Margherita Guidacci, Mario Luzi, Giovanni Raboni, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto e Valentino Zeichen.

I loro nomi compaiono in questo riquadro informativo stampato nel numero dell'aprile-giugno 1980 del trimestrale di lettere ed arti "Carte Segrete", la cui direzione era stata assunta, dopo la morte di Domenico Javarone, dal suo vicedirettore: Gianni Toti [fig. 1].

È Toti il curatore della rubrica editoriale in questione, celato dietro alla firma dello "sconsigliere". Solo chi collabora all'interno della Rai e, nello specifico, all'interno del Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi può essere a conoscenza di una simile pubblicazione di servizio. Gianni Toti, anche lui poeta, ha letto infatti gli interventi dei colleghi. E in quelle risposte ha rilevato la loro "chiusura o autoprigionia nella galassia guttemberghiana" (Toti 1981, 13). Non ci è consentito verificare tale affermazione, se non attraverso il contributo di Vittorio Sereni, l'unico pubblicato per concessione della Rai e degli eredi nel 1986, nella rivista "Alfabeta" (n. 83, 16-17). Da esso si evince il suggerimento di illustrare le liriche letteralmente, testo alla mano, senza alcun intervento televisivo.

Gianni Toti non figura tra i partecipanti all'inchiesta, nonostante sia un poeta, romano, pubblicato dai primi anni Sessanta. Ecco però comparire il suo nome nel riquadro sottostante della rubrica dello sconsigliere. Anche lui lavora attorno al tema "poesia-tv" posto in campo dall'allora di-



2 | "Carte Segrete", n. 48-49, aprile-giugno 1980, 212.

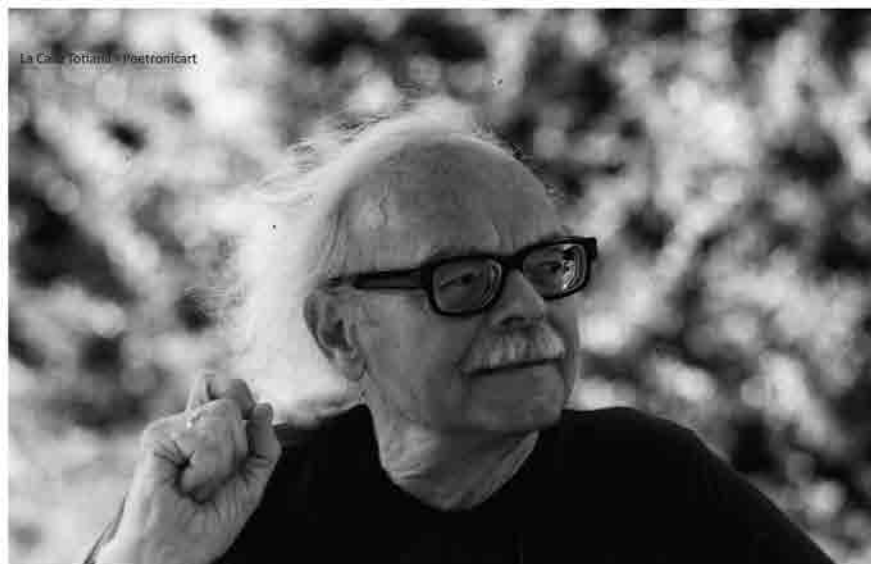
3 | "Carte Segrete", n. 48-49, aprile-giugno 1980, 212.

rettore del Settore Ricerca e Sperimentazione, Emilio Pozzi. In quel 1980, Toti infatti licenzia *Per una videopoesia. Concertesto e improvvideazione per mixer, memoria di quadro e oscillo-spettro-vector-scopio*, la sua prima videoopera [figg. 2-3].

Agendo con i marchigegni elettronici della Rai, adjuvato da tecnici, cameramen e montatori, Toti inizia a scardinare il modello lineare guttemberghiano per un modello di poesia simultanea e sinestetica. Da poeta, Gianni Toti si ribattezza “poetronico”, vale a dire, nella sua lingua di neologismi e di parole-valigia concepite sulla scorta di Lewis Carroll, “poeta che si esprime con i linguaggi dell’elettronica”. Confessa nel 1983: “Sono entrato alla Ricerca Sperimentazione Programmi della Rai, proprio per indagare il rapporto tra letteratura e televisione. Sono convinto che non si tratta solo di un mezzo di comunicazione, ma di un mezzo in se stesso, cioè di una scrittura, la videografia. Il mio è il tentativo di scoprire e verificare sino in fondo le possibilità; lottare contro il linguaggio per andare oltre il linguaggio: è poesia” (Capulli 1983, 24).

II. DALLA POESIA ALLA VIDEOPOESIA

Classe 1924, Gianni Toti è stato assunto a figura di riferimento della videoarte italiana e internazionale [fig. 4]. Il salto poetico dalla pagina allo



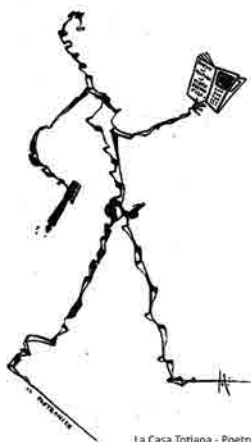
4 | Gianni Toti in uno scatto degli anni Novanta. Archivio Gianni Toti presso La Casa Totiana, gestione Poetronicart (in seguito A.G.T.).

schermo, nonostante egli abbia continuato la sua attività parallela di poeta “su carta”, ha però segnato la fuoriuscita del suo nome dalle antologie poetiche e letterarie a favore invece degli indici delle occorrenze dei volumi e dei cataloghi dedicati alle arti elettroniche.

Alla fine degli anni Settanta, Giuseppe Zagarrìo, compagno durante la stagione della rivista “Quartiere”, scriveva per primo in modo articolato sull’opera di Toti-poeta nella *Letteratura Italiana – I contemporanei* Marzorati (e in seguito nel volume *Febbre, furore e fiele*, Mursia, Milano 1983). Lo definiva “ipo-sperimentalista”, indicando con questo termine l’agire poetico che scavalcava tanto il neosperimentalismo contemporaneo quanto l’oltranza semiologica a venire. Zagarrìo caldeggiava un’antologia delle raccolte poetiche totiane, nella ferma convinzione che ogni ricerca più avanzata dovesse per forza fare i conti con i suoi versi.

Toti è stato emarginato dal Novecento letterario nonostante lo abbia attraversato animatamente fino al 2007, anno della sua morte. Da poligrafo. Da pangrafo. Da scrittore cioè di tutte le scritture. La sua biblio-videografia è ricchissima, senza considerare la quantità di documentazione inedita conservata presso il suo archivio custodito dall’associazione culturale La Casa Totiana (www.lacasatotiana.it), a Roma, ed oggi gestito dalla srl Poetronicart.

L’esordio con un volume di sociologia di matrice marxista, *Il tempo libero*, per gli Editori Riuniti. Una dozzina di raccolte poetiche dopo le prime poesie pubblicate nelle riviste “Prove” (con pseudonimi dal 1958) e “Quartiere” (dal 1962). Varie raccolte di racconti, tre romanzi, *L’altra fame*, *Il padrone assoluto* e *Il leggibile figlio di Jacob*, o meglio tre “irromanzi”, fabbriche linguisteriche dove le parole in sé devastano ogni traliccio di trama. Giornalista per “Lavoro”, “Paese sera” e prima ancora per “L’Unità”, “Il Giornale di Sicilia”; inviato per “Vie Nuove” e “Rinascita”. Traduttore di poesia; autore di collane editoriali e collaboratore di numerose riviste, dal “Verri” al “Caffè”, dal “Contemporaneo” alle più sperimentali “Trerosso”, “Tam tam”, “Marcatrè” e “Salvo Imprevisti”, ma anche di riviste di critica cinematografica, tra cui “Cinema60”. Attore persino, regista di cinegiornali con Cesare Zavattini, di mediometraggi e di un lungometraggio sui rapporti tra cristianesimo e comunismo *E di Shaul e dei sicari sulle vie di Damasco e...*, un film uscito nelle sale nel 1973, ma già previsto sulla carta con i linguaggi elettronici. E infine autore di oltre dieci VideoPoemOpere, dall’analogico al digitale, l’ultima delle quali conclusa nel 2003 [fig. 5].



La Casa Totiana - Poetronicart



5 | G. Toti, *Poetronico*, s.d., pennarello a punta fina su carta. A.G.T.

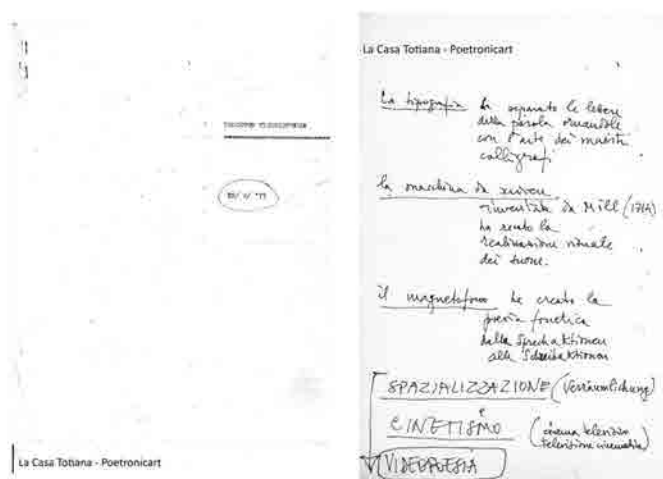
6 | "Carte Segrete", n. 47, gennaio-marzo 1980.

Le prime video-opere di Toti, realizzate all'interno del dipartimento Rai, si distinguono per la loro meta e inter-testualità. Si potrebbe definirli video dal "profilo di carta". Il disegno del "poetronico" firmato da Toti stesso insegna: nella mano destra tiene una penna stilografica, nella sinistra un "ebook reader" visionario, uno schermo video incorniciato dalla pagina. Vale a dire che il poetronico trascina nel nastro magnetico le proprie pagine, le sigle, i contenuti, gli espedienti retorici della sua scrittura su carta, della sua lingua disconnessa e inventata a suon di neologismi, cumuli di paronomasie e architetture acrobatiche morfo-sintattiche.

Il video, nella sintesi che consente tra musica, immagini trattate, parola scritta con la titolatrice e parola pronunciata dalla voce acusmatica del poeta, esalta gli ingranaggi della creatività totiana e lo sviluppo del suo pensiero. Li porta a compimento. Per Toti "l'elettronica consente lo stesso tipo di velocità immaginativa della scrittura" (Toti 1981, 12). Ma com'è avvenuto questo passaggio?

III. I PRIMI PASSI 'SEGRETI' DI AVVICINAMENTO AL VIDEO

Nel ricostruire i sentieri che portano Toti alla videopoesia, uno strumento molto utile d'indagine è la rivista cartonata "Carte Segrete". Toti ne è stato vicedirettore dal primo numero del 1967. E sempre la vera anima editoriale. Ha firmato un numero spropositato di articoli e di interventi nascondendo la propria mano dietro pseudonimi, sigle, puntini di sospensione. La rivista è lo specchio della sua scrittura. Il diario che raccoglie le sue letture predilette (pensiamo per esempio agli svariati articoli riguardanti Majakovskij e Chlebnikov ai quali dedicherà rispettivamente



7 | G. Toti,
A. Triantafyllidou,
Progetto videolettura,
15 febbraio 1977,
dattiloscritto (p. 26).
A.G.T.

8 | G. Toti, note ma-
noscritte, s.d. [1980].
A.G.T.

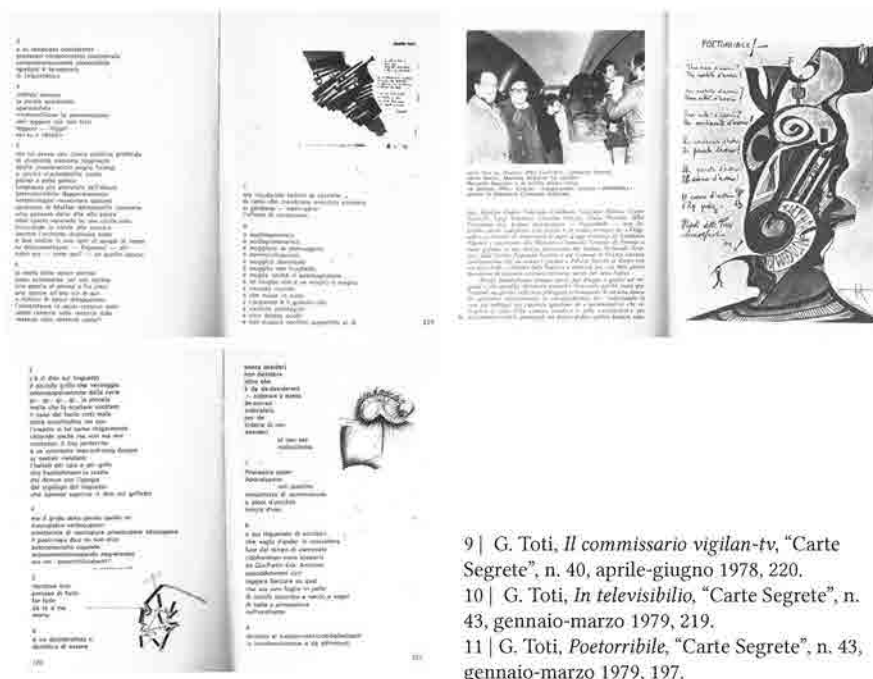
le video-opere *La trilogia majakovskiana*, tra il 1983 e il 1985, e *SqueeZan-geZaùm*, nel 1989). “Carte Segrete” è un quaderno di incubazione imprescindibile, il quaderno in cui Toti registra i suoi passi di avvicinamento al video [fig. 6].

È su quelle pagine che sancisce, per esempio, la nascita della videopoesia nel 1980, riproducendo la testata di un suo immaginario giornale manoscritto, “Il segreto”, con il titolo in lettere maiuscole: “è nata l’oltrepoesia. Controffensiva della poematica elettrovidiotica”. Ma l’inizio della storia è da anticipare. Toti ha sempre avuto la propensione a fecondare la propria scrittura in versi e in prosa delle sue esperienze concomitanti. Nelle raccolte poetiche il teatro dapprima, poi il cinema/la pellicola sono orizzonti tematici ricorrenti. Il termine “video” e i suoi composti iniziano a penetrare con più evidenza nelle composizioni poetiche occasioni della rubrica che tiene in “Carte Segrete” a partire dalla metà degli anni Settanta.

Nel numero 32, dell’aprile-giugno 1977, Toti deforma le parole in veste videale:

perchè pieni d’amore e d’audio
nei misteri g’audiosi contemplano
l’auDIOviDIOregistrato

Nel numero 35, gennaio-marzo 1977, inanella sulla radice video un’intera composizione a suon di neologismi:



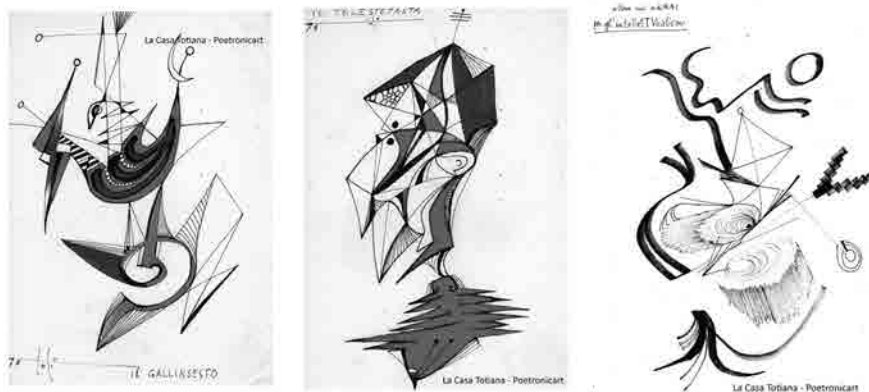
9 | G. Toti, *Il commissario vigilan-tv*, "Carte Segrete", n. 40, aprile-giugno 1978, 220.
 10 | G. Toti, *In televisibile*, "Carte Segrete", n. 43, gennaio-marzo 1979, 219.
 11 | G. Toti, *Poetorribile*, "Carte Segrete", n. 43, gennaio-marzo 1979, 197.

Tutta videalità? Che vidéé!
 Un videalista come te
 Ha mai visto una tal videalità?

Videalizza videalizza pure
 La videalizzazione si confla ancora
 Videomane! Devideògrafati

Lo stesso anno Toti impiega per la prima volta il termine "poetronico". E infittisce i suoi versi di riferimenti al linguaggio del video e alla terminologia attinente rideclinando termini tecnici quali "ottimizzazione", "cablaggio", "commutazione", "deflessione", "tubo poeticon" [figg. 7-8].

Il 1977 è dunque l'anno cruciale. È datato al 15 febbraio il progetto dattiloscritto, oggi conservato presso La Casa Totiana, composto insieme alla cineasta cipriota Annita Triantafyllidou, responsabile – a detta di Toti stesso – del suo avvicinamento ai linguaggi del video. Obiettivo del dattiloscritto: individuare e teorizzare spazi paralleli e di autonomia tra pagina scritta e il video. Stabilire le basi su cui creare dei prototipi di videolettura e dunque di videopoesia. Lavorare sulla testualità come immagine stessa. Compiere il salto dalla lettura lineare a quella spaziale-simultanea.



12 | G. Toti, *Il gallinsesto*, 1978, pennarelli su carta. A.G.T.

13 | G. Toti, *Il telestetasta*, 1978, pennarelli su carta. A.G.T.

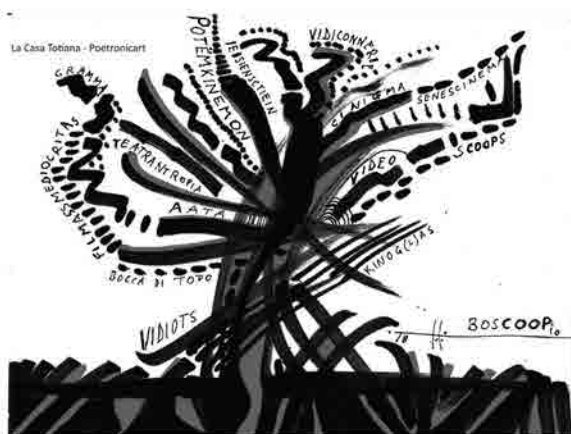
14 | G. Toti, *allora mi adiRAI per gl'intelletTVualismi*, s.d. [1978], pennarello a punta fina su carta. A.G.T.

“Non si tratta di poesia visiva”, specificano, “ma si tratta di partire da lì” [figg. 9-10].

Risalgono a quegli anni, non a caso, le pubblicazioni di alcuni esemplari di poesia visiva di Gianni Toti. Nel numero 40 di *Carte Segrete*, aprile-giugno 1978, compare un disegno firmato dal poeta con il titolo “Commissario vigilan-TV”. Nel numero 43, ecco una poesia visiva dal titolo “In televisibilio” [fig. 11]. Poche pagine prima, in un altro articolo, riguardante la mostra “originali” di manoscritti di poeti contemporanei curata a Firenze e poi a Roma da Lamberto Pignotti, Toti pubblica due suoi poeografemi.

La poesia visiva di Toti è da interpretare come anello di passaggio imprescindibile verso la videopoesia. Tali esemplari immortalano la corsa della parola totiana verso il movimento. L'originale del “commissario vigilan-TV” è conservato nell'archivio de La Casa Totiana e fa parte di un fondo di disegni, ad oggi non ancora catalogati, che danno prova della disinvoltura della mano di Toti con le immagini [figg. 12-15].

Tra i disegni datati al 1978 c'è “il gallinsesto” e il “telestetasta”. Ma anche il foglio in cui si possono leggere appese ai rami di un albero parole come “video” “vidiots”. Oppure quello in cui Toti confessa con le sue didascalie creative i suoi rapporti tesi con la Rai, in polemica con una politica palinsestuale miope: “Allora mi adiRAI per gl'intelletTVualismi” (Toti 1979, 174). A fianco al disegno dei “Tantennamenti e della attTVazioni”, è interessante notare come a partire dalla metà degli anni Settanta com-



15 | G. Toti, s.l., 1978, pennarelli su carta. A.G.T.

16 | G. Toti, *Chiamiamola poemetànòia*, Roma 1974.

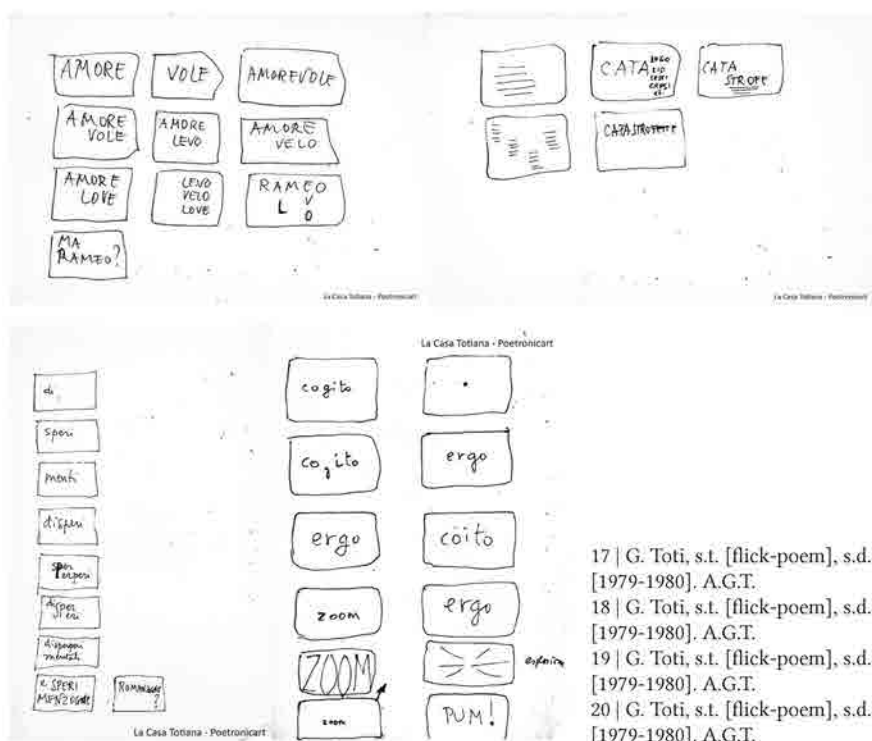
paiano delle piccole antenne tv come appendici della figurine stilizzate di Toti.

IV. DALLA POESIA VISIVA ALLA VIDEOPOESIA

Quando termina *Per una videopoesia*, Toti dichiara: “Volevo per la prima volta far diventare la poesia videale, farla diventare immagine”. Già nelle prove succitate, ma anche nelle poesie manoscritte e dattiloscritte accompagnate da disegni e pubblicate a partire dal 1975 nella rivista “Lettera” a tiratura limitatissima, è possibile constatare la rincorsa di Toti verso la compenetrazione tra poesia e immagine. Il suo lavoro sul corpo della parola e sulla sua messa in pagina.

Un lavoro che a voler essere precisi Toti aveva già iniziato negli anni Cinquanta-Sessanta, come direttore del rotocalco della CGIL “Lavoro”, dedicandosi alla messa in pagina rigorosa e rivoluzionaria di parole e immagini. Per Toti, pagina e schermo sono sempre stati termini equivalenti. La macchina da presa è per lui una “macchina da prosa”. E la scrittura è sempre intesa come “occhio-scrittura” [fig. 16].

Dalla raccolta poetica del 1974, *Chiamiamola poemetànòia*, in avanti il suo gioco linguistico si fa spregiudicato e sempre più visivo. Il verso comincia a essere inteso primariamente come “unità visiva” in cui il poeta esalta ogni artificio destinato all’occhio: gli *enjambement* a cumulo che spezzano l’unità logica delle parole a cavallo tra due versi; le parole e l’interpunzione scritte a rovescio o senza pause e spazi bianchi, in forma di

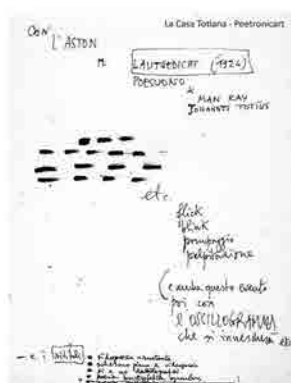


- 17 | G. Toti, s.t. [flick-poem], s.d. [1979-1980]. A.G.T.
 18 | G. Toti, s.t. [flick-poem], s.d. [1979-1980]. A.G.T.
 19 | G. Toti, s.t. [flick-poem], s.d. [1979-1980]. A.G.T.
 20 | G. Toti, s.t. [flick-poem], s.d. [1979-1980]. A.G.T.

calligrammi o di rebus attraverso numeri e punteggiature (per esempio: “al3” per “altre”, “ap.” per “appunto”).

La parola per Toti è sempre stata per sua definizione “parola-immagine”. Già nel 1968 in un articolo scriveva: “le poesie si apprendono visivamente nella loro superficie prima che nelle relazioni fra le parole e i segmenti semantici” (Toti 1968, 80). Finalmente in *Per una videopoesia* le parole possono guadagnare il movimento, mostrarsi nel loro comporsi, trasformarsi in “verbimmagini sonore silenziate” [figg. 17-20].

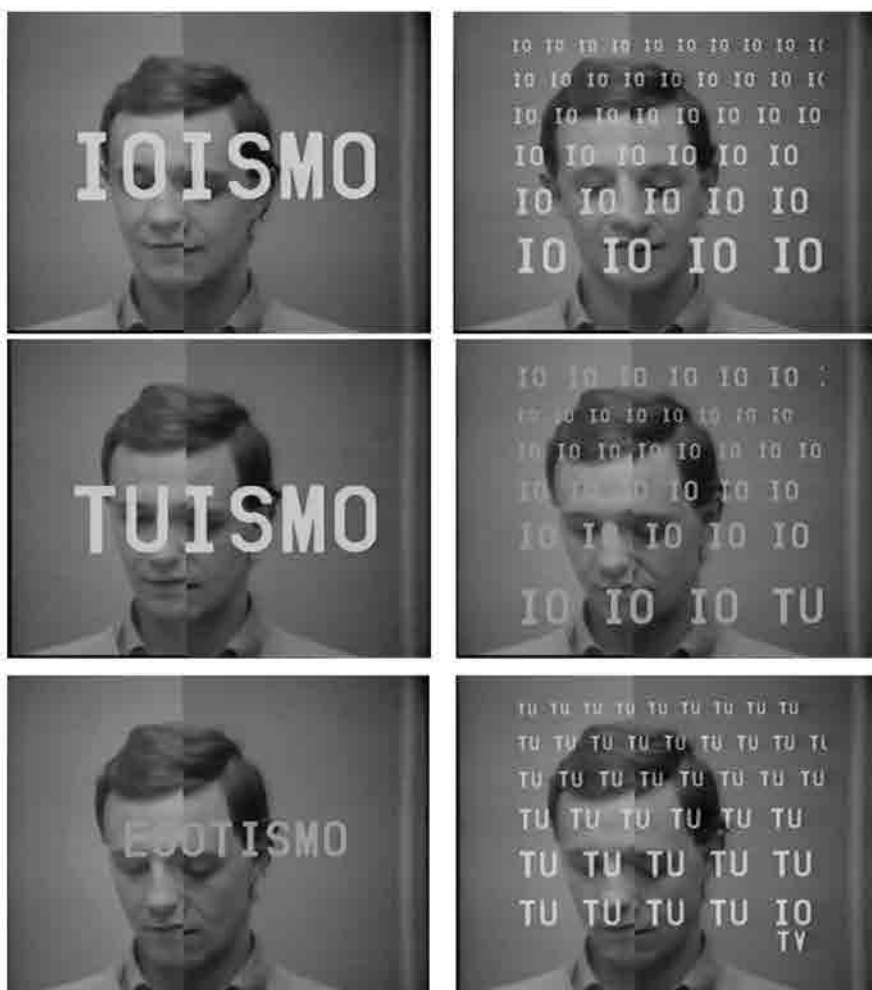
Risalgono evidentemente alla fine degli anni Settanta, i numerosi “flick-poem” ritrovati nell’archivio di Gianni Toti, ossia parole che si susseguono e si “svolgono” in minuscole inquadrature porzionate di foglio. Ne diamo qui alcuni esempi. Poesia visiva da una parte, dunque. Ma anche e necessariamente poesia sonora. Ad essa, il numero di “Carte Segrete” 48-49 del 1980, dedica tre articoli: “La voce e la corpoesia” di Maurizio D’Ambrosio; “Perché il fonatismo. La poesia su nastro” di Guido Savio; “Il silenzio dell’oralità e la voce della scrittura” dello stesso Toti. Lo statuto



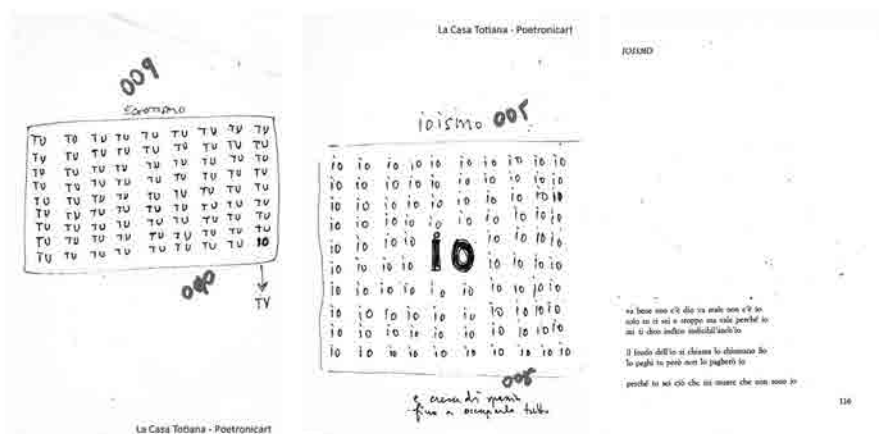
- 21 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 15 circa.
 22 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 15 circa.
 23 | G. Toti, s.t. [appunti per *Per una videopoesia*], s.d. [1979-1980]. A.G.T.



- 24 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 19 circa.
 25 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 19 circa.
 26 | G. Toti, s.t. [appunti per *Per una videopoesia*], s.d. [1979-1980]. A.G.T.



- 27 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 38.30 circa.
 28 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 38.30 circa.
 29 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 38.45 circa.
 30 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 38.45 circa.
 31 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 39 circa.
 32 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 39 circa.
 33 | G. Toti, *Tuismo* [appunti per *Per una videopoesia*], s.d. [1979-1980]. A.G.T.



34 | G. Toti, *Egostismo* [appunti per *Per una videopoesia*], s.d. [1979-1980]. A.G.T.

35 | G. Toti, *Ioismo* [appunti per *Per una videopoesia*], s.d. [1979-1980]. A.G.T.

36 | G. Toti, *Ioismo*, in *Compoetibilmente infungibile*, Lacaita, Manduria 1979, 116.

della poesia intesa come “composizione scandita dagli a capo in una visione antieconomica della pagina” è giocoforza messo in discussione.

V. PER UNA VIDEOPOESIA

In quanto primo esperimento prototipale, *Per una videopoesia* nasce nel 1980 come tentativo di ricombinare l'alfabeto preesistente della poesia visiva per fondare un nuovo alfabeto della poesia elettronica. Nel comporla Toti ripercorre infatti alcune tappe della cosiddetta scrittura-verbo-visiva. Di Man Ray cita e tratta elettronicamente “poesuono” del 1924, archetipo per ogni tentativo di non-scrittura [figg. 21-23]. Anche la famosa pipa di Magritte del 1927, simbolo del discrimine tra oggetto, rappresentazione e nominazione dello stesso, una volta colorata, moltiplicata e ribaltata grazie alla consolle elettronica e al mixer video, è promossa a “videopipa”. Videopipa di René MagritToti [figg. 24-26].

Ogni allusione per Toti è una appropriazione. E il video, come le sue parole è un “video-valigia”. In questo gioco citazionistico il poetronico spesso dimentica di appendere le apposite virgolette generando uno strabismo di prelievi. Toti sembra rivolgere un occhio alle pagine altrui e l'altro alle proprie. Alcuni esempi.

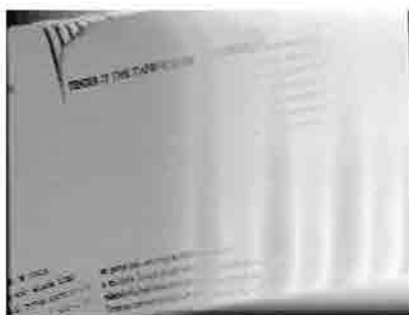
Per una videopoesia è composta da singoli “capitoletti” autonomi, pensati in origine per riempire gli intervalli pubblicitari. Mai andati in onda, ebbero solo una diffusione nei festival [figg. 27-34].



37 | G. Toti, *Per una videopoesia cit.*, screenshot, min. 11.30 circa.

38 | G. Toti, *le cento e una lotte (con la lingua e la notte)*, n. 95, in *Id. Per il proletariato o della poesia*, Perugia 1977, 12.

39 | G. Toti, *le cento e una lotte (con la lingua e la notte)*, n. 6, in *Id. Per il proletariato o della poesia*, Perugia 1977, 37.



40 | G. Toti, *Videopoemetti. Videolettura di videopoesia su poetarcheografia*, Rai Ricerca e Sperimentazione Programmi, durata 5 minuti, 1981, screenshot, min. 1 circa.

41 | G. Toti, *Compoetibilmente infungibile*, Lacaia, Manduria 1979.

42 | G. Toti, *Tender is the tape*, in *Compoetibilmente infungibile cit.*, 62.



43 | G. Toti, *Per una videopoesia cit.*, screenshot, min. 32.30 circa.

44 | G. Toti, *Per una videopoesia cit.*, screenshot, min. 32.30 circa.

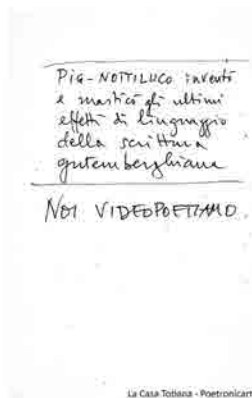
In una di queste unità Toti sovrascrive sull'immagine di un giovane i pronomi personali "io" e "tu" in successione. Intitola la prima combinazione "ioismo", la seconda "tuismo" e la terza (con la sorpresa del "tu" ribattezzato "tv") "egotismo". Così scadendo sembra avere presente per lo meno "Individualista", composizione del poeta visivo Ladislav Novak caratterizzata dalla successione della cifra "1" (serie composta tra il 1959 e il 1963). E ancor più pare aver presente "egoismo" della coppia Joseph Hirsal e Bouhumila Grogerová giocata sulla alternanza dei primi due pronomi personali. Mi conforta pensare che questi due rimandi possano essere verosimili. Compagno infatti sia nel volume di Adriano Spatola, *Verso una poesia totale*, prima edizione del 1969 e poi ristampato nel 1978 [figg. 35-36].

Le parole scritte con la titolatrice Aston possono dunque rivelarsi spie luminose che rimandano a poesie preesistenti. Anche totiane. "Ioismo" è anche il titolo di una poesia della raccolta *Compoetibilmente infungibile* del 1979. Toti inietta dunque nel discorso elettronico scritto o declamato una forte componente autoreferenziale, senza tuttavia dichiararla. Quando scrive e recita la parola "poesia" scandendola nei tre segmenti "poi-e-sia" ripropone per la "pagina-schermo" la stessa formula impiegata per due composizioni nella raccolta del 1977, *Per il proletariato o della poesia* [figg. 37-39].

L'autoreferenzialità totiana si fa smaccata quando la sua pagina viene letteralmente fagocitata dal video. Entra cioè nello schermo e diventa immagine di se stessa. Succede in *Videolettura per poetarcheografia*, uno dei tre videopoemetti terminati l'anno successivo. Toti tratta elettronicamente la sua raccolta "Compoetibilmente infungibile" [figg. 40-42].

Toti d'abitudine numera i suoi testi a rovescio (nelle sue videopoemopere più mature riavvolgerà al contrario le immagini in moto accelerato). Nella videopoesia fa sfogliare le pagine al contrario. Tra i titoli quello che più spicca all'attenzione dimostra come il video totiano rifletta la pagina che a sua volta riflette ed esalta il video. È "tender is the tape", espressione con una prima occorrenza nella poesia "Inquinabuli" in *Chiamiamola poemtanoia* del 1974.

L'invenzione sul calco di Fitzgerald non è totiana. Lo si desume sulle pagine di "Carte Segrete". Si tratta infatti del titolo di un suo articolo "Tender is the tape. All the media to all the people" apparso nel 1972 e a sua volta rampinato da un gruppo sperimentale statunitense che impiegava il



45 | G. Toti, *Per una videopoesia cit.*, screenshot, min. 41 circa.

46 | G. Toti, *Per una videopoesia cit.*, screenshot, min. 43 circa.

47 | G. Toti, s.t. [appunti per *Per una videopoesia*], s.d. [1979-1980]. A.G.T.

48 | G. Toti, s.t. [appunti per *Per una videopoesia*], s.d. [1979-1980]. A.G.T.

video come mezzo di comunicazione eversiva. Fin dal 1969 Toti, in quanto critico cinematografico, presta attenzione ai primi segnali della diffusione dei cosiddetti “cine-video-books”, “libri-cassetta” o “visual-cine-volumi” [figg. 43-44].

La citazione diretta della pagina è riservata anche a Leopardi. Il poetronico visualizza il testo a stampa di “Il risorgimento”, “Alla mia donna” e di alcuni manoscritti, tra cui “L’infinito”, estratti dall’edizione critica curata da Francesco Moroncini nel 1927. Il Leopardi nei colori del monoscopio televisivo sembra innestarsi come ultima declinazione di quel “Superleopardi”, la poesia visiva composta con ritagli di giornali e riviste da Lamberto Pignotti nel 1963.

A Pignotti, fondatore del gruppo 70, Toti riserva un omaggio d’eccezione in *Per una videopoesia*: un intero capitoletto dedicato alla poesia da masticare nell’inedita declinazione del “video-chewing-poem” [figg. 45-48].

La poesia da masticare è una delle invenzioni performative di Lamberto Pignotti a partire dal 1972, quando, in occasione della Biennale di Venezia

dedicata al tema “il libro come oggetto di ricerca”, distribuiva al pubblico ostie con la scritta a pennarello “poesia” e chewing-gum avvolte da una cartina poetica con la sua firma.

Toti considera Pignotti come l'ultimo masticatore della scrittura guttemberghiana. Nei primi anni Sessanta, invece, di fronte alla poesia tecnologica aveva manifestato un'accesa resistenza stroncandolo sulle colonne di “Il Paese” (4 gennaio 1964), sulla rivista “Quartiere” e addirittura in un intervento pubblico al convegno del gruppo '70 del 1965 dedicato al rapporto “Arte e tecnologia”, pubblicato in “Marcatre” (G. Toti, *Abbasso le poetiche*, n. 11-12-13, 1965, 162-166). Dal 1977 però, gli indici di “Carte Segrete” riservano a Pignotti spazi sempre più consistenti. “Lamberto Pignotti” scrive Toti in un cappello introduttivo nel 1978, “continua a lottare imperterrito con gli zombie della letteratura, oltre i limiti della letterottura” (n. 42, ottobre-dicembre 1978, 163).

Nell'intento di rimappare l'opera di Toti e di proporre l'ipotesi di una prima segnaletica stradale, la storia dei suoi rapporti con i poeti visivi deve essere completamente scritta. Il suo cognome non compare mai nei cataloghi ad essi dedicati. Ma già nel 1964, con Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini e Lucia Marcucci, Toti partecipa a “Poesie e no”, l'azione poetica al teatro del Grattacielo di Livorno che integrava alla declamazione dei versi, diapositive, filmati e canzonette popolari, da Morandi alla Pavone. È questa la forma primordiale dell'integrazione simultanea di parole, immagini e musica di “Per una videopoesia”. Ristabilire l'adesione di Toti a questo orizzonte consente di non amputare la creazione totiana dal contesto in cui si plasma. La partitura di una performance di Eugenio Miccini articolata nelle colonne “voce-immagine-musica” non è diversa rispetto a quella di una videopoesia. A loro volta sono coloro che lavorano tra parola ed immagine che hanno da sempre nutrito un profondo interesse per il video. Mentre Toti inietta le sue poesie del termine “video”, Martino Oberto, genovese, fondatore negli anni Cinquanta della rivista “Ana Et cetera”, gioca sulla tela con la stessa parola: la apostrofa (v'ideo) e la usa in declinazioni spassose (Televideo ergo zoom).

Nel 1979 Eugenio Miccini compone una poesia con le parole tagliate dai titoli di giornale: “poesia visiva / questo è il segno / della cultura d'avanguardia: / felicità di una scrittura / anche video” (Miccini 1985) e nel 1981 alla Loggia dei Lanzi a Firenze tiene una performance dal titolo “video-poesia”.



49 | G. Toti, *Per una videopoesia* cit., screenshot, min. 45 circa.

50 | G. Toti, *Il padrone assoluto*, Feltrinelli, Milano 1977.

51 | G. Toti, s.t. [appunti per *Per una videopoesia*], s.d. [1979-1980]. A.G.T.

Scartabellando tra le carte dell'archivio di Toti, un documento inedito prova il suo rapporto stretto con quell'avanguardia. Nello scaffale riservato alle pubblicazioni di poesia visiva, a fianco di un catalogo del 1977 con dedica di Miccini al suo "Gianni eterno", c'è una cartellina che conserva delle pagine dattiloscritte in data 24 aprile 1981. Si tratta di un "progetto-scaletta per una serie possibile di videopoesia (poesia fonica + video)" firmato da Arrigo Lora-Totino. Ciascuno dei partecipanti ha una sua proposta. Vi figurano, oltre a Toti e Totino, Miccini e Giulia Niccolai, Adriano Spatola, Sergio Cena, Gianni Fontana e Nanni Balestrini. La proposta di quest'ultimo dovrebbe coinvolgere la ballerina Valeria Magli: "la poesia ballerina della Magli" è eccezionale assicura Lora-Totino. Il progetto non approderà. Ma la ballerina a distanza di due anni sarà la protagonista del primo tempo della "trilogia majakovskiana", la seconda videoopera di Gianni Toti. Ma questa è un'altra storia.

La nostra finisce dove termina *per una videopoesia*. L'orizzonte d'arrivo e di ripartenza dopo Pignotti non può che essere autoreferenziale. "Noi videopoetiamo" precisa il videopoeta [figg. 49-51].

Toti lancia nel video il suo ultimo romanzo, *Il padrone assoluto* pubblicato nel 1977, un irromanzo che è una spettacolosa e delirante fabbrica verbale sul tema della morte, l'ultimo nemico da annientare. Sui disegni stinti della copertina illustrata da Silvio Coppola e il titolo in movimento vorticale, la voce di Toti commenta: "La scrittura esplode, implaude il video". La metamorfosi della scrittura totiana si è avverata.

*Si ringraziano l'associazione culturale La Casa Totiana e Poetronicart, che ne gestisce i materiali conservati, per la consultazione e la riproduzione degli stessi.

ENGLISH ABSTRACT

Gianni Toti (Rome 1924-2007) was a prolific Italian poet, journalist and writer. In the early 1980s, he began to compose poems using electronic languages thanks to a department of the Italian public Television, "Rai - Ricerca e Sperimentazione Programmi". He called himself "poetronico", and he's still known as one of the most representative authors of international video art. Focusing on his first Video-poem – entitled *Per una videopoesia. Concertesto e improvvideazione per mixer, memoria di quadro e oscillo-spettro-vector-scopio* (1980) – the essay tries to re-build the original development of Toti's approach to electronic arts, using materials from his own archive (preserved by La Casa Totiana-Poetroni-cart) and the tracks left in his own previous publications; for example, through "Carte Segrete", the review he co-directed from 1967.

Facendo saltare le parole Sulle 'scritture vocali' di Gabriella Bartolomei

Andrea Torre

Il silenzio è alla base del mio lavoro, è lui che all'inizio suona.
Senza silenzio non viene mai nulla.
Gabriella Bartolomei

Constatando la stagnazione contemporanea della poesia visiva, ferma alle esperienze degli ultimi decenni del Novecento, Adriano Accattino suggerisce una possibile via di fuga dall'*impasse* nell'esecuzione sonora di segni alfabetici:

Combiniamo le nostre lettere come note, come suoni, e suoniamo le nostre composizioni. Forse in questo uso dei segni letterali e alfabetici possiamo trovare la strada di una nuova rinascita della poesia visiva e ora, a questo punto, sonora e musicale [...] è possibile costruire vere e proprie partiture di lettere, utilizzando voci che suonano contemporaneamente in combinazioni molto elaborate. Insomma, le possibilità sonore connesse alle lettere e ai suoni che le suonano sono un campo aperto.
(Accattino 2014, 79)

Sembra indirettamente e inconsapevolmente riecheggiare queste considerazioni di Accattino l'esperienza di dialogo performativo tra parola e immagine, vocalità e musica, che caratterizza il lavoro di Gabriella Bartolomei; un lavoro attoriale che si offre quale originale testimonianza del radicamento delle sperimentazioni verbovisive italiane nella seconda metà del Novecento, o almeno del loro rispondere a istanze espressive e creative diffuse anche all'esterno di precise e consapevoli appartenenze a movimenti culturali. Per l'esecuzione vocale di testi altrui Bartolomei è infatti ricorsa a soluzioni di scrittura visiva accostabili alle pratiche del-

la *visual poetry* in ragione del comune valore conoscitivo, memoriale e comunicativo riservato alla configurazione iconica di segni grafici e alfanumerici.

Formatasi a Firenze in canto e arte drammatica con Marino Cremesini, Nella Bonora e Tatiana Pàvlova, Bartolomei vede assai presto indirizzato il proprio cammino artistico dall'incontro con il regista Pier'Alli e con Renzo Frangipane, nonché dal dialogo con i compositori contemporanei Sylvano Bussotti, Salvatore Sciarrino, Giorgio Battistelli e Daniele Lombardi. Il suo statuto di 'musicista per musicisti', di autentica portatrice di *phoné* viene subito riconosciuto da Cathy Berberian:

Se io fossi un'attrice di prosa, vorrei essere Gabriella Bartolomei – afferma Berberian in una dedica fatta in occasione di *Giulia round Giulia* da A. Strindberg, regia di Pier'Alli, musica di S. Bussotti (1981) – è lei a creare la sua arte vocale dalle sue grandi risorse interiori [...] Non le viene mai abbastanza riconosciuto il merito di inventare le sue inflessioni, le sue fantasie, le sue pirotecnie vocali, quasi musicali....
(Berberian 1999, 81)

Tra i molti esempi con cui potrei illustrare le parole di Berberian valga un primo ascolto, tratto dallo studio vocale realizzato da Bartolomei per la messa in scena dell'*Orlando furioso* (1992) ad opera dell'*ensemble* di teatro d'ombre Teatro Gioco Vita di Piacenza. In questo spettacolo il lavoro sulle ombre è colmato di senso dalla poliedrica voce di Bartolomei che interpreta la drammaturgia selettiva di Dario Del Corno. Di questa *performance* è rimasta traccia in un due brevissime registrazioni relative ai passaggi del I canto dedicati rispettivamente alla disperata fuga di Angelica nella selva e alla prima comparsa di Bradamante. I primi cinque versi dell'ottava 33, col loro affannato resoconto della corsa della fanciulla inseguita da Rinaldo, si intrecciano con l'inizio dell'ottava 77 dell'ottavo canto, ossia con la voce dell'innamorato, e di lì a poco folle, Orlando che proprio nel turbato vagheggiamento dell'amata lontana fa il suo ritardato ingresso sulla scena del poema [Ascolto 1, collegamento multimediale in calce al contributo].

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi

fatto le avea con subite paure
trovar di qua di là strani viaggi. [*Of* I, 33, 1-6.]¹

Dove, speranza mia, dove ora sei?
vai tu soletta forse ancor errando?
o pur t'hanno trovata i lupi rei
senza la guardia del tuo fido Orlando? [*Of* VIII, 77, 1-4.]

Ecco pel bosco un cavallier venire,
il cui sembiante è d'uom gagliardo e fiero:
candido come neve è il suo vestire,
un bianco pennoncello ha per cimiero. [*Of* I, 60, 1-4.]

Ella è gagliarda, et è più bella molto;
né il suo famoso nome anco t'ascondo:
fu Bradamante quella... [*Of* I, 70, 1-3.]

Anche nella traccia dedicata a Bradamante si può notare l'intenso lavoro sul testo, ridotto a 'scrittura vocale' dal mixaggio di materiali narrativi non sequenziali attraverso il ricorso simultaneo a più basi registrate su nastro magnetico; soluzione questa, che in altri momenti del lavoro ariostesco consentirà a Bartolomei di congegnare un'ancor più aggrovigliata selva di voci, puntuale doppiaggio fonico di quel cronotopo della selva che è metafora delle dinamiche del poema e dell'articolazione interiore dei suoi personaggi. L'utilizzo del nastro magnetico in fase esecutiva non è però una consuetudine operativa di Bartolomei, che solitamente preferisce ricorrervi solo in fase di composizione. Un'unica altra eccezione ci viene offerta dalla performance *Tipografia* su testo di Ardengo Soffici. Se per l'*Orlando* la moltiplicazione tecnica della voce di Bartolomei era funzionale a dar corpo alla simultaneità e al policentrismo della narrazione ariostesca, nell'interpretazione del brano futurista questa modalità operativa serve a conservare – durante il passaggio dalla registrazione in studio all'esecuzione dal vivo – la 'voce della macchina', ossia l'efficace timbro con cui la voce umana mediata dal mezzo meccanico riesce a dar corpo ai suoni dell'ambiente tipografico, quelli ascoltati e interiorizzati da Bartolomei in lunghe ore di ricerca sonora in tipografia; una ricerca, qui e altrove nei suoi progetti, che investe ogni volta i più disparati contesti – naturali o artificiali – di produzione sonora [Ascolto 2].

1 Per la citazione dei passi ariosteschi si è ricorsi a L. Ariosto, *Orlando furioso*, commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano 2012.

L'indagine espressiva sul suono e sulla voce rivela l'attenzione di Bartolomei per l'intima musicalità delle cose, dei gesti, degli eventi, investigata anche attraverso l'originale pratica di comporre 'scritture vocali' in cui corpo e voce si fondono in un rapporto di intima specularità. Ed è proprio su questo aspetto del suo lavoro che vorrei concentrare la mia attenzione, dal momento che nelle tavole che trasmettono le 'scritture vocali' l'iconizzazione del segno linguistico è perseguita attraverso il disegno, il colore e tutti quegli artifici grafici propri anche delle esperienze di *visual poetry*: ossia gli ingrandimenti e le riduzioni, le spezzature, le sovrapposizioni e le combinazioni, le sistemazioni geometriche o casuali dei caratteri autografi, dattilo e tipografici. Le tavole verbo-visive di Bartolomei, funzionalmente deputate a sovvenire una *performance* di vocalità, vivono sulla fragile ma fertile tensione tra scrittura e immagine, a produrre "una personalissima semiografia musicale, completa degli strumenti tipici dell'osservazione e della visione (spazio, segni, colori), che le permette di restituire, attraverso una comprensione simbolica del discorso e dell'ascolto, l'intuizione originaria che è il luogo da cui parla l'inconscio" (Tomassini 1999, 57). Gli iconogrammi di Bartolomei si configurano pertanto come segni ad alta intensità figurativa che sembrano disinteressarsi della natura oggettiva del messaggio che veicolano, nonché della funzione enunciativa della scrittura, per farsi invece tracce visive delle corrispondenze implicite tra vocalità e termine designato.

Quel che mi preme sottolineare è soprattutto che, così come la *performance* vocale che guidano, anche le 'scritture vocali' rappresentano a tutti gli effetti delle riscritture di una struttura ben definita (prosa lirica o dramma). Sono esse stesse, e in prima istanza, esperienze di lettura e interpretazione di un testo. Sono un'esecuzione performativa (iconica e bidimensionale) che organizza, scorta e conserva un'altra esecuzione (sonora e pluridimensionale), e così facendo agevola un ripristino del sonoro nel visivo. La formulazione verbale-sonora e la concezione segnico-visuale appaiono dunque come due momenti contemporanei, e reciprocamente influenti, dell'evento artistico e performativo. La coesistenza di codice visivo e codice sonoro sul foglio bianco, nonché la presenza della voce 'in attesa' al suo esterno, portano a uno stravolgimento del tradizionale ordine di produzione semantica, dal momento che il segno non è più (o soltanto) un grafema che condensa la potenzialità di un fonema, bensì un disegno che tale potenzialità rappresenta in una delle sue attuazioni, ossia nell'esecuzione vocale: "l'arbitrarietà apparente della trascrizione del 'testo primo' in un nuovo tracciato grafico si risolve nella restituzione di rilievi sonori ignoti e autonomi rispetto ai fonemi di origine, e dei quali

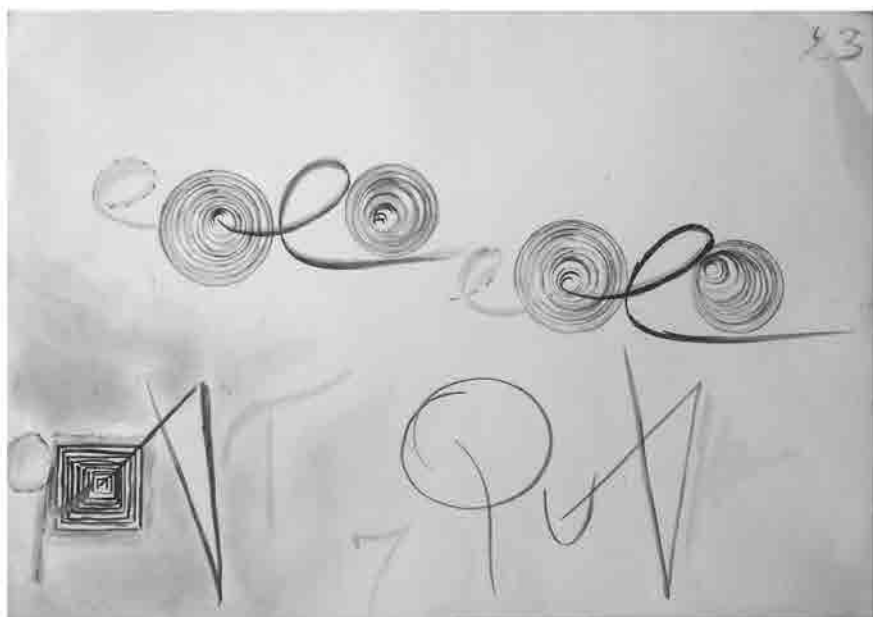
sono in grado di restituire il lato in ombra” (Tomassini 1999, 58). La voce, dunque, è intesa aristotelicamente come il segno delle affezioni che hanno luogo nell’anima. Vincenzo Accame rileva che mentre per le avanguardie storiche (Surrealismo, Dadaismo, Futurismo, etc.) l’uso di materiali della tradizione non poetici, non propri della poesia, trovava ragione in una esigenza di aggressività, di sconvolgimento o semplicemente di rottura col passato, le nuove esperienze (dal Lettrismo in poi) mirano invece sostanzialmente alla comunicazione, all’analisi dei processi comunicativi e mentali, con un doppio fondo di stimoli scientifici e sociologici (cfr. Accame 1981, 7-10). A questa propensione analitica e comunicativa sembrano dunque rinviare anche le ‘scritture vocali’ di Bartolomei, testimonianze non tanto di un procedimento puramente fisico, quanto piuttosto espressione cognitiva di stati d’essere.

Di certo, comune tanto alle esperienze artistiche delle avanguardie quanto alle esecuzioni di Bartolomei è il ricorso ai più vari materiali sonori e visivi per esprimere la convinzione che ogni singola lettera alfabetica, ogni parola, ogni nucleo linguale, sillabico o no, è o può essere materiale poetico. Non per niente, come s’è già detto, all’interno del repertorio di Bartolomei trovano spazio anche interpretazioni vocali di brani futuristi da Marinetti, Cangiullo, Boccioni, Soffici, Depero. Si accosti, ad esempio, l’ascolto di alcuni passaggi da *Sensibilità numerica* di Marinetti alla visione delle tavole di ‘scrittura vocale’ in cui il pensiero iconico di Bartolomei infonde ai numeri vita e voce, un carattere e un corpo [figg. 1-2, ascolto 3]; e lo fa con esiti che ricordano il pensiero sinestesico di Seresevskij, ‘l’uomo che non dimenticava nulla’, studiato da Aleksandr Lurija negli anni Sessanta:

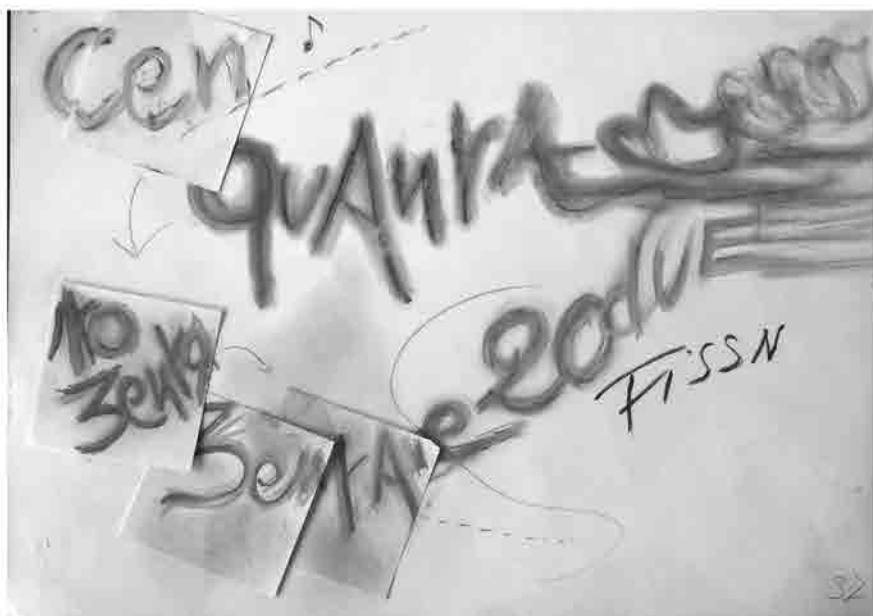
Persino i numeri mi ricordano delle immagini: ‘1’ è un uomo snello; ‘2’ è una donna sorridente; ‘3’, non saprei dire perché, è un uomo tetro; ‘6’ è un uomo con una gamba gonfia; ‘7’ è un tale con i baffi; ‘8’ è una donna grassa, un sacco appoggiato su un altro sacco [...] Ecco ‘87’: io vedo una donna grassa e un uomo che si arriccia i baffi.

(Lurija 1996, 35)

Considerazioni come queste potrebbero essere accostate a quelle di Bartolomei in materia dell’uso espressivo del colore. Il raggiungimento delle sue potenzialità evocatrici si dispiega infatti in una artigianale pratica di ricerca di una tonalità ideale, della quale si possiede una vaga, inconscia percezione:



1 | *Sensibilità numerica*, tavole di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1986.



2 | *Sensibilità numerica*, tavole di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1986.

Durante il lavoro per la capretta di Daudet mi sarei morsa le mani per la difficoltà di riportare su carta quello che scoprivo; perché in una *m*, in una *t*, in una *l* ci doveva essere tutto un paesaggio particolare [...]. *Ma dire una parola, in effetti, vuol dire vedere tutto questo paesaggio*: qui rivedo l'albero e allora la parola è diventata *a elle bi erre o*, è così, ma è albero nello stesso tempo, ecco che allora cerco di intervenire con i colori [...] molte volte passo uno strato di colore, uno strato di un altro, con tutto quello che mi capita sotto mano, che va dallo smalto per unghie fino al carbone o al rossetto, quello che trovo insomma, il petalo di un fiore, qualunque cosa per arrivare a dare quella gamma *che sia poi per me leggibile*.
(Bartolomei, Tomassini 1999, 62, corsivi miei)

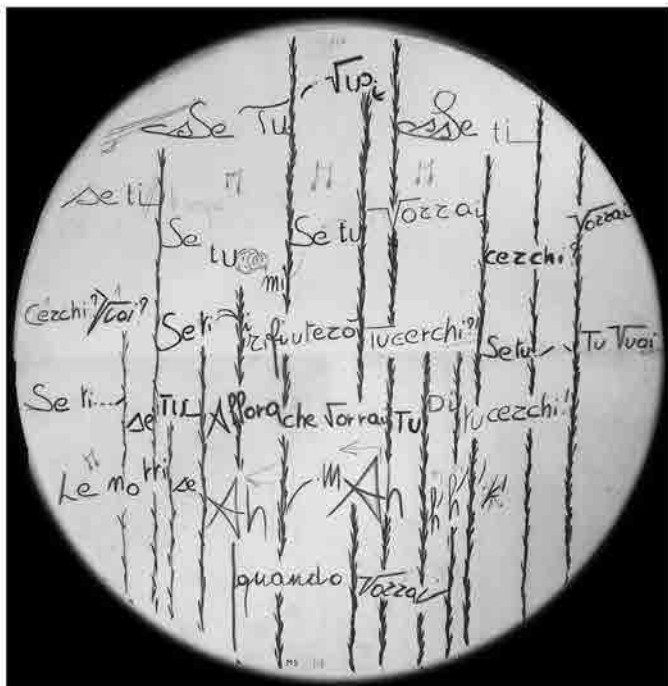
Che sia poi per me leggibile. Ossia che dia conferma, quasi stupita, alle inconscie percezioni di tale ideale tonalità.

In tutte queste tavole il segno grafico funge talora anche da nota fisica che indica il *punctum temporis* esatto in cui deve avvenire il suono, nonché le differenti modulazioni di gamma che necessariamente lo connotano. E ciò chiama in causa un'altra interessante questione che pongono le 'scritture vocali' di Bartolomei, ossia la tensione tra temporalità durativa del codice verbale e temporalità istantuale del codice visivo. Se tale dialettica abita ogni esperienza di illustrazione libraria o, più semplicemente, di compresenza dialogante di parole e immagini sulla pagina, nel caso delle 'scritture vocali' interviene una terza componente di temporalità – che condiziona le prime due –, ossia la temporalità cadenzata delle unità ritmico-musicali. Questa terza dimensione temporale da una parte pone limitazioni alle prime due, dall'altra viene da queste trascesa. Anche in questi termini le 'scritture vocali' di Bartolomei contribuiscono a colmare la distanza tra l'orale e il visivo. Come ha lucidamente illustrato Achille Bonito Oliva, le esperienze di scrittura visuale – a cui potrebbero essere ascritte anche le 'scritture vocali' di Bartolomei – si caratterizzano per una riconfigurazione iconica del linguaggio che comporta anche la variazione del tempo di contemplazione e percezione del testo, assimilato a quello dell'immagine:

Un tempo unitario e poggianti sulla simultaneità ed istantaneità, una dimensione unitaria che non prevede più una temporalità che sgocciola lungo la dimensione verticale del verso, ma semmai si contrae nell'attimo della dispersione orizzontale dello spazio tridimensionale.
(citato in Allegrini 2014, 37)



3 | *Farfalletta*, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1989



4 | *Aphrodite*, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1988.

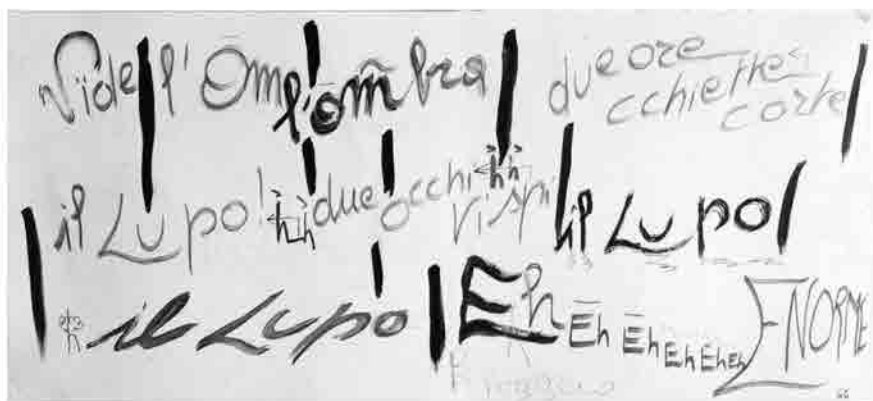
Il formato delle 'scritture vocali' è nella maggior parte dei casi quello rettangolare. Talora però varia, a evidenziare una più suggestiva convergenza semantica tra il supporto materiale dell'atto di scrittura vocale e la traccia grafica ivi contenuta. Si veda, ad esempio, la tavola di 'scrittura vocale' dell'episodio di *Farfalletta* tratto da E.T.A. Hoffmann, dove si assiste al completo doppiaggio analogico della forma dell'originaria emozione sonora (ossia, il dato naturale) nella forma simbolica della rielaborazione immaginativa, e poi nello spazio fisico offerto alla vocalità [fig. 3].

Un'altra infrazione di formato si riscontra nelle tavole che accompagnano l'esecuzione vocale di *Aphrodite* (1988, ma l'estratto qui presentato è relativo a una registrazione live del 1990), monodramma dal testo di Pierre Louÿs con musiche di Giorgio Battistelli. La forma rotonda delle tavole di 'scrittura vocale' allude, secondo Bartolomei, a uno dei simboli di Afrodite; mentre la forma chiusa del copione ricorda la mezzaluna, altro suo simbolo. In queste tavole possiamo constatare la centralità del piano del corporeo nella delineazione dei segni che designano i fonemi. Nel loro procedere a una frantumazione della parola d'autore, le 'scritture vocali' di Bartolomei sembrano far propria la vocazione, comune a molta *visual poetry*, di realizzare un intreccio di fisicità e astrazione emotiva, volto a superare lo *status* della comunicazione logica, discorsiva, per raggiungere nuovi effetti di conoscenza attraverso l'integrazione polisensoriale di codici espressivi fatti cozzare l'uno contro l'altro. In ragione di tale polisensorialità è corretto parlare di una corporeità della 'scrittura vocale' di Bartolomei; una corporeità che appartiene sia al momento in cui la voce si ispessisce entro gli iconogrammi, sia a quello in cui tali tracce verbo-visive accompagnano l'esecuzione.

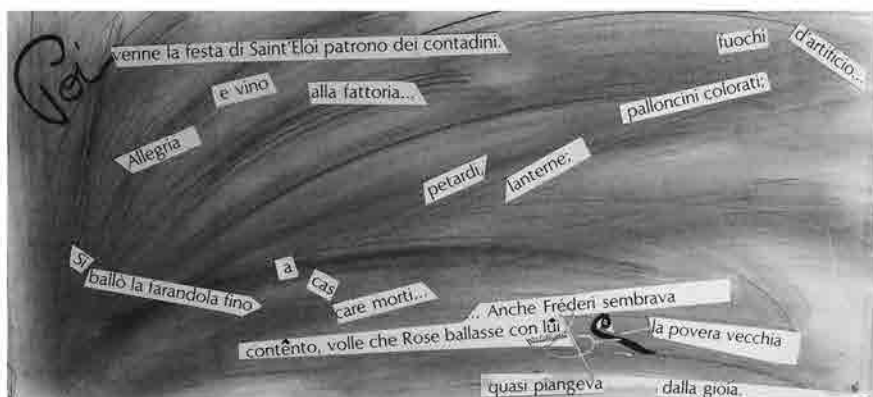
Proprio nelle tavole di *Aphrodite* constatiamo come il corpo-parola, sezionato con meticolosa cura, venga ispezionato dall'indagine anatomica della *performer*. L'immaginata corporeità di Afrodite rivive, così, nei volteggi della voce e nelle dinamiche dell'apparato fonico, ad alimentare sulla tavola un'immagine memoriale non solo del significato testuale che si intende interpretare ma anche dell'atto fisico e dello strumento fisiologico necessari a tale esecuzione, dal momento che nell'esperienza creativa ed interpretativa di Bartolomei i piani psichico, fisico e spirituale sono sempre armonicamente fusi, e l'indagine sul significato del testo trova necessario compimento solo nella fisicità dello strumento vocale. Di particolare interesse, nel caso di *Aphrodite*, è anche il formato dell'intero copione della 'scrittura vocale'. Esso deve infatti essere sfogliato verticalmente (e l'apertura del copione, durante la lettura sul palcoscenico, va a



5 | *L'Arlésienne*, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1989.



6 | *L'Arlésienne*, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1989.



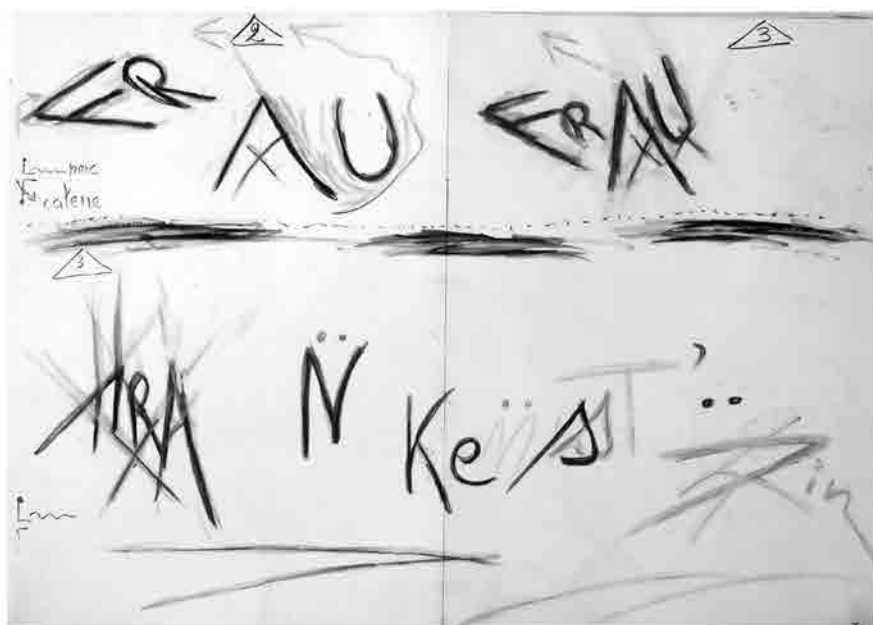
7 | *L'Arlésienne*, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1989.

formare delle ondulazioni entro le tavole, simili all'increspato elemento acquoreo da cui nasce la divinità), mentre la 'scrittura vocale' è leggibile entro i singoli fogli secondo il tradizionale andamento orizzontale da sinistra verso destra. L'organizzazione materiale del copione trova talora dei richiami anche nell'organizzazione grafica delle singole tavole. Ad esempio, in quella dedicata all'allucinato monologo di Criside [fig. 4, ascolto 4], la labirintica selva che, seguendo il movimento verticale del macrotesto, ostacola lo sviluppo orizzontale della scrittura, vale da visualizzazione della frantumazione del flusso del discorso in un reiterato balbettio della sintassi, nonché da icastica sintesi di tutti gli attimi in cui la protagonista incontra l'amato e gli si offre. Echi memoriali di momenti vissuti trovano dunque forma e vita sulla tavola.

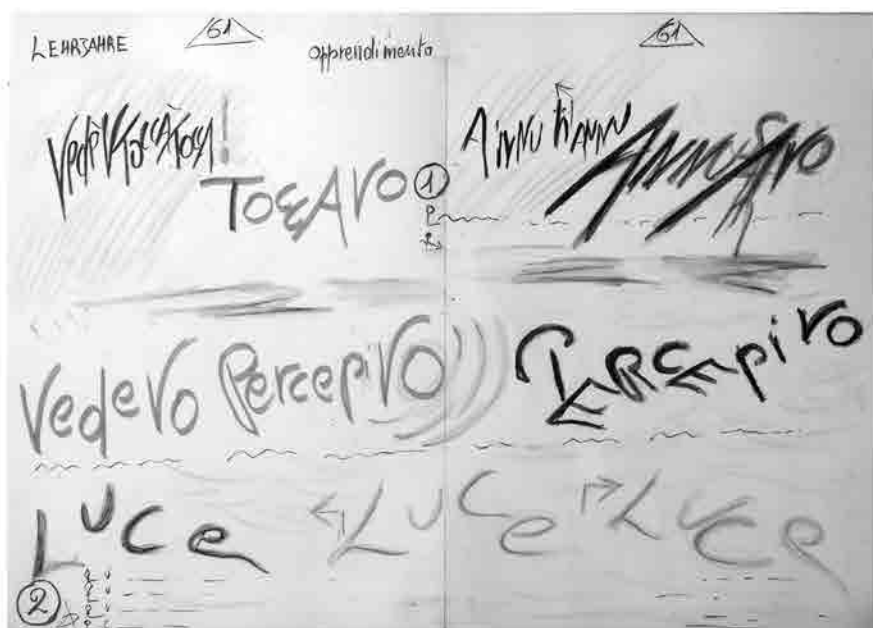
La composizione verbovisiva delle 'scritture vocali' non rappresenta un semplice sussidio mnemonico dell'esecuzione, quanto piuttosto la trascrizione grafico-cromatica della vita del segno verbale che si sceglie di indagare e ricreare. Bartolomei parla, a proposito, di una memoria che è in ascolto visivo e che, grazie alle potenzialità evocatrici del colore e alla dimensione gestuale del segno grafico, riesce a rappresentare – ossia, a rendere ogni volta presente e unica – l'esperienza del primo contatto corporeo della voce con quel preciso testo (e con quel preciso contesto di esecuzione). Come ricorda spesso Bartolomei, il suo non è infatti un atto interpretativo prodotto da un'azione memorativa e che si configura come una pratica anamnestic. Ogni volta che legge le proprie 'scritture vocali', Bartolomei si immerge in un luogo da guardare, sentire e vivere come se fosse la prima volta.

Un altro chiaro esempio di come il tratto grafico valga da annotazione semantica dell'esecuzione vocale, ci viene offerto dalle tavole dedicate all'*Arlésienne* di Daudet e Bizet; ad esempio, da quella che introduce la fuga della capretta dal recinto di Moussu Seguin [fig. 5, ascolto 5], nella quale la frantumazione delle parole e la loro elaborazione cromatica gestiscono sapientemente il controllo delle poliritmicità, delle a-ritmicità e delle dislocazioni di accenti che introducono la musica nella recitazione.

Nell'iconogramma che funge da sintesi voco-visiva dell'incontro tra la capretta e il lupo, visto con gli occhi dell'indifesa vittima, notiamo la dieresi su "Vide", funzionale allo strascicamento della vocale, oppure la doppia 'acca barrata' che indica l'effetto di espirazione attraverso cui si fondono la sorda risata in 'e' del lupo e l'intimorita reazione della voce narrante (enorme) [fig. 6, ascolto 6].



8 | Frau Frankenstein, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1993.



9 | Frau Frankenstein, tavola di 'scrittura vocale' di G. Bartolomei, 1993.

Differente è invece l'organizzazione della tavola che riporta il racconto della vicenda attraverso la voce della madre di Frédéric [fig. 7, ascolto 7]: all'uniformità dello sfondo a dominante grigia corrispondono parole che fin dall'artificiosità dattilografica rimandano a un grado azzerato di evocatività del segno, pienamente corrispondente alla natura anonima della voce materna. Un sistema di relazioni grafico-materiali interagisce qui col sistema linguistico vero e proprio, e trasforma il modo stesso di pensare le parole. Si veda come l'iniziale, brevissimo e improvviso attacco musicale prenda la forma dell'origine indistinta di un'esplosione cromatica che genera l'ambiente sovra il quale si stratificano le parole. Queste ultime risultano isolate, in voce e sulla tavola, a visualizzare la totale disarticolazione del pensiero propria della leggera atmosfera di festa qui narrata. Posizionati su questo spartito a colori secondo meditate coordinate spaziali, i brandelli del testo sfruttano la tecnica espressiva del *collage* per segnare i cambi di ritmo dell'enunciazione o le variazioni di timbro (anche interne a una singola parola, che così si frantuma: "cas-care").

Si noti che oltre ai due livelli primari, quello del disegno (piano cromatico-musicale) e quello del *collage* (piano dattilo-vocale), abbiamo anche un terzo strato costituito dalle minime notazioni manoscritte di accentuazione che evidenziano precisi luoghi sillabici nelle stringhe di testo. In questa come in altre tavole registriamo dunque la compresenza e la collaborazione di tre sistemi segnici – l'immagine, il testo, l'annotazione – che la voce deve cogliere ed eseguire nelle singole specificità e nelle reciproche relazioni. Tale soluzione formale di sovrapposizione della parola a un oggetto puramente visivo strappa tale oggetto alla sua condizione iniziale, gli conferisce linguisticità e lo inserisce nella stratificazione della 'scrittura vocale'.

Di implicazioni ermeneutiche dell'atto esecutivo di Bartolomei si può parlare anche per il *Frau Frankenstein* con la musica di Giorgio Battistelli. Per questa 'scrittura vocale' Bartolomei si immerge nel materiale critico relativo alla figura biografica e intellettuale di Mary Wollstonecraft Shelley, e al suo romanzo; e lo fa accostandosi a tale documentazione sulla scorta di una prospettiva psicanalitica di marca junghiana. La psicologia del profondo diviene così l'intuizione fondamentale per porre la scrittrice inglese sul lettino dello psicanalista e farle ritrovare, in stato di *trance*, la voce del proprio inconscio, che poi è la voce della Creatura. Questa voce, ricorda Bartolomei, nasce "dall'impossibilità di essere come lui è dentro, dall'incapacità di accettarsi come agglomerato di pezzi di altri uomini [...] una voce che viene su da ostacoli incredibili, dall'informe, però con un

calore che fa tenerezza quando impara a parlare” (Bartolomei, Tomassini 1999, 78) [Ascolto 8].

La tavola iniziale di *Frau Frankenstein* riguarda proprio il momento della Nascita della Creatura, interamente concentrato in un atto di nominazione [fig. 8]. La prima esperienza di espressione di questa informe Creatura e il primo tentativo di comunicazione col suo creatore sono riconoscimento dell'altro e autodeterminazione di sé: e questi due atti si realizzano nel suono che – come ricorda Paul Zumthor – è “in origine, il luogo dell'incontro dell'universo e dell'intelligenza” (Zumthor 2002, 10). Volontà di dire e volontà di esistere si condensano nella faticosa articolazione della voce in versi, suoni e rumori. Questa difficoltà primigenia viene tradotta graficamente in lettere che hanno una traccia elementare, una consistenza grezza e una dinamica interna apparentemente priva di ordine e senso. La progressiva conquista della facoltà espressiva interessa tanto la Creatura quanto la voce di Bartolomei e procede attraverso aridi aspirati che fisiologicamente precedono e generano i soffiati attraverso cui si articola l'incerto suono “Frau”; un suono ancora pre-linguistico, che si struttura solo nella parte bassa della tavola con la sua rapida metamorfosi nel nome “Frankenstein”. La macchia di colore che taglia verticalmente la tavola segna i due tempi della formazione di questa voce cosciente, ma vale anche da rappresentazione di una massa informe che cerca a fatica di divenire individuo. Nella tavola relativa alla fase dell'Apprendimento [fig. 9] si può invece notare la sovrapposizione tra le voci di Shelley e della Creatura; sovrapposizione testimoniata a livello visivo dalla differente configurazione grafica e cromatica della medesima parola (ad es. “percepito”), che – come possiamo ascoltare dalla registrazione della sola voce di Gabriella Bartolomei – viene prima presentata in una veste luminosa, ordinata, e poi deformata nell'oscuro e precario balbettio di una bocca informe e incapace di una normale articolazione del parlato.

Tutte queste tavole – tessiture di parole, disegni e musica – testimoniano dunque l'istintiva sensibilità di Bartolomei verso le lettere, percepite in tutti i loro aspetti (simbolico, di suono e di immagine), e ne configurano l'attività attoriale come un'esperienza fondata su presupposti ermeneutici e creativi che riconoscono nell'atto performativo un'occasione per scardinare l'ordine abituale del linguaggio e incrinare l'autorità del discorso. Azioni e intenzioni queste, lucidamente presentate da Jacques Derrida in un'intervista del 1990 sulle arti del visibile:

Ciò che faccio con le parole è farle saltare perché il non-verbale appaia nel verbale, cioè faccio funzionare le parole in maniera tale per cui in un certo momento non appartengono più al discorso, a ciò che regola il discorso [...]; se amo le parole, è anche in ragione della loro capacità di evadere dalla forma che è loro propria, che sia l'interesse che porto loro in quanto cose visibili, lettere rappresentabili la visibilità spaziale della parola, o in quanto cose musicali o udibili. Dunque se mi interesso alle parole è anche paradossalmente perché sono non discorsive, perché è così che le si può impiegare per far saltare il discorso
(Derrida 2016, 55)

* Desidero ringraziare Roberto Nigro per il supporto tecnico relativo ai materiali sonori. Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'affettuosa e generosa collaborazione di Gabriella Bartolomei, che ringrazio di cuore.

COLLEGAMENTI MULTIMEDIALI



Ascolto 1 | *Orlando furioso*, da L. Ariosto, per voce sola, Teatro Giochi Vita, Piacenza, 1992.



Ascolto 2 | *Tipografia*, da A. Soffici, per voce sola, 1986, in *Musica Futurista 4*, a cura di D. Lombardi, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, Mudima edizioni, 2010.



Ascolto 3 | *Sensibilità numerica*, da F.T. Marinetti, per voce sola, 1986, in *Musica Futurista 4*, a cura di D. Lombardi, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, Mudima edizioni, 2010.



Ascolto 4 | *Aphrodite*, da P. Louÿs, musica di G. Battistelli, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, live recording L'Aquila 1990.



Ascolto 5 | *L'Arlesienne*, da A. Daudet, nella versione di G. Morelli, musica di G. Bizet, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, ORT-Orchestra della Toscana diretta da G. Taverna, live recording Firenze 1989, Spring Art Development Production, 2007.



Ascolto 6 | *L'Arlesienne*, da A. Daudet, nella versione di G. Morelli, musica di G. Bizet, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, ORT-Orchestra della Toscana diretta da G. Taverna, live recording Firenze 1989, Spring Art Development Production, 2007.



Ascolto 7 | *L'Arlesienne*, da A. Daudet, nella versione di G. Morelli, musica di G. Bizet, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, ORT-Orchestra della Toscana diretta da G. Taverna, live recording Firenze 1989, Spring Art Development Production, 2007.



Ascolto 8 | *Frau Frankenstein. Monodramma del Prometeo moderno*, da M. Shelley, musica di G. Battistelli, 'scrittura vocale' e voce di G. Bartolomei, qui registrazione della sola voce, 1992.

ENGLISH ABSTRACT

This essay aims to investigate the original experience of the performative nexus between words / images and vocalism / music, which characterizes the work of the actress Gabriella Bartolomei. Her performances are striking evidence of the diffusion of Neo-Avant-Garde artistic experiments, even outside a clear belonging to specific cultural movement. Indeed, Bartolomei performs texts of other authors through a system of iconic rewriting ('scritture vocali'), which is very similar to the experiences of visual poetry because she uses the same techniques of drawing, painting, and collages. In both cases, the iconic arrangement of the graphic and alphanumeric signs has a hermeneutical, mnemonic, and creative purpose. Only after having iconically translated the text to be interpreted is Bartolomei able to make a vocal performance.

BIBLIOGRAFIA

Accame 1981

V. Accame, *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milano 1981.

Accattino 2014

A. Accattino, *La Poesia visiva oggi in Italia*, in G. Allegrini, L.V. Masini (a cura di), *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie*, Bologna 2014, 75-82.

Adorno [1965] 2004

Th.W. Adorno, *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, [*Über einige Relationene zwischen Musik und Malerei*, in W. Spies (ed.), *Pour Daniel-Henry Kahnweiler*, Stuttgart 1965], traduzione di M. Garda in Th.W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Torino 2004, 301-314.

Agamben 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007.

Allegrini 2014

G. Allegrini, *La Scrittura Visuale/Nuova Scrittura*, in G. Allegrini, L.V. Masini (a cura di), *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie*, Bologna 2014, 37-40.

Anhall 1984

I. Anhalt, *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*, Toronto 1984.

Baj, Dangelo 1952

E. Baj, S. Dangelo, *Manifeste de peinture nucleaire*, Bruxelles 1952, ora in T. Sauvage, *Pittura italiana del Dopoguerra*, Milano 1952.

Balestrini, Cortellessa 2013

N. Balestrini, A. Cortellessa (a cura di), *Il Romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma 2013.

- Ball [1927] 2006
H. Ball, *La fuga dal tempo: fuga saeculi*, [*Die Flucht aus der Zeit*, München-Leipzig 1927], traduzione di P. Taino, Pasian di Prato 2006.
- Barbaglia, Tagliaferri 1998
G. Barbaglia, A. Tagliaferri, *Uno e due. Indagini sul teatro dell'onnipotenza*, Milano 1998.
- Barthes [1972] 2001
R. Barthes, *La grana della voce*, [*Le grain de la voix*, "Musique en jeu" 9 (1972), 57-63], traduzione di D. De Agostini, in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 2001, 257-266.
- Barthes [1994] 1996
R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, [Paris 1994], Genova 1996.
- Bartolomei, Tomassini 1999
G. Bartolomei, S. Tomassini, "Come da bocca a bocca". *I muti discorsi e gli anonimi legami di un suono. Da un incontro con Gabriella Bartolomei*, "Scena«e». Studi sulla vita delle forme nel teatro" 3-4 (1999), 61-80.
- Benjamin [1936] 1966
W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, [*L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, prima edizione in traduzione francese di P. Klossowsky, "Zeitschrift für Sozialforschung" 5/1 (1936), 40-68], traduzione italiana di E. Filippini, Torino 1966, 17-56.
- Berberian 1966
C. Berberian, *La nuova vocalità nell'opera contemporanea*, "Discoteca" 62 (1966), 34-35 [ripubblicato nell'originale italiano e in traduzione inglese in P. Karantonis, F. Placanna, P. Verstraete (eds), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Burlington 2014, 51-66].
- Berberian 1999
C. Berberian, *Lettera a Gabriella Bartolomei*, "Scena«e». Studi sulla vita delle forme nel teatro" 3-4 (1999), 81.
- Berio 1953
L. Berio, *Poesia e musica. Un'esperienza*, "Incontri Musicali" 3 (1953), 98-111. Ora in V. Rizzardi e A.I. De Benedictis (a cura di), *Nuova musica alla radio: esperienze di fonologia della RAI di Milano*, Torino 2000, 237-259.
- Berio 1981
L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Roma/Bari 1981.
- Berio 2006
L. Berio, *Un ricordo al futuro: lezioni americane*, Torino 2006.
- Berio 2013
L. Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, Torino 2013.

- Bertoni, Panizzi 2012
M. Bertoni e C. Panizzi (a cura di), *Il titolo lo mettiamo dopo. I libri d'artista di Corrado Costa*, Reggio Emilia 2012.
- Bondi 2009
F. Bondi, *Tauromachie non latenti. A proposito del più grande poeta "sonoro" italiano*, in F. Bondi e N. Catelli (a cura di), *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, Lucca 2009, 225-247.
- Borges [1947] 2012
J.L. Borges, *La Casa di Asterione*, in J.L. Borges, *L'Aleph*, Milano 2012.
- Bulgheroni 1974
M. Bulgheroni, *Una geografia nonsensical*, "Tam Tam" 6/7/8 (1974), 21-24.
- Butor [1969] 1987
M. Butor, *Le parole nella pittura [Les mots dans la peinture, Genève 1969]*, Venezia 1987.
- Cappelletto 2009
C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Bari 2009.
- Capulli 1983
L. Capulli (a cura di), *La città telematica: su nuovi linguaggi e comunicazione*, Ancona 1983.
- Carpita 2012
C. Carpita, *Palermo '63*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano 2012, 1413-1414.
- Carroll [1865] 1960
L. Carroll, *Alice in Wonderland*, edited by M. Gardner, London 1960.
- Carroll [1865] 1989
L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie e Oltre lo specchio*, a cura di M. Graffi, Milano 1989.
- Cavarero 2003
A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano 2003.
- de Certeau [1980] 2010
M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano [L'invention du quotidien, Paris 1980]* traduzione di M. Baccianini, Roma 2010.
- Chakravorty Spivak 1985
G. Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice*, "Wedge" 7/8 (1985), 120-130.
- Connor 2014
P.S. Connor, *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and other Vocalizations*, London 2014.
- Costa 1970
C. Costa, *Inferno provvisorio*, Milano 1970.

- Costa 2007
C. Costa, *The Complete Films. Poesia Prosa Performance*, a cura di E. Gazzola, Firenze 2007.
- Costa, Villa 1970
C. Costa, E. Villa, *Il Mignottauro*, Macerata 1970.
- Derrida 2016
J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Milano 2016.
- Di Marino 2016
B. Di Marino, *Gianikian e Ricci Lucchi, archeologia del presente*, "Alias – Il manifesto", 10 dicembre 2016.
- Diacono 2014
M. Diacono, *Presentazione*, in L. Caruso, *Calligrammi e altri calligrammi*, Livorno 1990.
- Elderfield 1974
J. Elderfield, *Introduction*, in Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, Berkeley/Los Angeles/London 1974.
- Fatani 2005
A.H. Fatani, *The Iconic-Cognitive Role of Fricatives and Plosives*, in C. Maeder, O. Fischer, W.J. Herlofsky (eds), *Outside-In. Inside-Out*, Amsterdam/Philadelphia 2005, 173-194.
- Festanti, Mollo, Panizzi 2011
M. Festanti, A. Mollo, C. Panizzi (a cura di), *Corrado Costa. Inventario dell'archivio e bibliografia*, Reggio Emilia 2011.
- Filograsso, Viola 2012
I. Filograsso, T.V. Viola, *Oltre i confini del libro*, Roma 2012.
- Fónagy 1983
I. Fónagy, *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris 1983.
- Fontana 2003
G. Fontana, *La voce in movimento*, Monza/Frosinone 2003.
- Fontana 2008
G. Fontana, *In forma di libro. I libri di Adriano Spatola*, Modena 2008.
- Foucault [1977] 2009
M. Foucault, *Vita degli uomini infami*, [Paris 1977], Bologna 2009.
- Frabotta 1976
B. Frabotta (a cura di), *Donne in Poesia*, Roma 1976.
- Gallese, 2014
V. Gallese, *Arte, corpo, cervello: per un'estetica sperimentale*, "Micromega" 2 (2014), 49-67.

Garda 2011

M. Garda, *Da Venezia all'Avana: Nono, la politica e le tradizioni musicali*, in A.I. De Benedictis (a cura di), *Presenza storica di Luigi Nono*, Lucca 2011, 27-54.

Garda 2013

M. Garda, *Opera, testo, esecuzione nelle arti performative*, "Aisthesis" 7 (2013), 5-20, <<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14093/13081>>.

Garda 2016

M. Garda, *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*, in M. Garda, E. Rocconi (a cura di), *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia 2016, 73-91.

Gervasi 2015

P. Gervasi, *Critica della mente. Una rassegna di studi su letteratura e scienze cognitive*, "Nuova informazione bibliografica" 1 (2015), 69-104.

Giammei 2013

A. Giammei, *La bussola di Alice. Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione*, "Il Verri" 51 (2013), 33-77.

Giammei 2014

A. Giammei, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano 2014.

Gillis, Howie, Munford 2007

S. Gillis, G. Howie, R. Munford (eds), *Third Wave Feminism. A Critical Exploration. Expanded Second Edition*, New York 2007.

Goodman [1968] 1998

N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, [*Languages of Art*, Indianapolis 1968], traduzione di F. Brioschi, Milano 1998.

Graffi 1979

M. Graffi, *Mille graffi e venti poesie*, Torino 1979.

Graffi 2014

M. Graffi, *La mano sicura dello sperimentalismo*, in Niccolai [1966] 2014, 9-36.

Jakobson [1960] 2002

R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, [*Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Th.A. Sebeok, *Style and Language*, New York 1960] in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, traduzione di L. Grassi, Milano 2002, 181-218.

Jakobson, Waugh [1979] 1984

R. Jakobson, L.R. Waugh, *La forma fonica della lingua*, [*The Sound Shape of Language*, Brighton 1979] traduzione di E. Fava, Milano 1984.

Klüppelholz 1976

W. Klüppelholz, *Sprache als Musik: Studien zur Vokalkomposition seit 1956*, Herrenberg 1976.

- Kogler 2003
S. Kogler, *Am Ende, wortlos, die Musik: Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen*, Graz 2003.
- Lakoff, Johnson [1980] 2012
G. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, [*Metaphors we live by*, Chicago and London 1980], traduzione di P. Violi, Milano 2012.
- Loreto 2014
A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli*, Novara 2014.
- Lurija 1996
A. Lurija, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, Roma 1996.
- Madesani 2005
A. Madesani, *Per-turbamenti: artiste in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta*, Rovereto 2005.
- Manica 1983
R. Manica, *Insomma è un libro il mondo*, "Tam Tam" 33/34 (1983).
- Manganelli 1981
G. Manganelli, Prefazione a G. Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie*, Milano 1980, 4-7.
- McCaffery 2009
S. McCaffery, *Cacophony, Abstraction and Potentiality: the Fate of the Dada Sound Poem*, in M. Perloff, C. Dworkin (eds), *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, Chicago 2009, 118-128.
- Menezes 1993
F. Menezes, *Un essai sur la composition verbale électronique "Visage" de Luciano Berio*, Modena 1993.
- Miccini 1985
E. Miccini, *Poesia e no (1964-1984)*, Pasian di Prato 1985.
- Muraro 2004
L. Muraro, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Roma 2004.
- Niccolai [1966] 2014
G. Niccolai, *Il grande angolo*, [Milano 1966], Roma 2014.
- Niccolai 1969
G. Niccolai, *Humpty Dumpty*, Torino 1969.
- Niccolai [1969] 2012
G. Niccolai, *Humpty Dumpty*, Torino 1969 (ora in Niccolai 2012, 47-76).
- Niccolai 1974
G. Niccolai, *Poema & Oggetto*, Torino 1974.

- Niccolai [1974] 2014
G. Niccolai, *Poema & Oggetto*, [Torino 1974] Milano 2014.
- Niccolai 1975
G. Niccolai, *Una proposta di interpretazione degli zeroglifici*, in Spatola 1975, s.p.
- Niccolai [1980] 2012
G. Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie*, Milano 1980 (ora in Niccolai 2012, 47-205).
- Niccolai 1982
G. Niccolai, *Singsong for New Year's Adam & Eve*, Supplemento a "Tam Tam" 29 (1982).
- Niccolai 1997
G. Niccolai, *Stein come pietra miliare*, in S. Perosa (a curadi), *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*, Venezia 1997, 171-186.
- Niccolai 2001
G. Niccolai, *Esoterico Biliardo*, Milano 2001.
- Niccolai 2012
G. Niccolai, *Poemi & Oggetti. Poesie complete*, a cura di M. Graffi, Firenze 2012.
- Niccolai 2015
G. Niccolai, *Istruzioni per l'uso*, "alfabetaz", 27 novembre 2015: <<https://www.alfabetaz.it/2015/11/27/giulia-niccolai-sul-suo-poema-oggetto/>>
- Niccolai 2016
G. Niccolai, *Foto & Frisbee*, Roma 2016.
- Niccolai, Arcari 2015
G. Niccolai, P. Arcari, A. Spatola, "Il Verri" 57 (2015), 57-81.
- Pagliarani 1963
E. Pagliarani, *Poesia ideologica e poesia oggettiva*, "Nuova corrente" 31 (1963), 37-40.
- Pasotelli 1985
L. Pasotelli, *Rebus 1/25*, con una nota di A. Spatola, Supplemento a "Tam Tam" 44/b (1985).
- Pasotelli 1994
L. Pasotelli, *Serraglio*, testi a cura di A. Mari, Castelvetro Piacentino 1994.
- Perloff 2010
N. Perloff, *Archives, Collections and Curatorship: Schwitters Redesigned: A Post-War Ursonate from the Getty Archives*, "Journal of Design History" 23 (2010), 195-203.
- Petrucchi 1992
A. Petrucci, *Segno come memoria, memoria come segno*, in E. Debenedetti, J. Nigro Covre (a cura di), *Scrittura e immagine: l'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, Roma 1992, 165-170.
- Pozzi 1981
G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano 1981.

Re 1989

L. Re, *Futurism and feminism*, "Annali d'Italianistica" 7 (1989), 253-272.

Re 2004

L. Re, *Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde*, "Modern Language Notes" 119.1 (2004), 135-173.

Re 2013

L. Re, *Fanalini di coda*, in Balestrini, Cortellessa 2013, 318-324.

Russo 2011

A. Russo, *Storia culturale della fotografia*, Torino 2011.

Scaldaferri 2000

N. Scaldaferri, 'Bronze by Gold' by Berio, by Eco. *Viaggio attraverso il canto delle sirene*, in V. Rizzardi e A.I. De Benedictis (a cura di), *Nuova musica alla radio: esperienze di fonologia della RAI di Milano*, Torino 2000, 101-157.

Sinisgalli [1944] 1950

L. Sinisgalli, *Furor mathematicus*, [Roma 1944] Milano 1950.

Sinisgalli 1943

L. Sinisgalli, *Meccanica, Paradiso*, "La Ruota. Rivista mensile di Letteratura e Arte" 1 (1943), 18-19.

Siti 1975

W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino 1975.

Spatola 1969

A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Torino 1978.

Spatola 1973

A. Spatola, *Algoritmo*, Torino, 1973

Spatola 1975

A. Spatola, *Zeroglifico*, Torino, 1975

Spatola 1985

A. Spatola, O, Nota introduttiva a L. Pasotelli, *Rebus 1/25*, Supplemento a "Tam Tam" 44/b (1985), 3-5.

Spatola, Niccolai 1972a

A. Spatola, G. Niccolai, *La poesia sta diventando*, "Tam Tam" 1 (1972), 2.

Spatola, Niccolai 1972b

A. Spatola, G. Niccolai, *Il breve quanto schematico editoriale del 10 numero*, "Tam Tam" 2 (1972), 3-6.

Tagliaferri 2000

A. Tagliaferri, *Introduzione*, in E. Villa, *Zodiaco*, a cura di C. Bello e A. Tagliaferri, Roma 2000, 9-19.

Tagliaferri 2012

A. Tagliaferri, *Digressioni illegali*, in *Il titolo lo mettiamo dopo. Libri d'artista di Corrado Costa*, a cura di M. Bertoni e C. Panizzi, Reggio Emilia 2012, 9-15.

Tagliaferri 2013

A. Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, Milano 2013.

Tagliaferri 2016

A. Tagliaferri, *Il Clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano 2016.

Tomassini 1999

S. Tomassini, *Scrittura eloquente e «poema» della voce in Gabriella Bartolomei*, "Scena«e». Studi sulla vita delle forme nel teatro" 3-4 (1999), 55-60.

Tornielli di Crestvolant 2011

M. Tornielli di Crestvolant, scheda sui *Rebus 1/25*, in A. Sbrilli, A. De Pirro (a cura di), *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, Milano, 2010, 83-84.

Toti 1968

G. Toti, *Cinema e razzismo. È possibile parlare di cinema e razzismo?*, "Rivista del Cinematografo" 6-7, giugno-luglio 1968, 380.

Toti 1979.

G. Toti, *I sperimentali: Achille e la tartaruga*, "Carte Segrete" 43, gennaio-marzo 1979.

Toti 1981.

G. Toti, *I mixerabili*, "Cinema 60" 139, 1981, 10-14.

Umiltà 2012

A. Umiltà, *Abstract art and cortical motor activation: an EEG study*, "Frontiers in Human Neuroscience" 16, November 2012.

Villa 1939

E. Villa, *Anima, prosa e gloria di Leonardo*, "Circoli. Rivista di Letteratura" 5 (1939), 651-656.

Villa 1940

E. Villa, *Lucio Fontana*, "Roma fascista" 22 (1940), 3.

Villa 1943

E. Villa, *Oreste Macrì. Esempjari del sentimento poetico contemporaneo*, "L'Italia che scrive" 3-4 (1943), 57.

Villa [1947] 2000

E. Villa, *Forma 1. Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli, Turcato*, in E. Villa, *Critica d'arte 1946-1984*, a cura di A. De Luca, Napoli 2000, 31-34.

Villa [1953] 2000

E. Villa, *Astrattismo e scienza*, in E. Villa, *Critica d'arte 1946-1984*, a cura di A. De Luca, Napoli 2000, 53-54.

Villa 1956

E. Villa, *Visita alla termomeccanica*, "Civiltà delle macchine" 6 (1956), 49.

- Villa [1970] 2008
E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, [Milano 1970], vol. I, a cura di A. Tagliaferri, Firenze 2008.
- Villa 1973
E. Villa, *Biothèmes idées par Emilio Villa*, in L. Caruso, *Nell'abitudine del giorno*, Napoli 1973.
- Villa 1997
E. Villa, *Conferenza*, Roma 1997.
- Villa 2000
E. Villa, *Zodiaco*, a cura di C. Bello e A. Tagliaferri, Roma 2000.
- Villa 2005
E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, Milano 2005.
- Villa 2008a
E. Villa, *Prima o poi, poi o prima*, in C. Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, Milano 2008.
- Villa 2008b
E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, vol. II, a cura di A. Tagliaferri, Firenze 2008.
- Villa 2014
E. Villa, *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Minciacchi, Roma 2014.
- West 2010
R. West, *Giulia Niccolai: A Wide-Angle Portrait*, in P. Chirumbolo, M. Moroni, L. Somigli (eds) *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto 2010, 212-230.
- Zeki [1999] 2007
S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, [Inner vision : an exploration of art and the brain, Oxford 1999], Torino, 2007.
- Zumthor 2002
P. Zumthor, *Prefazione*, in C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna 2002.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2017
presso Centro Stampa Digitalprint Rimini
per conto di Edizioni Engramma

NN

mese **2017**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 146 | giugno 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Agryropoulou | Antonakou | Auteri | Bastianello | Centanni
Cuscunà | De Marinis | Di Rosa | Fressola | Ghiraldini
Kirchmayr | Pedersoli | Tisano | Rimini

Theatrum Mundi

a cura di Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini

SOMMARIO

- 1 | Theatrum mundi
ALESSANDRA PEDERSOLI, STEFANIA RIMINI
- 5 | L'altro che noi siamo
ANDREA TISANO
- 9 | Una *classicità tribale*
FRANCESCA AUTERI
- 15 | Una convincente riproposta dell'uso del Coro nella poetica euripidea
GIUSEPPE CUSCUNÀ
- 21 | "Gli dèi hanno in mente qualcosa"
A CURA DI ANTONIA DI ROSA E ANDREA TISANO
- 29 | Συνεργός, lavorare insieme
DANAE ANTONAKOU*
- 35 | L'inaugurazione del Teatro Contarini a Piazzola sul Brenta (1679)
ELISA BASTIANELLO
- 59 | Visioni del clown nel teatro del Novecento
MARCO DE MARINIS
- 83 | Pasolini e Foucault: teatro del corpo e politiche della verità
A CURA DI RAOUL KIRCHMAYR
- 103 | From paratoxic to paradoxes (and *vice versa*)
NADJA ARGYROPOULOU

123| “Neither from nor towards; at the still point, there the dance is”
MONICA CENTANNI, ANNA FRESSOLA, ANNA GHIRALDINI, ALESSANDRA
PEDERSOLI

Theatrum mundi

Editoriale di Engramma 146

Alessandra Pedersoli, Stefania Rimini

Totus mundus agit histrionem

Una pioggia di fuoco – inizialmente flebile, poi dirompente – invade la scena ma non turba la stasi di un uomo, che alla violenza dell'elemento scatenato risponde con pochi movimenti e nessun turbamento. Si tratta di uno dei quattro video, dedicato a ciascuno degli elementi – aria, acqua, terra e fuoco – che Bill Viola ha realizzato nel 2014 su commissione della cattedrale di St. Paul a Londra. La postura del martire/testimone è straordinariamente vitale nella sua totale assenza di movimento.

La radice segreta che anima i contributi raccolti all'interno di questo numero si lega a una precisa idea del fare artistico, inteso come azione vitale, come urgenza di modi e sentimenti. Ennio Flaiano, in uno dei passaggi forse più intensi del suo pamphlet *Lo spettatore addormentato*, suggerisce una chiave di lettura importante della macchina teatrale, che dà sostanza ai discorsi che qui proviamo a intrecciare:

Mi sorprende di non saper giudicare uno spettacolo se non come una persona viva. Che con tutti i suoi pregi può essere detestabile, oppure amabile per i suoi difetti. Che può apparirci insignificante se troppo carica di abbellimenti, e misteriosa se è semplice, naturale, in una parola se si accetta per quello che è. Mi fermo alla prima impressione, la più profonda. Così, osservo se uno spettacolo vive, dorme, pensa. Se si mostra soltanto, è una esibizione. Il suo ricordo può perseguitarmi per qualche giorno, indignarmi per la sua inutilità. Se invece respira e parla, se gli attori hanno l'aria di trovarcisi a loro agio, insomma di abitarlo, lo spettacolo vi dà anche una sua immagine della vita, che entra a far parte della vostra esperienza e si confonde col deposito dei fatti realmente accadutovi [...]. Uno spettacolo è tanto più importante quanto più impegna lo spettatore nella sua autobiografia, la chiarisce.

Leggere uno spettacolo significa provare a capire se l'opera è in grado di respirare e parlare, di intercettare il battito delle nostre esistenze – di studiosi e di spettatori – senza piegarsi troppo alle pose del tempo. Il teatro è

forse il linguaggio artistico che più riesce a provocare chi guarda e ascolta, e per questo il mondo si specchia tra le assi di un palco, scheggiandosi.

La prima, ampia, sezione indaga il mistero che ogni anno si rinnova al Teatro greco di Siracusa, nel confronto con la parola alta, solenne e grave della tragedia. Il LIII ciclo di rappresentazioni classiche promosso dall'INDA accoglie le dolenti traiettorie della genia di Edipo, in un doppio assalto al cuore di Tebe con *I Sette contro Tebe* di Eschilo e *Fenicie* di Euripide. Marco Baliani e Valerio Binasco, rispettivamente impegnati con il testo di Eschilo e di Euripide, si trovano per la prima volta a gestire lo spazio della *skênè* siracusana e mostrano, con esiti diversi, di aver compreso misure e temperatura estetica del luogo.

Andrea Tisano coglie nella sua recensione l'inclinazione specifica della messa in scena di Baliani, cioè la reinvenzione del Coro e il potente richiamo alle guerre dell'oggi. Senza forzare il dettato eschileo, il regista opera uno slittamento fecondo all'interno dell'opera trasformando il pubblico in "coro incarnato" e sigillando in tal modo l'analogia fra teatro e polis. Sul finale l'iscrizione nel *qui e ora* del palco dei segni della guerra siriana fa sì che Siracusa accolga il dolore di Aleppo, in un transfert di grande effetto visivo e acustico.

Francesca Auteri declina un altro motivo fortemente in gioco nella scrittura scenica di Baliani, ovvero la dimensione rituale. Secondo la sua lettura, *I Sette a Tebe* sono attraversati, infatti, da un'evidente tensione tribale che si esplica già attraverso la grana dei costumi per esplodere poi nei movimenti del Coro, scanditi da ritmi a tratti forsennati. La connessione fra estasi del corpo e fermenti politici si fa così stringente e ribadisce la presenza di una linea sciamanica capace di intrecciare presente e passato in un'unica danza.

Giuseppe Cuscunà rintraccia i nodi salienti della messa in scena di Binasco, in dialogo con Aristotele e con la drammaturgia di Euripide. La sua lettura di *Fenicie* si muove su due assi: uno sguardo ravvicinato al testo, da cui emerge la sostanziale fedeltà del regista al dettato tragico – non senza qualche azzardo; una lettura attenta dei caratteri dei personaggi, spesso non allineati alla tradizione (è il caso della postura comica del Messaggero) e proprio per questo vivi nel battito della scena.

Alcune delle intuizioni di Cuscunà vengono ribadite dallo stesso Binasco, in un'intervista generosa e vibrante a cura di Antonia Di Rosa e Andrea

Tisano. Il regista dà conto di alcune scelte stilistiche e descrive l'effetto provato nel respirare la terra del Teatro antico: la sua testimonianza conferma una sensibilità acutissima e un assoluto istinto d'autore.

La centralità del teatro come spazio della polis anima anche il contributo di Danae Antonakou, dedicato all'Associazione Diazoma. Il programma di lavoro dell'Associazione, giunta già al quinto anno di attività, si fonda sul recupero e la valorizzazione dei siti teatrali antichi, di matrice greca e romana, presenti sul territorio egeo e propone una modalità virtuosa basata sul concetto di sinergia. Sono i cittadini, insieme a studiosi e rappresentanti delle istituzioni, a inaugurare un modello di buone pratiche, che testimonia la possibilità di agire per il bene della collettività nel rispetto del mandato di ogni linguaggio artistico – e segnatamente del teatro.

Il legame fra luogo e teatro ritorna nel saggio di Elisa Bastianello, che recupera e offre in traduzione un documento raro e prezioso, dedicato alla inaugurazione nel 1679 del Teatro Contarini a Piazzola del Brenta. La genesi e la fortuna degli edifici scenici è per tradizione un tema caro a Engramma, che qui si colloca all'incrocio fra sguardi e orizzonti diversi: ricerca d'archivio, stampa d'epoca, storia architettonica, cronaca e costume.

L'equilibrio instabile, ma fecondo, fra antico e moderno attraversa tutti i contributi presenti in questo numero, ma trova nel saggio di Marco De Marinis una delle incarnazioni più interessanti. Lo studioso presenta qui un'indagine stringente sulla figura del clown nel teatro e nell'arte del Novecento, disegnando un itinerario ricco di ipotesi, ricostruzioni, visioni. La pensosa solitudine del clown sintetizza, infatti, percorsi mitografici di grande evidenza e contribuisce a codificare un modello di attorialità per certi aspetti ineguagliabile.

Dentro il perimetro del Novecento, non senza aperture al passato ed enigmatiche preconizzazioni, si snoda la parabola di Pier Paolo Pasolini, segnata da una passione politica ed etica che trae spunto dalla lezione di grandi teorici e pensatori. L'influenza e le possibili analogie di Pasolini con Michel Foucault sono al centro di un importante volume curato da Raoul Kirchmayr, di cui presentiamo alcuni passaggi, secondo un montaggio che mette in luce le diverse sponde entro cui si misura la relazione fra lo scrittore e il filosofo. La scelta dei brani proposta dal curatore consente di attraversare territori e linguaggi solo apparentemente distanti,

accomunati dalla volontà pasoliniana di “gettare il corpo nella lotta” per vivere il suo tempo senza mediazioni o condizionamenti.

La dimensione aperta del ‘teatro del mondo’ accoglie in sé la pratica del mostrare come paradigma ontologico, se non addirittura come imperativo categorico. Esibire i corpi, le emozioni, i gesti, le opere equivale a produrre nuove interpretazioni, nuove vie di conoscenza e sapere. In questa chiave vanno letti gli ultimi due contributi presenti nel numero, come occasione di risistemizzazione di logiche ed esperienze del sentire.

Nadja Argyropoulou descrive e commenta le ragioni della mostra *Paratoxic Paradoxis* declinata secondo un’ampia piattaforma linguistica, che accoglie opere visive dai formati più diversi, accomunate però dalla volontà di proporre una sintesi dell’ampia ossatura del cosmo. Sostenuta da una robusta tensione eco-critica, l’esposizione segue percorsi spesso divergenti, franti, che invitano il visitatore (e il lettore) a ripensare il principio naturale delle cose.

Il *Rinascimento elettronico* di Bill Viola, glossato da Monica Centanni, Anna Fressola, Anna Ghiraldini e Alessandra Pedersoli, ricuce la dialettica fra antico e moderno rilanciando l’importanza della sinestesia come figura di *pathos*. Le opere video dell’artista ‘rimediano’ i codici della tradizione rinascimentale attivando inedite rifrazioni di immagini e sentimenti, e così i corpi vibrano di luci e di ombre, nella trasparenza di schermi finalmente sensibili.

Theatrum mundi si presenta come un titolo ambizioso, e certamente nasconde una piega di consapevole temerarietà, ma nella nostra intenzione può suggerire la concreta stratificazione di pratiche, modi e sensi correlata a quell’antica, e attualissima, forma di agire il tempo che è il teatro che, secondo il motto del Globe di William Shakespeare che abbiamo posto come *ex ergo* a questo numero, è il modo in cui tutto il mondo fa epifania di se stesso, come infinita rappresentazione.

L'altro che noi siamo

Lettura drammaturgica di *Sette contro Tebe*, regia di Marco Baliani
(Inda 2017)

Andrea Tisano

Non è una scelta facile quella di mettere in scena *Sette contro Tebe*. Per il grande pubblico, il titolo suona poco evocativo, la vicenda mitica di Eteocle e Polinice quasi sconosciuta, la struttura drammaturgica dell'originale eschileo è dura, arcaica, refrattaria a qualsiasi semplificazione. A conferma di questa difficoltà, l'esiguo numero di rappresentazioni di *Sette* a Siracusa: solo altre tre volte negli oltre cento anni di attività dell'Inda (1924; 1966; 2005).

Tuttavia, poche tragedie sono adatte quanto *Sette* a portare in scena il tema scelto per questo ciclo di rappresentazioni classiche: il teatro e la città. Nei *Sette* infatti il teatro è la città. L'identificazione è immediata. Eteocle, nella prima battuta del prologo, esordisce con il vocativo Κάδμου πολίται, "Voi della città di Cadmo", rivolgendosi direttamente – personalmente – agli spettatori, e coinvolgendoli a fare la loro parte nella rappresentazione, identificandosi con il corpo civico minacciato dall'attacco argivo. E l'idea drammaturgica di questa identificazione, del coinvolgimento del pubblico come comparse, già tutta presente nel testo di Eschilo, è ancora più forte nella messa in scena di Marco Baliani, regista di *Sette contro Tebe* nella versione Inda 2017: il possente appello di Eteocle (Marco Foschi) parte infatti dall'alto della casetta dei mugnai che svetta come una torre alle spalle degli spettatori, scende sulla scena travolgendo nel suo percorso l'intera cavea.

Coinvolto così il *theatron* degli spettatori, coinvolta la città. Dopo il discorso di Eteocle che viene interrotto, o per meglio dire sceneggiato e mimato, da un arcaico rito tribale profetico e propiziatorio che trae spunto dall'accento alla profezia di Tiresia (ai vv. 24-29), Tebe, minacciata dal nemico argivo, prende voce per tramite del Coro, e si fa corpo nella metafora della nave travolta dai marosi che intesse come un *Leitmotiv* l'intera tragedia già dal secondo verso. Da qui la scelta ardita di Marco Baliani, di 'decostruire' il Coro.



Sette contro Tebe,
regia di Marco Baliani
(Inda 2017): Eteocle
(Marco Foschi)
e Antigone
(Anna Della Rosa).
Fotografia di Franca
Centaro



Sette contro Tebe,
regia di Marco Baliani
(Inda 2017): la
disperazione delle
donne del Coro.
Fotografia di
Maria Pia Ballarino



Sette contro Tebe,
regia di
Marco Baliani
(Inda 2017):
nell'esodo, Antigone
e il Coro: il dibattito
i corpi di Eteocle e
Polinice. Fotografia
di Franca Centaro

Nel testo eschileo le fanciulle tebane sono l'interlocutore privilegiato del protagonista del dramma, il re Eteocle, ne sono quasi il deuteragonista. Questi due poli dialettici interagiscono innescando una serie di opposizioni binarie (monarca e *demos*; uomo e donna; attività e passività; coraggio e paura) che rispondono alle diverse reazioni emotive causate dall'azione extra-scenica della battaglia imminente. Battaglia che, proprio perché al di fuori del tempo e dello spazio drammatico, eccita al massimo l'immaginazione del Coro in direzione dell'esterno (l'esercito nemico accampato fuori le mura) e del futuro (l'assedio che deve ancora avvenire). Il Coro incarna la città assediata, diventa il suo organo percettore, convoglia nell'immaginifica poesia dei suoi canti strofici le immagini e i suoni che assalgono, dal campo nemico, le mura di Tebe.

Di questa tensione corale, tuttavia, Baliani mantiene solo alcuni stralci – i più emblematici – come il sinestetico κτύπον δέδορκα (al v. 103: “vedo il rumore”, nella traduzione di Giorgio Ieranò). E seguendo il testo eschileo, il Coro stesso è frammentato, caotico sull'orchestra. Come se non si potesse dare canto corale in una città sotto assedio, come se la collettività fosse infranta. “Il coro delle donne e degli uomini non è un coro”, dichiara lo stesso Baliani in un appunto di regia, “non si muove compatto, non parla all'unisono, è fatto di individui, ognuno con la sua particolare forma di tremore e di reazione”. Il Coro eschileo composto di fanciulle tebane, terrorizzate dall'angoscia della violenza a venire, si trasforma sulla scena di Baliani in un ammasso indistinto: uomini e donne, tutti sono deboli, tutti sono vittime confuse, frastornate, passive, dinnanzi all'orrore della guerra.

E se il Coro della tragedia greca, come voleva Friedrich Schlegel, è lo “spettatore ideale”, quasi una proiezione in scena della comunità civica, nella versione di Baliani tramite il coinvolgimento emotivo è il pubblico stesso che è chiamato, al posto del Coro, a farsi organo percettore della città, della sua paura per il pericolo della guerra. È qui che Baliani sembra voler operare uno spostamento, dal Coro come spettatore ideale al pubblico come Coro realmente incarnato nella comunità dei cittadini riuniti nell'assemblea teatrale. In questo senso la poesia eschilea è solo un tramite per fare immaginare gli orrori di una guerra imminente. Ma nella regia di Baliani la guerra è qui e ora, si manifesta sulla scena. Durante la parodo e gli stasimi corali, gli spettatori sono bombardati dagli effetti sonori: clangore di spade, nitriti di cavalli, colpi alle mura, grida di uomini. Rumori che nel corso della tragedia si trasformano, concorrendo all'effetto di identificazione straniante del finale architettato da Baliani.

Dopo che per un *coup de dés* Eteocle si scopre destinato a confrontarsi alla Settima Porta contro il suo stesso fratello Polinice che guida l'esercito nemico, il Coro rimane in silenzio, e in luogo dell'ultimo stasimo vediamo messa in scena la battaglia. Battaglia la cui rappresentazione il drammaturgo antico aveva affidato soltanto alla sublime, efficacissima, astrazione della parola poetica del *commo* degli scudi. Nel dramma di Eschilo dopo la censura che Eteocle impone alle fanciulle tebane, il Coro cessa di essere tramite sinestetico degli effetti sonori e visivi della battaglia, ma dedica – prima del compianto funebre finale – un ultimo canto alla maledizione di Edipo, alla colpa di Laio, e alla teodicea che tenta di dare senso alle vicende della stirpe labdacide. A quel punto possiamo immaginare che gli “effetti speciali” cessassero e piombasse sulla scena il pesante silenzio. Nella regia di Baliani, invece, gli effetti sonori ora si fanno travolgenti, e diversi: il clangore diventa raffica di mitragliatrice, i nitriti ruggito di carri armati, i colpi sirena antiaerea.

Mentre i sette guerrieri simulano la lotta tra i fumogeni, il Coro, con cui ci eravamo fino a questo momento identificati, cambia abito chiedendo agli spettatori di seguirlo in un altro passaggio concettuale. Smesse le impersonali casacche etniche di pelli animali, i coreuti indossano tuniche e *hijab*, e scopriamo che il *theatron* non è più Tebe, ma Aleppo. Dopo l'identificazione il regista ci impone lo straniamento di un'ulteriore identificazione a noi prossima, che strappa lo spettatore alle vicende antiche del teatro greco per catapultarlo in una tragedia reale, attuale. Non più Eschilo, non più Coro. Ma Baliani, la Siria. Non più il *theatron*, ma la *polis*. Per scoprire che ogni guerra – anche la guerra contro il più tremendo dei nemici – è ancora la guerra fra Eteocle e Polinice, è sempre guerra civile.

ENGLISH ABSTRACT

Marco Baliani is the director of Aeschylus' *Seven against Thebes*, staged at the Greek Theatre of Syracuse this year. His interpretation parts from the original mainly in the dramatic role of the chorus. The purpose of this review is to analyze Baliani's dramatic reading of the play, focusing on the artistic and political aim of his “deconstruction” of the Greek chorus.

Una classicità tribale

I *Sette contro Tebe* di Marco Baliani al Teatro greco di Siracusa

Francesca Auteri

Il LIII ciclo di rappresentazioni classiche organizzate dalla *Fondazione Inda* ha visto tra i suoi protagonisti il regista Marco Baliani, al debutto presso il non semplice scenario del Teatro greco di Siracusa. A lui il compito di portare in scena *I sette contro Tebe*, tragedia superstite di Eschilo appartenente in origine a una tetralogia (con *Laio*, *Edipo* e il dramma satiresco *Sfinge*) andata perduta. L'opera, legata al ciclo mitico tebano, si snoda lungo un costante gioco dialettico che fa dell'antitesi e della metafora, il suo spazio: la prima coppia specchio è quella dei due fratelli Eteocle e Polinice, frutto di carne originato dallo stesso sangue, quello macchiato, malato e infetto della stirpe di Edipo. Le opposizioni conflittuali continuano nell'immagine di altrettanti validi guerrieri, sette contro sette, che si fronteggiano in una lotta estenuante destinata a morte certa; le antitetiche coppie proseguono, quindi, nel femminile che dialoga con il maschile (i fratelli *versus* Ismene e Antigone, o il Coro di donne con lo stesso Eteocle), nel confronto tra città e spazio esterno, nella dialettica tra legge morale e legge sociale.

Marco Baliani sceglie di rileggere la tragedia eschilea enfatizzando la cifra 'tribale' propria di una ritualità che guarda a un passato ancestrale e lontano. In realtà tale volontà registica si ricollega a delle caratteristiche già ben presenti nel testo classico: più che evidenti infatti, dentro la partitura drammaturgica, i segni di antiche pratiche magiche e di inquietanti forze soprannaturali, dalle quali, anni dopo, financo lo stesso Euripide scelse di distaccarsi a favore della ricerca di una maggiore razionalità.

In una interessante tensione tra *topoi* preesistenti e messa in scena contemporanea, gli attori indossano degli abiti fatti di stracci, pellame e piume, dal color della terra, così come i loro calzari e i bastoni che fieramente tengono in mano. I polsi sono vestiti da vistosi bracciali, le fronti adornate da fasce scure e avvolgenti mentre le schiene vengono coperte da grossi e ampi mantelli di pelli animali. Uomini e donne assumono delle fattezze ferine, selvagge, che incutono timore nella loro estrema e vibrante fisicità istintuale.



Sette contro Tebe, regia di Marco Baliani (Inda 2017): Coro dei Tebani. Fotografia di Franca Centaro



Sette contro Tebe, regia di Marco Baliani (Inda 2017): l'albero-tempio. Fotografia di Franca Centaro



Sette contro Tebe, regia di Marco Baliani (Inda 2017): l'apparizione dello sciamano-profeta. Fotografia di Franca Centaro

La scenografia è scarna: massi che delimitano una grande arena di sabbia dove troneggia un enorme albero, luogo di devozione antica e panteistica, tempio di foglie e radici al quale le donne e gli uomini di Tebe donano fiori e ghirlande, chiamando in soccorso le divinità per un pericolo che non si vede, ma del quale si percepiscono gli orribili rumori. I simulacri marmorei del testo originario vengono così sostituiti da terra e legno, elementi primordiali che volutamente si ricollegano a quei culti arcaici che fanno della natura luogo precipuo di preghiera e speranza. La danza diviene allora arte evocativa di tempi perduti e si concretizza nei movimenti convulsi e liberi del Coro: la disperazione ed il terrore sono corpi che si inginocchiano, si piegano, si spezzano, gridano preghiere, corrono, nel dolore di un 'nemico' impalpabilmente presente. Le carni dei *performer* si trasformano in cassa risonante di percussioni, di vocalizzi che accompagnano i piedi e le braccia, di teste che ondeggiavano vistosamente. Tutto richiama quelle danze primordiali, propiziatriche e catartiche, che ricevono dalla terra forza e impulsi, radici e libertà.

In tale quadro risulta sicuramente efficace l'apparizione di un profeta, dalle sciamaniche fattezze e dalle ampie vesti di piume nere, che ondeggia su ritmi tribali accompagnato dai bastoni e dai salti della gente di Tebe; il suo volto, viso scarso di primitivo volatile, è coperto da un'enorme maschera ossea che cela degli occhi bendati, chiara ed evidente assimilazione a Tiresia, indovino cieco che giocò gran ruolo nella vicenda mitica di Edipo ma, in realtà, assente nel testo eschileo.

Presenza inquietante e anticipatrice di morte e dolore, dopo aver tracciato sulla sabbia rossa dei segni che raccontano di un destino luttuoso, si accascia sulle ginocchia poiché troppo grande è il peso della visione da lui avuta: nessuna speranza per il maledetto popolo di Tebe e per la stirpe di Laio. L'azione avviene in silenzio, a simboleggiare l'attenta consapevolezza della gente che vi assiste, massa umana ansiosa e atterrita dai presagi di cui la mostruosa creatura antropomorfa si fa portatrice.

In un cortocircuito che occhieggia all'*Edipo Re* di Pasolini e a *U' Ciclope* di Vincenzo Pirrotta, ecco la scelta dei sette guerrieri che si opporranno ai combattenti schierati da Polinice dinanzi alle porte della città: una danza primitiva che culmina in un vero e proprio rito d'iniziazione selvaggio, prova di abilità performativa da parte degli stessi interpreti che si arrampicano, per poi districarsene, su di una griglia lignea innalzata dai cittadini ogni qual volta Eteocle (un aiutante Marco Foschi) nomina, a gran voce, un suo eroe.



Sette contro Tebe, regia di Marco Baliani (Inda2017): la danza tribale del Coro. Fotografia di Franca Centaro



Sette contro Tebe, regia di Marco Baliani (Inda 2017): Eteocle (Marco Foschi) sceglie i suoi sette guerrieri. Fotografia di Franca Centaro



Sette contro Tebe, regia di Marco Baliani (Inda 2017): Antigone (Anna Della Rosa) in vesti mediorientali. Fotografia di Franca Centaro

L'ancestrale cerimonia prevede l'assegnazione di maschere tribali e di altri distintivi, simboli forti di un passaggio senza ritorno, la cui conclusione nefasta viene già tragicamente evocata dal cromatismo rosso degli oggetti scenici.

Dopo la guerra, rappresentata dal regista in modo forse un po' troppo scolastico tra rumori, caduti e scontri contro un nemico invisibile, il Coro dei tebani si cambia d'abito e, con addosso delle tuniche lacere, diviene eco drammatica della situazione siriana: vi è un'universalità nei conflitti bellici, un *fil rouge* che lega ogni lotta, ogni spargimento di sangue, ogni dolore. Eteocle e Polinice, corpi morti esposti, vengono piantati da cittadini che non sono semplicemente tebani, ma che appartengono al mondo tutto. Tra lamenti, gnuflessioni e abbracci di carni lacere, l'atmosfera tribale si tinge di nuovi colori, contemporanei e mediorientali, sanciti dalla presenza di un messaggero in mimetica, emblema concreto di una guerra che persiste in ogni tempo, ieri come oggi. Il *mythos* non è quindi voce lontana di un passato che non può tornare, ma vivo grido di un'umanità dilaniata, uguale a se stessa. La frattura cronotopica dell'incipit, con il guardiano del Teatro che invita le pietre a narrare le storie dell'antica Tebe, trova la sua sutura al termine dello spettacolo, con un ritorno al presente, come se la vicenda tragica fosse stata un sogno-visione degli spettatori: un cortocircuito tra ciò che era e ciò che è.

Interessante come Baliani scelga di dare grande risalto al personaggio di Antigone, interpretato da Anna Della Rosa: sue molte delle battute che nel testo originario appartengono invece al Coro femminile delle tebane. Ciò la rende voce forte di sorella e di donna, anche se certamente meno potente e violenta della figlia di Edipo portata in scena da Motus nel progetto *Syrma Antigones*. La giovane viene immersa in questa ancestrale temperie e le sue vesti, ancora una volta fatte di pelli e stracci, la rendono parte integrante del "popolo"; unici elementi di differenziazione risultano essere il colore della fascia, qui rossiccio (forse simbolo del sangue che verrà), e l'assenza del pesante mantello. Le sue movenze, più composte ed eleganti, prive quindi della cifra selvaggia propria del disegno coreografico, divengono emblema di una regalità non solo d'origine, ma soprattutto morale. Il regista fonde le due sorelle della scena finale (probabilmente spuria) in un solo personaggio: ancora lei, Αντιγόνη, donna ribelle che sceglie di opporsi alla legge della città, la cui voce metallica viene rappresentata da un enorme altoparlante che dilania lo spazio spoglio della scena come un potente senza volto.

Marco Baliani catapulta gli spettatori in un passato di terra, riti e maschere, dove il sapore ancestrale delle origini si miscela con un dolore universale e attuale. Tra danze selvagge, ritmiche arcaiche, presenze antropomorfe e laceranti grida di terrore, la gente di Tebe rivive in una 'classicità tribale', nuova narrazione tragica di carni, versi e passioni dell'animale uomo.

ENGLISH ABSTRACT

The present contribution aims at emphasizing the tribal elements that Marco Baliani has chosen for his production of *Seven against Thebes* by Aeschylus. Inside an ancestral space, evoked with red sand and an enormous temple-tree, the restless people of Thebes express their terror through convulsive and wild movements. The body of the performers becomes a resonant box of a deep pain: jumps, howls, knees on the floor, hands that beg, gestures, and sounds telling us of an imminent and inevitable end. The archaic past is given by the rags and leather of the costumes, by the anthropomorphous character of the diviner (Tiresias), and in the scene when Eteocles chooses the seven defenders of Thebes. The Past dialogues with our Present that is connected to the Syrian conflict – sign and symbol of the universality of the tragedy and myth.

Una convincente riproposta dell'uso del Coro nella poetica euripidea

Lettura drammaturgica di *Fenicie* (Inda, 2017)

Giuseppe Cuscunà

Nelle *Fenicie* di Euripide – opera rappresentata al Teatro greco di Siracusa per il LIII Ciclo di Rappresentazioni Classiche – il regista, Valerio Binasco, riesce a cogliere spunti filologicamente notevoli, tanto da un punto di vista critico quanto sotto il rispetto proprio della poetica drammaturgica euripidea.

La colorazione multiculturale dell'opera, che doveva risultare evidente anche agli spettatori antichi già dal titolo, è felicemente sintetizzata e tradotta nella stessa scenografia e nel cast scelto dal regista. *In primis* l'aspetto e la lingua del Coro, caratterizzato dall'accentuazione dei caratteri barbari e orientali.

Come ci insegna Aristotele, la costruzione drammaturgica dell'azione nella tragedia dovrebbe basarsi anche su una presenza importante del Coro, non inteso soltanto come “cassa di risonanza” degli ὑποκριταί, ma esso stesso “considerato come uno degli attori, deve essere parte del tutto e deve contribuire all'azione”. Così il testo aristotelico:

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῶριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἄδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν. διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν (Poetica 1456a, 29-30).

Nel passaggio, Aristotele stigmatizza il fatto che proprio Euripide tratti invece il Coro come un ἐμβόλιμον, un intrattenimento tra una scena e l'altra. In qualche misura è esattamente quel che avviene nelle *Fenicie* dove, se pure viene dato un largo spazio al Coro, tuttavia la sua inserzione potrebbe apparire incoerente con il resto della trama. L'espedito che il poeta adotta per giustificare scenicamente la presenza delle donne Fenicie è quello di presentarle come un gruppo di pellegrine, giunte a Tebe prima di approdare a destinazione al Santuario di Apollo, e coinvolte loro malgrado nell'assedio della città.



Il Coro in scena evoca l'uccisione del drago da parte di Cadmo (cfr. *Fenicie*, vv. 658-669): il carattere multiculturale è accentuato dai costumi, dalle voci, dalle musiche e dalle dinamiche scenografiche (foto: Franca Centaro)



Polinice è trascinato via a forza dalle guardie armate di Eteocle, che siede guardando sprezzante la scena; il Coro è impaurito e minacciato (cfr. *Fenicie*, vv. 625-633).



Il confronto fra i fratelli e il vano tentativo di mediazione della madre (cfr. *Fenicie*, vv. 446-625).

Le donne fenicie, provenienti dalla patria del fondatore di Tebe, conoscono perfettamente l'antico mito di Cadmo e le origini della città dalle Sette Porte, mentre ignorano gli eventi presenti, in particolare l'ostilità tra i due fratelli che si contendono il trono: in questo senso intervengono nello svolgimento della trama diventando a tutti gli effetti partecipi dell'azione. Alle donne del Coro è affidato il ruolo di rievocare il mito che sta alle origini delle sventure attuali, siglando i passaggi cruciali del dramma con frammenti di racconto che svelano le cause prime dei sanguinosi eventi in atto. La voce del Coro è affidata alla corifea, una magnifica Simonetta Cartia, che recita la sapienza antica delle donne fenicie con uno straniante accento straniero, attualizzato nella prosodia che si rende a noi riconoscibile come la cadenza delle immigrate dall'est Europa.

In generale, pur rispettando l'intelaiatura drammaturgica portante del testo euripideo, il regista lavora altresì sulla caratterizzazione dei personaggi, in alcuni casi con esiti incisivi ed efficaci, talaltra giocando sulle varianti di un'ambivalente ricontestualizzazione.

Convincente è il trattamento di Edipo, che resta in scena per l'intera durata del dramma: in scena, ma muto fino alla fine, assunto a simbolo di un'endogamia troppo viscerale. Il suo stesso corpo rappresenta la costante memoria dell'antica maledizione che attanaglia, con una morsa ferina e inoppugnabile, l'intera stirpe dei Labdacidi. Il personaggio di Giocasta declina una sofferenza materna cristallizzata e senza tempo, a cui l'interpretazione di Isa Danieli regala una voce, un corpo e un *pathos* straordinari.

La lettura della coppia di fratelli Eteocle e Polinice, fin dalla nascita ed eternamente in lotta, è condizionata da una volontà di modernizzazione che evidenzia, nella scelta dei costumi e delle stesse tonalità espressive, l'*ethos* ribelle e forte dei gemelli. Questo avvicinamento prospettico alla sensibilità degli spettatori contemporanei pare corrispondere alla notazione aristotelica:

οἶον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἷους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἶσιν

Se Sofocle diceva di mettere in scena gli uomini quali avrebbero dovuto essere, Euripide li metteva in scena quali sono (*Poetica* 1460b, 34-35).

Inconciliabili risultano le ragioni dei fratelli, incomponibile la loro contesa: non c'è alcun richiamo all'amore fraterno che possa avere la

meglio sulle parole simbolo, che Eteocle pronuncia con disperata lucidità in un punto cruciale del dramma:

εἴπερ γὰρ ἀδικεῖν χρή, τυραννίδος πέρι κάλλιστον ἀδικεῖν

Se è necessario agire ingiustamente, la cosa migliore è farlo per il potere (vv. 524-525).

Ed è proprio nell'ottica del mettere in scena i caratteri "quali sono" (e non quali "dovrebbero essere") che va inquadrata la resa registica del contro-verso personaggio dell'ἄγγελος dell'esodo. Binasco vira apparentemente la tonalità espressiva del personaggio verso il registro comico: si tratta di una scelta coraggiosa che conserva tutta la potenzialità drammatica già presente *in nuce* nel testo euripideo con l'evidenziare la stridente contrapposizione tra il peso di una realtà troppo grande da sostenere e l'*ethos* di personaggi, come i messaggeri, già di per sé troppo φαῦλοι per la *lexis* tragica. La tentazione del pubblico di abbandonarsi ad una risata non tradisce la pietà umana (dell'autore e del regista) per il personaggio schiacciato di fronte a fatti – e a profili mitico-eroici – infinitamente più grandi di lui. Dunque un adattamento che osa molto, rispetto al pregiudizio di una tonalità piattamente 'alta' del dire tragico, e che tuttavia non fallisce.

Scrivono Aristotele che nella tragedia fatta bene i personaggi trovano il loro carattere nel dramma e non viceversa:

οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἥθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις

non agiscono per imitare caratteri, ma assumono i loro caratteri attraverso le azioni (*Poetica* 1450a, 20).

Seguendo l'indicazione aristotelica, si apprezza che un momento clou del dramma euripideo stia nella rivelazione dell'ἥθος di Menecèo in seguito all'incontro con l'indovino Tiresia – vera novità introdotta da Euripide. Il figlio di Creonte, infatti, aveva cominciato il suo percorso di personaggio tragico in un rapporto di totale sottomissione rispetto al padre. Nella regia di Binasco la credibilità del ragazzo è messa in discussione dalle continue attenzioni (anche fisiche) che il padre, nella prima parte della scena che li vede protagonisti, gli riserva. Dopo la sconcertante rivelazione del cieco indovino a Creonte, inaspettatamente il personaggio assume un forte *ethos* eroico. Solo nella morte di Menecèo risiede infatti la

chiave di svolta per la salvezza della città da una contaminazione che – come ha rivelato Tiresia – è ancora più antica dell'incesto di Edipo. L'occasione di dar prova di *aretè* viene subito colta dal personaggio, che spiazzava il pubblico disobbedendo alle affettuose (e poco edificanti) raccomandazioni del padre, imprimendo un improvviso cambio di tendenza allo svolgimento drammatico. Grazie a un espediente a sorpresa del regista, che sfrutta a pieno lo spunto offerto dal testo euripideo, il goffo Menecèo si trasforma infatti nell'eroe tragico per eccellenza, e immola la sua vita per la salvezza della sua patria e per la gloria del suo proprio nome.

Non abbiám tempo d'ammirare la nobile risoluzione del figlio di Creonte; e quasi ci adiriamo con lui, come un seccatore, che giunga a distogliere la nostra attenzione, mentre siamo occupati d'un altro soggetto (Henri Weil).

Il filologo tedesco Henri Weil commentava con tali parole l'episodio di *Fenicie* che vede protagonista Menecèo. Invece proprio quell'episodio si rivela determinante all'interno della struttura drammaturgica euripidea, e in questo senso è valorizzato nella scrittura registica di Binasco, perché proprio qui si sincretizza quell'acquisizione del carattere che aristotelicamente connota la 'buona' tragedia: è una sorta di rito di passaggio, mediante il quale il personaggio trova una sua grandezza, diventando vero e proprio eroe tragico.

E mentre Creonte piange sul cadavere del figlio, al culmine della *climax* drammatica viene annunciata a Giocasta la morte di entrambi i fratelli. In questa *Spannung* la scelta del regista di far crescere in scena Menecèo – da goffo bamboccio a eroe tragico – smorza una volta di più l'astratta suddivisione fra personaggi grotteschi e caratteri eroici, proponendo una visione composita e caleidoscopica della sintassi tragica – e della stessa realtà che la tragedia riproduce.

Azzardata e coraggiosa, dunque, la prospettiva registica che Valerio Binasco propone per *Fenicie*, ma un azzardo che rispetta tuttavia la poetica drammaturgica e la forza dei personaggi euripidei, in un modo ben più profondo di quanto possa sembrare a un primo sguardo.

ENGLISH ABSTRACT

The article explains how director Valerio Binasco managed to syncretize modern sensitivity, while preserving Euripidean poetry. The Chorus, untied from the core of the plot, suggests the idea of a multi-cultural context like the title itself means and underlines. This choice is respected by Binasco in his interpretation of the Aeschylean play. Despite the fact that a few moments may seem parodical, precisely during these scenes we experience a persuasive research of Euripides' thought about humanity: as Aristotle suggests, Euripides tries to devise his characters as they are, and not as they should be. The challenge, in this performance, is successful.

“Gli dèi hanno in mente qualcosa”

Intervista a Valerio Binasco su *Fenicie*, Teatro greco di Siracusa 2017

a cura di Antonia Di Rosa e Andrea Tisano



Fenicie, regia di Valerio Binasco (Inda 2017)

*Antonia Di Rosa, Andrea Tisano | I costumi della sua messa in scena sembrano alludere a un conflitto generazionale: Giocasta, vestita a lutto come un'anziana madre meridionale; le uniformi dei soldati, che rievocano momenti di oppressione militare (potrebbe essere l'Italia fascista, ma anche la Grecia dei colonnelli); i figli di Edipo, che invece hanno un habitus – atteggiamento e costumi – da giovani inquieti e ribelli nati dal '68. Eppure questa gioventù la vediamo bruciarsi sulla scena, finire nel fratricidio di Eteocle e Polinice. Le chiediamo: nella sua lettura di *Fenicie* c'è un'apertura costruttiva al futuro, o i figli sono destinati a commettere gli stessi errori dei padri? E qual è, in questa prospettiva, il ruolo di Meneceo e Antigone?*

Valerio Binasco | A dirvi il vero non saprei cosa rispondere. I costumi di uno spettacolo teatrale possono obbedire a leggi espressive molto diverse: ci sono registi che amano definire con precisione il loro messaggio, e quindi usano il costume come una sorta di didascalia: costume cattivo se il personaggio è cattivo, eccetera. Io in genere non ho un messaggio preciso da comunicare, non sono molto attratto da queste cose. Mi attirano molto invece i comportamenti delle persone, mi piace raccontare storie che siano piene di sentimenti e umanità, di turbamenti psicologici, e non bado al contenuto storico o sociale delle storie che racconto. La società cambia continuamente, ma secondo me gli uomini sono sempre gli stessi, in ogni epoca e in ogni contesto. I costumi che abbiamo fatto per Siracusa sono in realtà molto casuali; così come spesso sono casuali gli abiti che le persone indossano nella 'vita'. I soldati sono soldati perché c'è una guerra in arrivo, anche se noi non vediamo nessun soldato che si sia sporcato con la polvere e il sangue della battaglia (a parte il Messaggero, che però fa un mestiere incruento, una sorta di cronista di guerra). Essendo una storia 'famigliare', che si svolge in un palazzo governativo, ho pensato che i soldati erano soldati da retrovie, ufficiali, impiegati come servitori.

Se queste divise vi fanno venire in mente il fascismo o qualche altra dittatura militarizzata, è perché le dittature del secolo scorso si erano inventate una burocrazia 'marziale'. Gli stessi insopportabili piccoli uomini che affliggono con la loro mediocrità l'amministrazione pubblica di oggi, nelle dittature militari sarebbero in divisa. Non so se Tebe fosse un luogo piacevole dove vivere. So che era una monarchia. So che i due figli rivali erano dei guerrafondai. So che entrambi avevano il mito della morte violenta e dell'esercito. Avranno avuto di sicuro le loro buone ragioni (diciamo che era una famiglia difficile!). Ma sono sicuro che i corridoi del palazzo erano pieni di soldati in divisa. Inoltre il dio che sta alla base di tutta la saga dei Tebani è Ares. Vi risparmio i miei commenti in proposito (è un tema molto ricco e complesso), ma vi consiglio di leggere *Un terribile amore per la guerra* di James Hillman (v. in Engramma, la recensione del saggio).

Il fatto che Giocasta si metta addosso un vestito davvero casuale (una specie di vestaglia che il costumista in realtà aveva solo prestato a Isa Danieli mentre le provava delle vesti più sontuose da Regina ... Io l'ho vista e ho preferito subito quella vestaglia nera, un po' sformata, agli abiti di scena più ricchi ed elaborati) dipende dalla sciatteria che spesso si accompagna al dolore. Una madre che soffre – e Giocasta è non solo una madre che soffre ... vi invito a riflettere con empatia sul suo destino, fin da quando

era ragazza ... – non bada a ciò che si mette. Nemmeno se è una regina. È in lutto. Una persona in lutto prova uno segreto piacere a lasciarsi andare. Questo mi interessava di Giocasta. Non c'è nessuna nobiltà nel dolore. Il dolore fa male, e basta. Il resto è letteratura. O, peggio, teatralità. Il dolore non ama nessuna rappresentazione. Si rifugia nell'ombra, se può. Capisco che il teatro deve per forza fare un percorso opposto, e 'mostrarsi', ma è molto importante farlo con modestia e rispetto per la realtà dei sentimenti.

I costumi dei due fratelli sono ancora più casuali: Polinice (ci riferisce Euripide) è entrato in città di nascosto. Quindi abbiamo immaginato che avesse un abito qualsiasi, da uomo qualunque. Ecco perché ha un semplice abito da uomo, un po' malridotto per non sembrare nemmeno nobile.

L'attore – che invece deve recitare un sentimento opposto, cioè il suo aristocratico orgoglio ferito e il suo desiderio di essere Re – ha usato questo travestimento in modo molto efficace, perché si sentiva di dover reagire alla 'punizione' di indossare un vestito mediocre e anonimo, quando avrebbe voluto arrivare con una splendida divisa da comandante, piena di finimenti dorati (così lo descrive Antigone mentre lo spia sul campo di battaglia). È un abito che serve, dunque, a stimolare la recitazione. Se lo è inventato direttamente l'attore, durante le prove.

Stesso discorso per Eteocle. Se lo è inventato lui, sulla base di suoi ricordi personali. Aveva un nonno molto eccentrico (e molto importante per lui) che aveva fatto la guerra in Africa da comandante. Per vari motivi, questa figura familiare ha accompagnato l'attore nella sua ricerca del personaggio. Allora gli ho detto di ricostruire – usando la fantasia – una divisa militare simile a quella che immaginava potesse essere quella di suo nonno quando era il capo dei 'suoi' guerrieri. Nel lavoro di fantasia dell'attore ci sono stati dei richiami abbastanza evidenti a film come *Apocalypse now* o ad altri riferimenti anni '70, ma ho pensato che se andavano bene per lui, sarebbero andati bene anche per Eteocle, e quindi anche per il pubblico.

Non lo so se i figli sono destinati a commettere gli stessi errori dei padri. Il destino dipende dagli dei, e dai loro incomprensibili progetti. Meneceo insegna qualcosa a suo padre. Ma è un insegnamento che fa trionfare la morte. Mi fa molta tenerezza, e volevo che anche il pubblico avesse tenerezza per lui. È l'unico eroe 'vero', in senso classico, del testo. Ma fa tenerezza come un adolescente confuso e disperato.

Antigone fa invece un viaggio molto interessante: comincia lo spettacolo come una ragazzina, e finisce come una donna destinata a diventare un'eroina tragica. In un dramma pieno di odio, il suo tema è l'amore. Amava il fratello e ama il padre, più di ogni cosa. Più della vita stessa. Ma – a differenza di Meneceo – non sceglie la morte. Sceglie l'amore. Antigone è la speranza. È bello che una tragedia finisca con la speranza.

A. DR, A. T. | *Notevole la sua scelta di abbattere la skene, e di tenere quasi tutti gli attori costantemente visibili, soprattutto Edipo, che interviene solo nel finale. Quali, dal punto di vista registico e drammaturgico, le ragioni di questa scelta?*

V. B. | Niente di particolare. Ho deciso che non avrei voluto ingombrare quel meraviglioso palcoscenico con scenografie (muri, portoni, eccetera). A quel punto è sorto il problema: dove fare nascondere gli attori prima che entrino in scena? Ma presto ho pensato che era una domanda stupida: potevano benissimo non nascondersi affatto, e restare lì. Anche il fatto che lo spettacolo cominci con la luce del sole fa apparire perfettamente normale che non ci sia alcun artificio scenico, nessuna illusione. Gli attori sono lì, davanti a voi, come persone normali. Quando cominciano a recitare, il dramma si anima. Poi tornano a sedersi lì, tranquilli. Mi pare una soluzione semplice e poetica, che toglie enfasi (l'enfasi secondo me è nemica del buon teatro) e regala un'emozione in più. Un'emozione semplice e affettuosa, legata alla figura stessa di un attore che aspetta il suo turno. Quale sia di preciso il nome di questa emozione, non so. Ma visto che mi dite che avete apprezzato, forse lo sapete voi meglio di me.

Edipo è il 'fantasma' di questa storia. Tutti si rivolgono continuamente a lui. Mi pareva importante che stesse sullo sfondo, come una figura che ha qualcosa di sacro, e di impenetrabile nella sua immobilità.

A. DR, A. T. | *E proprio riguardo alla presenza sulla scena di Edipo, emblema – con la sua cecità – dell'accecamento morale della stirpe: com'è nata la scelta di un attore di nazionalità giapponese (Hal Yamanuchi)?*

V. B. | Quello di Edipo è un piccolo ruolo, arriva solo nel finale ma richiede un interprete incredibilmente potente, serio e carismatico. Gli attori adatti a reggere il peso di un tale carisma di solito non amano fare piccoli ruoli. Ma per un attore straniero, il caso è diverso. Per Hal è stata una sfida eccitante la sua performance al Teatro greco.

Per Edipo mi occorreva anche qualcuno che arrivasse 'da lontano': Edipo appartiene a una storia diversa da quella dei suoi famigliari. Appartiene già al sacro e al mito. È anche uno straniero che è divenuto re in una patria che è sua solo per nascita, ma di fatto non è sua. Non è dilaniato da temi psicologici: è arcaico, pietroso, solido. È mosso da una tradizione espressiva molto diversa da quella degli altri personaggi del dramma, che Euripide delinea in modo molto 'contemporaneo', pieni di debolezze, di incertezze, di nervosa complessità. Edipo, no. Lui viene direttamente dal tempo eroico. Il tempo degli eroi finisce con Euripide. Ma Edipo è ancora lì, tra loro. Nessuno riesce a reggere il peso della sua estraneità.

Ecco perché ho pensato ad Hal. Inoltre ho pensato che fosse molto utile fare una sorpresa agli spettatori sul finale, quando l'attenzione cala naturalmente, per stanchezza. Anche coloro che possono non aver condiviso la scelta di avere un Edipo giapponese (ma perché poi? I Tebani sono forse Italiani?) di sicuro hanno avuto motivo di prestare un po' di attenzione in più a una scena finale che solitamente viene considerata lunga e noiosa. C'è qualcosa di molto interessante nella severità espressiva degli attori giapponesi, capaci di fare pochi gesti, precisi ed eleganti, e di usare la voce in modo profondo e autoritario. Arcaico, insomma.

A. DR, A. T. | *Il personaggio del Messaggero (e per certi versi anche del Pedagogo), caratterizzato da un abbassamento del registro linguistico, da un italiano tendente al dialetto, con la sua bonaria umanità sembra voler offrire un momento di comic relief nei momenti di maggior pathos. È una scelta registica che deriva dalla volontà di aderire al testo euripideo, o al contrario è stata pensata come una rottura, per straniare il pubblico? E se per straniarlo, in quale direzione?*

V. B. | Tutte e due le cose. Mi pareva che Euripide avrebbe gradito un abbassamento del tono tragico in alcuni momenti, in quanto sono sicuro che avrebbe apprezzato la lezione di un suo collega di qualche secolo dopo, Shakespeare, che era maestro nel mischiare i toni alti e bassi, e riusciva addirittura a rafforzare l'emozione tragica con incursioni improvvise di personaggi 'bassi', popolari, buffi. Non è una scelta stilistica, al contrario, direi che la realtà è sempre straniante. Nella vita di ogni giorno c'è un continuo alternarsi di comico e di tragico, anche in situazioni impossibili. Questo è un aspetto della realtà che mi affascina molto – e cerco di portarlo in scena ogni volta che posso. A teatro si deve ridere e si deve piangere. Se si riesce a farlo nel corso di una stessa serata, vuol dire che lo spettacolo funziona.

Vorrei dire inoltre che per me la parola 'Messaggero' non significa nulla. È un personaggio tipico della tragedia classica, lo so bene, ma non posso accontentarmi di dargli un ruolo così letterario, e irrealista. Mi sono dunque chiesto: chi è il Messaggero? uno che lo fa di mestiere? Cioè: è uno che va e viene dal campo di battaglia a fare resoconti di come vanno le cose? Un reporter *ante litteram*, insomma? E mi sono detto di sì. E ho immaginato che fosse un mestiere umile, affidato a persone tipo i cantastorie. Persone capaci di dare vita a un racconto popolare (quindi a modo suo enfatico, come nei 'cunti') e tradizionale. La tradizione popolare è piena di personaggi di questo tipo. Mi piaceva l'idea che fosse coinvolto solo fino ad un certo punto nella vicenda che deve raccontare. Ovviamente sa che la persona a cui riferisce tante disgrazie sta soffrendo. Ma non credo che soffra anche lui. Non ho mai sopportato i messaggeri che parlando di cose successe a gente che nemmeno conoscono, piangono e si disperano ... mi tornano alla mente i becchini dell'*Amleto*, ma potrei anche riferirvi molti incontri fatti nella vita reale. Spesso il tragico viene raccontato da un comico. Magari un comico involontario, che non sa nemmeno di esserlo. Ecco, questo è il caso del mio messaggero. Un pover uomo, magari con figli a carico, che per mestiere deve andare dai re e dalle regine a riferire di come sta andando la battaglia. È un mestiere difficile, che forse ha ereditato da suo padre, popolano dotato di ricca favella come lui. A volte gli dispiace di portare solo brutte notizie. Durante una prova l'attore ha detto esplicitamente "mi dispiace". Io ho pensato che era un'idea fantastica. Lo penso ancora.

A. DR, A. T. | *"We can be heroes, just for one day": la scelta del brano di David Bowie "Heroes" momento di catarsi che coinvolge scena e cavea durante l'explicit della tragedia, fa memoria di un dramma che incombe sull'intera casata che svolge la sua storia su un tappeto di sangue rosso e sporco, come lo sporco e rosso tappeto posto sulla cavea. Chi sono gli eroi per Valerio Binasco in questa rilettura della tragedia – eroi, seppure "just for one day"?*

V. B. | Giuro che non lo so. Non ci ho mai pensato. O perlomeno – non ho mai pensato di dover rispondere a una domanda come questa in un'intervista. Ci provo: c'è un po' di *hero* in tutti noi, credo. Quando qualcuno vince la paura, quello è un eroe. Per essere eroi, quindi, bisogna avere molta paura. Più è grande, più sei eroe. Questo è il primo passo.

Poi bisogna vedere cosa vuoi farci, con il tuo eroismo. Se riesci a liberarti della paura per fare qualcosa che aiuti il tuo prossimo, credo proprio che

sei un vero eroe. Ma da qui in poi ognuno è libero di pensare quello che vuole. Per esempio sono certo che i bombaroli suicidi dell'Isis pensino di essere degli eroi. La materia è complessa. Chi si occupa di ecologia, oggi, è un grandioso eroe. Per me.

A. DR, A. T. | *Dopo la prima di Fenicie a Siracusa, è arrivata la notizia che da gennaio 2018 Le verrà affidata la direzione artistica del Teatro Stabile di Torino. La nostra curiosità ci spinge a chiederle – l'impatto con il Teatro greco di Siracusa cambierà qualcosa nella sua concezione della regia e del rapporto con il pubblico?*

V. B. | Vi dirò la verità, l'impatto con il teatro greco non è una piccola cosa. Succede qualcosa dentro a un regista (e ancor di più credo dentro a un attore).

Non è facile capire cosa sia, ma sento che sta lavorando dentro di me, e non smetterà tanto presto. Mentre stai su quel palcoscenico, cercando di prendere sul serio le emozioni che può suscitare in te, senti molto presto che nasce una sensibilità nuova, ma è difficile per me dire adesso quali corde intime stia facendo vibrare. Occorre forse un po' di distacco, si deve lasciar passare un pò di tempo. Non è un luogo normale dove lavorare. Ti pone problemi e domande molto complesse, e ti impone di lavorare su una drammaturgia che contiene dei grandi misteri. E contiene anche una magia: quella di aver superato i millenni, e di restare incredibilmente contemporanea.

Lasciarsi attraversare da questi misteri e da una magia così potente non è facile. Soprattutto se cerchi una via originale, intima e 'tua'. Certo, è un luogo benedetto dagli dèi. Ma gli dèi sono misteriosi e pericolosi. Il bene che ti fanno è così potente che può anche ucciderti. Del resto loro che ne sanno della morte? Tuttavia sento che per un artista il teatro greco corrisponde a una sorta di chiamata, e io ho una grandiosa voglia di seguirla. Ho provato una nuova sensazione di libertà creativa. Ovvio, la libertà fa anche molta paura. Chissà se diventerò un eroe. Non credo. Ma ci proverò. Il teatro greco ti chiede di fare i conti a viso aperto con la tua arte. È abbastanza incredibile che la nomina a Torino mi sia arrivata il giorno dopo il debutto. Mi sono detto: è evidente che gli dèi hanno in mente qualcosa. Se sia buona o cattiva, non si sa. Ma ho fiducia. In fondo, credo, continuare ad avere fiducia nel proprio talento e nella vita, è un piccolo eroismo. A presto.

ENGLISH ABSTRACT

In this interview, the stage director Valerio Binasco exposes his approach to the space of the ancient theatre of Syracuse during the staging of *Phoenissae*. His answers explain the important function of the costumes, the choices regarding set-design, and above all offer a lively testimony of the rigor and passion in his style.

Συνεργός, lavorare insieme

Presentazione dell'Associazione

Danae Antonakou*

Sinergia è la parola che guida tutte le azioni dell'Associazione greca Diazoma; è la parola che ispira ogni intervento dei cittadini che ne fanno parte, sia a livello locale, sia internazionale. L'associazione è stata fondata nel 2008, dall'ex Ministro della Cultura della Repubblica Ellenica, Stavros Benos, per contribuire alla salvaguardia e promozione dei teatri e degli spazi teatrali antichi in Grecia: salvaguardia e promozione collegate strettamente a uno sviluppo sostenibile del territorio. Per sostenere una simile impresa, di ampio respiro nazionale e che ha l'aspirazione di diventare un punto di riferimento internazionale, Diazoma ha avuto sin dall'inizio il supporto di archeologi e intellettuali, oltre che del Ministero della Cultura.

Per Diazoma è stato chiaro sin da subito che l'unica via per raggiungere l'obiettivo di valorizzare i teatri antichi e implementare le economie locali dei territori di riferimento era cooperare con le comunità e le istituzioni locali. Durante le visite ai teatri esistenti in ogni angolo della Grecia, Stavros Benos ha creato gruppi *in loco* – ai quali egli stesso partecipa assieme ad archeologi, studiosi, sindaci e amministratori – che hanno la responsabilità di censimento e documentazione, da subito associati alle attività di Diazoma. Ciò ha permesso di coinvolgere nella progettazione tutte le parti sociali e le istituzioni culturali e politiche, aprendo a una visione più ampia, a tutto raggio, indispensabile per strutturare i singoli livelli di intervento.

Il primo livello di organizzazione ha interessato l'archeologia, la storia, la scienza e l'architettura: il fine è predisporre il censimento, la documentazione, la salvaguardia e la valorizzazione dei monumenti e delle loro aree.

Il secondo livello incrementa la partecipazione attiva delle comunità locali, programmando manifestazioni e spettacoli nei teatri antichi, creando tavoli di lavoro, programmi scolastici, e supportando economicamente le iniziative grazie all'adozione del *crowd funding* e dello *sponsoring*.



Teatro greco di
Kassope



L'odeon di Nikopolis



Teatro greco di
Gitana

Questa fase si è rivelata molto importante per coinvolgere la popolazione, le autorità e tutte le realtà territoriali nella vita culturale e nel processo di sviluppo locale, oltre che nel sostegno finanziario del progetto mirato a salvare e restituire il teatro ai cittadini.

All'interno del processo, Diazoma funge da elemento catalizzatore, organizzando i diversi passaggi, raccogliendo e amministrando i fondi necessari per l'avanzamento di ogni articolazione del progetto, in sinergia con i partner. L'Associazione ha coinvolto anche alcuni sponsor tra i grandi investitori economici del paese, che in seguito sono diventati *corporate members*, e coi quali si dialoga anche a livello istituzionale. Per la campagna di promozione dei teatri, del coinvolgimento e della sensibilizzazione del pubblico a livello nazionale, Diazoma produce pubblicazioni e documentari. Inoltre l'Associazione organizza eventi e conferenze scientifiche sui siti archeologici, in particolare sull'evoluzione dei teatri antichi e del loro contesto storico.

Come regesto documentario nei suoi primi cinque anni di vita Diazoma ha prodotto un *corpus* degli edifici teatrali sul territorio greco intitolato Ταυτότητα Αρχαίων Θεάτρων (*Identity of Ancient Theaters*), pubblicato sul sito dell'Associazione. Il contributo *Panorama* comprende l'elenco e una breve descrizione di 125 aree teatrali antiche. Come supporto scientifico al lavoro si sono aggiunte alcune schede scientifiche specifiche, pubblicate sempre nel sito. Attualmente sono state pubblicate 78 schede, curate e redatte dagli archeologi e dai migliori studiosi dei singoli siti. Il lavoro di censimento e documentazione dei teatri antichi è *in fieri* e continuerà ad arricchirsi (anche nella piattaforma *opensource* Wikipedia). Il completamento della documentazione dei teatri antichi, condotto sulla base di una rigorosa metodologia scientifica, rientra negli obiettivi programmatici di Diazoma: i dati raccolti e via via registrati e pubblicati potranno servire anche come base per la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio culturale dei teatri antichi greci e romani dell'intera area del Mediterraneo. Per perseguire questo scopo occorre quindi allargare la sinergia a livello internazionale, coinvolgendo partner che hanno già organizzato e prodotto lavori, strutturati in senso scientifico, sul tema dei teatri antichi, come Engramma (si veda la mappa con il censimento dei teatri antichi nel bacino del Mediterraneo). Il lavoro in sinergia ha permesso a Diazoma di creare una rete e di portare avanti un programma che a oggi coinvolge 64 teatri antichi, sia greci che romani, presenti sul territorio greco.

I singoli progetti riguardano:

- ricerche geofisiche;
- espropri;
- scavi;
- studi e progetti di restauro;
- interventi di restauro.

Tutti gli studi sono stati condotti seguendo le normative previste dal Ministero della Cultura Ellenico, con un grande risparmio di tempo e denaro per l'istituzione pubblica, mentre gli espropri e i lavori di restauro sono stati eseguiti dalle Soprintendenze grazie al sostegno economico di Diazoma.

Negli ultimi tre anni di attività l'Associazione, mantenendo l'obiettivo di portare i monumenti antichi al centro della vita e di uno sviluppo sostenibile, ha attivato altre collaborazioni, utilizzando nuovi strumenti offerti dall'Unione Europea. Questi strumenti vanno a integrarsi con i Programmi Operativi Regionali 2014-2020, che, oltre ad offrire i fondi necessari per sviluppare progetti di contenuto ambientale e culturale, promuovono anche sinergie e collaborazioni fra tutte le realtà coinvolte, riconoscendo un ruolo importante anche all'imprenditorialità privata. Nel contesto di questi programmi molte regioni greche stanno promuovendo progetti legati alla creazione di itinerari culturali e parchi archeologici, in relazione all'ambiente e a programmi di sviluppo volti alla coesione sociale, al progresso economico e al turismo sostenibile, attribuendo un ruolo importante anche al marketing, alle nuove tecnologie (creando ad esempio nuove app) e alla *governance*. Il primo progetto ad essere avviato in questo nuovo contesto partecipativo è l'Itinerario Culturale della Regione dell'Epiro, che comprende cinque teatri Antichi: Ambrakia, Gitana, Dodona, Kassope e Nicopolis, coinvolgendo gran parte della regione.

*Responsabile delle relazioni e della rete internazionale per l'Associazione
ΔΙΑΖΩΜΑ

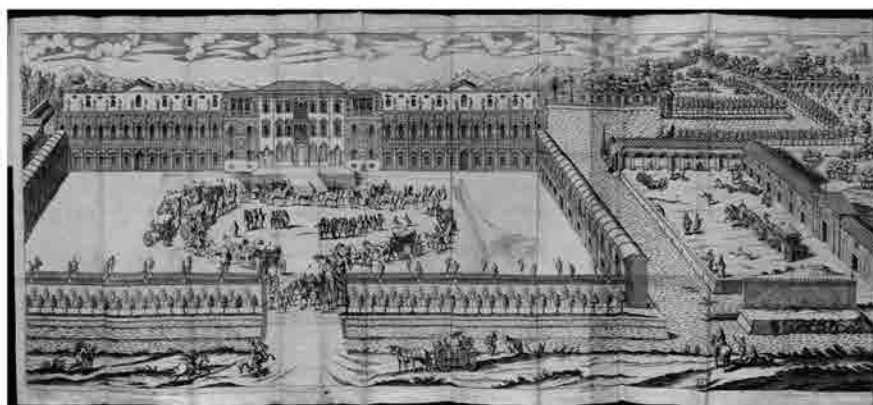
ENGLISH ABSTRACT

Diazoma is a Citizen Movement established in Greece to protect, promote, and revitalize the country's ancient monuments like Greek theatres. Diazoma's goal is to restore the archaeological sites and promote cultural activities related to citizen and territorial development. The association was founded in 2008 by former Minister of Culture of the Hellenic Republic, Stavros Benos. In the last three years, the Association has maintained many cultural projects, using the tools offered by the European Union. These tools go hand in hand with the 2014-2020 Regional Operational Programs, which – in addition to providing the funds needed to develop environmental and cultural contents – also promote synergies and collaborations, recognizing an important role also for private entrepreneurship. In this context, many Greek regions are promoting projects related to the creation of cultural itineraries and archaeological parks, in relation to the environment and development programs aimed at social cohesion, economic progress, and sustainable tourism, also by giving an important role to marketing, to new technologies (e.g. creating new apps) and governance. The first project to be launched in this new participatory context is the Cultural Route of the Region of Epiro, which includes five ancient theatres: Ambrakia, Gitana, Dodona, Kassope, and Nicopolis, involving a large part of the region.

L'inaugurazione del Teatro Contarini a Piazzola sul Brenta (1679)

Documenti nella stampa periodica e cronachistica del tempo (con la pubblicazione integrale dell'articolo pubblicato nel "Mercure Galant", il 30 dicembre 1679)

Elisa Bastianello



Villa Contarini durante i festeggiamenti del 1685 per l'arrivo del Duca di Brunswick, da *L'Orologio del Piacere*

L'11 novembre 1679, in occasione della tradizionale fiera di San Martino, si inaugurava a Piazzola sul Brenta, presso la villa di campagna di Marco Contarini, Procuratore di San Marco, un nuovo teatro privato. La villa, che nell'impianto iniziale è attribuita alla mano di Andrea Palladio, venne ampliata e rinnovata proprio dal Procuratore Contarini nel 1662, che la trasformò nel set ideale per le sue feste. Tutt'oggi presenta un particolarissimo salone il cui soffitto ligneo, insieme a quello della balconata riservata all'orchestra del primo piano ad esso collegata, prende il nome di 'Sala della Chitarra rovescia' e sembra funzionare come una vera e propria cassa di risonanza.



Frontespizio de *Le Amazoni nell'Isole Fortunate* e partitura autografa del Proemio di C. Pallavicino (Fonte IMSLP)



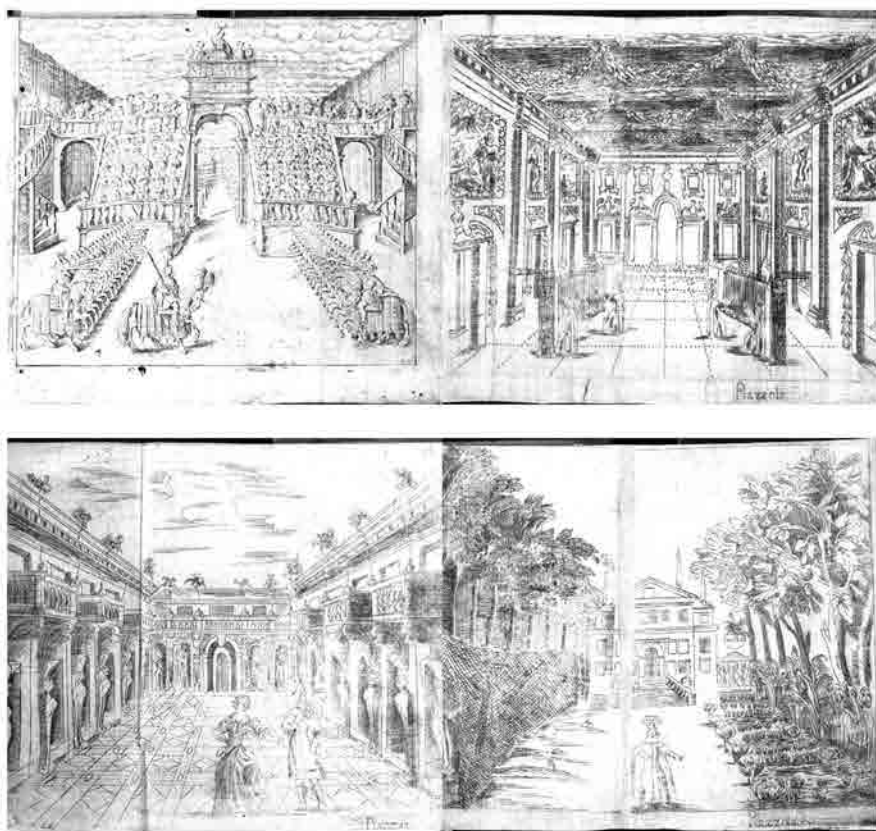
"Corriere Ordinario", n. 68, 29 novembre 1679.g

Per l'apertura fu messo in scena per la prima volta *Le Amazoni nell'Isole Fortunate*, un dramma in musica su libretto di Francesco Maria Piccioli e partitura di Carlo Pallavicino (sull'opera vd. Garavaglia 2015, 145-159). All'evento, e alle successive due repliche, parteciparono non solo nobili da tutta la Serenissima, ma anche ambasciatori e ospiti stranieri, e fu di una tale magnificenza da meritare di essere menzionato nella nascente stampa periodica europea.

Il primo a dare notizia fu il "Corriere Ordinario" (in seguito C.O. nelle note), foglio in lingua italiana pubblicato due volte la settimana a Vienna tra il 1671 ed il 1721: la segnalazione è già nell'edizione del 29 novembre 1679. Il "Corriere Ordinario" pubblicava note di carattere politico, culturale e sociale che in qualche modo interessavano l'Impero (quel che restava del Sacro Romano Impero) divise per località (Gorian 2012). La presenza di una pubblicazione in lingua italiana alla corte imperiale può essere ricollegata con la predilezione per l'italiano dello stesso imperatore Leopoldo I d'Asburgo, che l'aveva promosso a lingua comune della corte viennese.

Le notizie riportate dal "Corriere Ordinario" sono necessariamente molto stringate: la pubblicazione usciva infatti sotto forma di foglio unico stampato fronte e retro, generalmente il mercoledì e il sabato. I singoli fogli venivano poi rilegati insieme ad altre testate del medesimo editore, al tempo Giovanni Van Ghelen: il "Foglio aggiunto all'Ordinario" che trattava più specificamente di Vienna e dell'Impero, e il "Foglio Straordinario", il cui contenuto era variabile, pubblicati in un volume che veniva intitolato *Avvisi Italiani Ordinarii e Straordinarii*.

Tra le notizie da Venezia, con data 18 novembre, è ricordata, per prima cosa, la grave situazione dalle inondazioni che affliggono i territori della Serenissima e il problema del rischio di contagio per la pestilenza che sta funestando i territori d'Oltralpe. Si trattava di una delle ultime grandi epidemie di peste, che nel 1679 colpì pesantemente Vienna e per la quale venne eretta nella città come *ex voto* per la fine del contagio Pestsäule, la 'Colonna della Peste'. Lo stesso giornale aveva sospeso le pubblicazioni per svariati mesi e questo era il primo numero che usciva da agosto. La situazione nella Serenissima, secondo il cronista, era così drammatica che era stata fatta *parte*, cioè decretato da uno dei consigli veneziani, di esporre "il Venerabile" (non è chiaro a quale reliquia si faccia riferimento, forse San Rocco o quella del beato Lorenzo Giustiniani, tradizionalmente venerate a Venezia durante le pestilenze: vd. Niero 1980, 289) per tre



Le quattro illustrazioni delle scene de *Le Amazoni nell'Isole Fortunate*

giorni di seguito nella Basilica di San Marco nella speranza che potesse proteggere la città. Per nobili e ambasciatori provenienti dal nord non c'era modo di "spuntare i passo" verso il territorio della Serenissima, vigilato dai "Signori della Sanità" (Provveditori di Sanità) che mettevano in "contumacia" – ovvero in quarantena – chiunque tentasse di entrare nei territori veneti provenendo dai paesi infetti del Nord, indipendentemente dal rango. Una lettera dei Provveditori stessi, del 22 settembre, conferma la situazione di blocco dell'ingresso dall'Austria degli stranieri (Venezia e la Peste 1979, 193). L'inaugurazione del Teatro Contarini di Piazzola avviene dunque in un quadro tutt'altro che festivo; questo il rendiconto della rappresentazione:

Venezia 18 novembre

Vi sono arrivati poco dopo uno dell'altro i Serenissimi di Mantova e Modena; trattenutosi il primo tutto il giorno di S Martino nella Villa di Piazzolo, per godere di quella Fiera, e molto più l'Opera magnifica dell'Alessandro che a spese del Procurator Contarini fu dolcemente rappresentata da i migliori Musici, alla quale intervennero ancora oltre il sudetto di Modena, Duca e Duchessa di Nivers, 86 Cavalieri Veneti con ugual numero di Dame, applaudendo tutti la bellezza del Teatro, la soavità delle voci e l'artificio di superbe machine; havendovi Sua Eccellenza spesi sopra 20000 Ducati. (C.O. 1679, n. 68, 29 novembre)

L'interesse del cronista del "Corriere" è, come accade spesso in questo foglio, volto a segnalare la presenza di nobili legati alla corte imperiale viennese. In questo caso si tratta del Duca di Mantova, Ferdinando Carlo di Gonzaga-Nevers, figlio di Isabella Clara d'Austria, ma soprattutto nipote di Eleonora Maddalena Gonzaga-Nevers, vedova dell'imperatore Ferdinando III, presente con la moglie Anna Isabella Gonzaga ("Duca e Duchessa di Nivers" nel testo). La seconda personalità importante è quella del Duca di Modena e Reggio, Francesco II d'Este, fratello di Maria Beatrice moglie dell'allora principe, e futuro ultimo re cattolico d'Inghilterra Giacomo II, e grande appassionato di musica. Entrambi i ducati erano di nomina imperiale e quindi direttamente collegati, anche politicamente, alle sorti dell'Impero. La notizia, pur molto stringata, parla della presenza nel pubblico di almeno duecento nobili per la prima e di una spesa enorme, 20.000 ducati, per il teatro e le macchine di scena che già l'aggettivo "superbe" ci fa immaginare eccezionali. Il titolo non viene precisato, il soggetto è genericamente descritto come "Alessandro", ma un secondo articolo pubblicato la settimana successiva, datato 25 novembre, fornisce maggiori dettagli:

Lo scritto Procurator Contarini ha nella sua mentovata Villa di Piazzola fatto replicare 2 altre volte la recita dell'Opera in musica intitolata "Le Amazoni nell'Isole Fortunate", riuscendo sempre di bene in meglio col concorso di questa Nobiltà e del Serenissimo di Mantova, che di nuovo poi è qua ritornato a godere i divertimenti delle altre opere. che qui si devono rappresentare, sendosi già dato principio a quella del teatro di Canabregio fin da mercoledì sera con grande applauso. (C.O. 1679 n. 70, 6 dicembre 1679)

A quanto pare il Duca di Mantova, e probabilmente anche la moglie, doveva essere rimasto talmente impressionato da tornare a rivedere l'opera anche in occasione delle successive repliche: lo stesso duo di librettista (il Piccioli) e musicista (Pallavicino) dedicherà l'anno successivo proprio alla Duchessa Gonzaga una nuova opera, la *Messalina*, che sarà rappresentata questa volta nel Teatro veneziano di San Salvatore. Il titolo dell'opera è riportato correttamente per intero e si fa inoltre cenno alla nuova stagione di melodramma iniziata anche nella città di Venezia al Teatro di Cannaregio.

Per avere una descrizione più estesa dobbiamo attendere l'uscita, a Parigi, di uno dei mensili di cultura più importanti del tempo, il "Mercure Galant" (d'ora in avanti M.G.) che, nel numero uscito il 30 dicembre 1679, dedica alcune pagine a *Les Amazones dans les isles fortunées, Opéra de Venise*. Il "Mercure", la cui pubblicazione era iniziata nel 1672 (e continua tutt'ora le pubblicazioni come collana Gallimard, con il titolo "Mercure de France"), era al tempo una pubblicazione mensile in francese dedicata alla diffusione di notizie curiose, piccole storie e poesie galanti, composizioni musicali, nonché ad aggiornamenti di cronache mondane e militari e a giochi enigmistici, stampato in un compatto formato 'tascabile' in dodicesimo con un carattere piuttosto grande, tale che le pagine contenevano in media una ottantina di parole.

L'autore dell'articolo anonimo apparso il 30 dicembre 1679 sul "Mercure" è generalmente identificato con Jacques Chassebras de Cramailles, francese residente a Venezia (Duron 2010, 19-23; in Mancini, Muraro, Povoledo 1988, 294 all'articolo del febbraio 1681 su Villa Contarini viene attribuito il titolo *Histoire de mes conquêtes*, mentre propriamente quel titolo si riferisce al racconto di Bernard le Bovier de Fontenelle che lo precede); ma sarà da rilevare che le lettere del corrispondente veneziano della Rivista presentano esplicitamente il nome di Chassebras soltanto a partire dal marzo 1683 e fino al 1688, anno del suo rientro in Francia. Le

epistole sono destinate a una signora, la cognata madame Chassebras du Breau. Del Chassebras possediamo anche un ritratto in abiti veneziani conservato a Versailles, e una memoria poco lusinghiera negli *Archives généalogiques et historiques de la noblesse de France* (Lainé 1830, 23-24) dove è ricordato per essere stato incarcerato alla Bastiglia, nel 1700, per commercio di falsi titoli nobiliari (a partire dal proprio) e si dà notizia che in carcere sarebbe morto, rompendosi la testa per evitare l'esecuzione.

Dato che nelle prime lettere alla cognata del marzo 1683, l'autore con data 20 febbraio descrive la partenza verso Venezia come recente ("Je vous promis en partant, de vous écrire avec grande exactitude les particularitez des Opéra que l'on représente icy" (M.G. 1683.3, 228), credo che gli articoli precedenti non possano essere attribuiti specificamente a lui e ma piuttosto al direttore e fondatore della Rivista, Jean Donneau de Visé (Steinberger 2016). Sin dal primo numero comunque l'intera Rivista è pensata e presentata come una serie di lettere inviate dall'Autore (che scrive in prima persona) a una ipotetica Signora – propriamente come accade nelle lettere del Chassebras; ma i nomi degli autori esterni che contribuiscono sono solitamente segnalati espressamente, cosa che in questo caso non avviene. Da aggiungere che nei contributi di Chassebras successivi al 1683 non è presente alcun riferimento alle lettere pubblicate in precedenza, che invece sono infarcite di riferimenti e richiami interni, l'una all'altra.

Comunque, tornando allo spettacolo in Villa Contarini: il testo dell'articolo del 30 dicembre 1679, che sotto presentiamo trascritto e tradotto integralmente, è ricchissimo di informazioni dettagliate sull'avvenimento, e presenta inoltre una comparazione diretta fra la situazione del teatro francese e quella del teatro veneziano.

Nonostante il titolo (segnato solo nell'indice finale e non subito prima dell'articolo, dato che l'impaginazione del "Mercure" prevede quasi sempre il passaggio senza interruzione da un contributo al successivo) parli di *Venise*, l'autore si affretta a precisare che il soggetto non è né Venezia né il Carnevale, di cui ha fatto una ampia descrizione delle opere nei numeri di agosto del 1677 e aprile 1679 (M.G. 1677.8, 74-104 e M.G. 1679.4, 118-132), ma di Piazzola "un bourg à dix milles de Padouë", come preciserà nel febbraio 1681 quando in un nuovo articolo tornerà a riferire sugli spettacoli contariniani (M.G. 1681.2, 213-249). L'evento – afferma l'autore dell'articolo – è stato organizzato dal Procuratore per dare lustro alla sua patria e a fini caritatevoli, e prosegue spiegando come

l'intera opera, con la sola esclusione della carpenteria e della costruzione del teatro, sia stata realizzata dalle seicento ragazze che erano alloggiate nell'ospedale'. Il riferimento è all'istituzione caritatevole che il Contarini aveva creato all'interno del complesso della villa di Piazzola: il cosiddetto 'Luogo delle Vergini', dove le giovani orfane venivano allevate e istruite non solo ai tradizionali lavori femminili, come il ricamo e la tessitura, ma anche nella musica e nel canto, come avveniva a Venezia negli 'ospedali' veneziani, e in particolare in quello della Pietà, per le "figlie del coro" (vd. Gillio 2006). Negli ospedali veneziani infatti, che accoglievano orfani e illegittimi, le ragazze più dotate venivano istruite nella musica e restavano spesso all'interno dell'istituto fino a età avanzata come maestre per giovani allieve, strumentiste e cantanti. Alle "figlie" di Piazzola è dunque attribuita la realizzazione tanto dei costumi che delle scenografie. Sempre secondo il nostro narratore, l'intero spettacolo, come anche la costruzione del teatro, era avvenuto in gran segreto e ciò aveva contribuito ulteriormente all'effetto di meraviglia per gli spettatori: il pubblico dei palchetti aveva ricevuto un biglietto personale che lo invitava a recarsi, a orari scaglionati per evitare la ressa, a ritirare la nota con il numero del palchetto assegnato e chiave di accesso. Il testo si sofferma nel descrivere i dettagli del sipario in velluto cremisi, delle passamanerie dorate, dell'effetto scenografico delle luci che si accendono e si spengono d'improvviso, ma anche quelli più mondani della "collation", un leggero pasto servito nelle loggette. Lo spettacolo, nel racconto del "Mercure", ha del mirabolante: sulla scena, le Amazzoni sono sessanta donne montate su veri cavalli e ci sono anche altre trecento guerriere, che occupano una scena così vasta che non se ne possono vedere i confini. Le macchine escono dal pavimento e un carro con sei cavalli è sospeso in aria. In un'altra scena un vero corso d'acqua varcato da un ponte è il luogo dello scontro tra Amazzoni e "Asiatiques" – le "Etiopi" nel testo del libretto, che per altro conferma i numeri del "Mercure", con un coro di cento amazzoni, uno di cento mori ed un altro di cinquanta amazzoni a cavallo.

La scelta del soggetto, come accadrà in molte altre opere del Piccioli, è per un testo ricco di interpreti femminili che tende a sfruttare la possibilità di impiegare le "figlie" anche come coro e comparse: sappiamo per altro che in quegli anni il Pallavicino era probabilmente impiegato nell'Ospedale degli Incurabili come Maestro del coro (Gillio 2006, 334). Il libretto dell'opera venne stampato a Padova presso Francesco Maria Frambotto almeno in due versioni: una con il solo testo e lo stemma Contarini, conservato in almeno in una decina di copie; l'altra, di cui mi è noto solamente l'esemplare conservato alla Biblioteca Braidense di Milano, privo dello stemma



Jacques Chassebras, écuyer, seigneur de Cramailles. Parisien, peint à Venise, en habit de Gentilhomme Venetien l'an 1683, Château de Versailles



Frontespizio del "Mercure Galant" del Dicembre 1679. Fonte Gallica

ma con intercalate quattro raffigurazioni, piuttosto sommarie, delle scene. Secondo un'altra fonte, le *Memorie Teatrali di Veneza* di Cristoforo Ivanovich (Ivanovich 1681, 419) di cui accennerò ulteriormente in seguito, i libretti venivano distribuiti insieme con i cerini per poterli leggere a tutti i convitati: in questo quadro la copia attualmente conservata alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena potrebbe essere proprio quella personale del Duca d'Este.

Negli anni seguenti all'interno del 'Loco delle Vergini' sarà impiantata una tipografia, anch'essa gestita dalle 'figlie' dell'ospizio, dove saranno stampati tutti i libretti delle opere messe in scena nei teatri (la Villa sarà dotata di ben due teatri, quello "Grande" e uno piccolo – il Teatro delle Vergini) e nel grande salone della Villa stessa, la cosiddetta 'Sala della chitarra rovescia'. Il più famoso è il resoconto dei festeggiamenti organizzati da Marco Contarini per la visita del grande elettore imperiale, il Duca di Brunswick nel 1685, ad opera ancora una volta del dottor Piccioli, intitolato *L'Orologio del Piacere*. Sarà proprio la vista di tale libretto a suscitare l'interesse di Antonio Olivieri, che nell'agosto del 1686 riesce a partecipare ai festeggiamenti per il "Conte Melgara" – Juan Tomás Enríquez de Cabrera conte di Melgar, nel suo viaggio verso Roma come ambasciatore (Molmenti 1880 537-538). Nella sua *Enciclopedia Morale* l'Olivieri, con un linguaggio molto vernacolare, racconta quel che vede quando viene invitato dietro le quinte, "le putte, che cantavano la serenata, erano più di 36, con grandissima quantità d'instrumenti" (numero ampiamente inferiore alle seicento fanciulle di cui parla invece il "Mercure"). Il giorno dopo viene addirittura ammesso a visitare le stanze da lavoro dove "chi stampava, chi recamava, chi di robba d'oro, chi di veludo, chi di damasco, chi di razzi", e infine a vedere dentro il Teatro delle Vergini l'*Alidaura*, composta, a quanto si legge nel testo, dalla moglie del signor Mattio Fontana, "con le putte dentro parte vestite da omo". Descrizione confermata da un piccolo pamphlet fatto stampare per l'occasione dove leggiamo testualmente:

Passato al fecondo Teatro delle Vergini eretto Convent? delle stesse ed ivi fu rapresentato un Drama intitolato l'*Auridalba* havendo suplito alla recita le sole figlie del luoco, sì per quanto si ricerca alle funtionì del Canto, come anco dell'orchestra copiosa d'Istromenti da Tasto e d'Arco e da Fiato come per quello s'aspetta ad altre Sceniche operationi (*La fuga all'ozio*).

Tornando alla descrizione della serata dell'inaugurazione nel "Mercure Galant", l'autore lascia i lettori in attesa di una nuova e più completa

relazione sullo spettacolo e passa a magnificare i pregi della sala del Teatro, tutta voltata e predisposta in modo da garantire delle condizioni climatiche ottimali, con un sistema di ventilazione forzata durante l'estate e di riscaldamento invernale. Dalla descrizione non è facile, purtroppo, capire come funzionavano i mantici che soffiavano aria attraverso le griglie di ventilazione, ma si tratta sicuramente di un accorgimento tecnico all'avanguardia per il periodo.

Altro argomento degno di menzione è l'organizzazione logistica dell'evento: se da una parte abbiamo letto che si era provveduto a scaglionare gli arrivi, per il ritorno viene illuminata da torce l'intera strada che collega Piazzola a Venezia, la mèta a cui doveva far ritorno la maggior parte degli invitati. Un genere di magnificenza stupefacente per un privato (ma che sembra essere di norma e di moda a Venezia), resa possibile da un'organizzazione accurata, dove tutte le opere vengono ottimizzate per ridurre la spesa: la manodopera delle 'figlie' concorre molto all'economia della produzione, che non ha altro interesse che recuperare i costi vivi.

Non serve spendere parole sulla superiorità francese che viene decantata dall'autore come eccellente in tutti i campi delle arti, prima di concludere rimandando *Madame* (la lettrice ideale del "Mercure") a un nuovo e puntuale resoconto non appena il corrispondente locale, di cui non abbiamo menzione, scriverà le informazioni necessarie.

Un ulteriore resoconto a stampa compare anche nell'appendice della "Minerva al Tavolino", intitolata *Memorie Teatrali di Veneza*, pubblicata da Cristoforo Ivanovich in un libro del 1681 (Ivanovich 1681, 414-420; cfr. Mancini, Muraro, Povoledo 1988).

Nel testo però le *Amazoni* sono datate al novembre 1680 (corretto nell'edizione pubblicata da Mancini, Muraro, Povoledo 1988), e la confusione è piuttosto strana considerando che parliamo di uno spettacolo di pochissimo precedente l'uscita del volume, che peraltro risulta infarcito di inesattezze (Walker 1976). L'Ivanovich conferma quanto già scritto nel "Mercure" in merito alla costruzione avvenuta quasi di nascosto del teatro che il Contarini "fece all'improvviso con eroica generosità", e lo descrive in dettaglio:

In poca distanza di questo dunque è fabricato il sudetto Teatro, al quale conduce da esso palazzo un lungo, e maestoso corridore adorno di colonnelle di marmo, e coperto di piombo. Questo Teatro è fatto, come

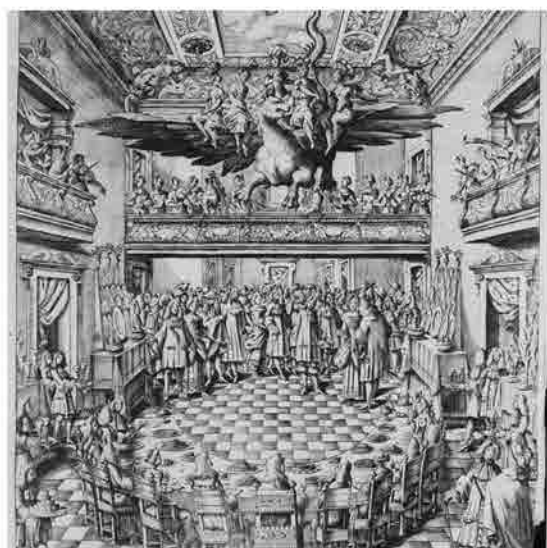
quelli di Venezia in quanto alla forma; differente però nelle circostanze, che l'accompagnano. Ha le scale di marmo con statue che le sostentano il pavimento d'ogni ordine; i Palchi sono dipinti a fresco di buona mano, e i vetri de' balconi di cristallo. Il piano è lastricato all'uso de' Persiani antichi, capace di persone cinquecento con grada di legno traforata, accioché scorrendovi l'acque di sotto renda fresco l'estate. Quattro sono gli ordini de' Palchi capaci pure d'altre persone cinquecento, adorni di stucchi di squisita manifattura, tutti arricchiti d'oro. Di sopra è tutto ricoperto di specchi sostenuti da piccioli adornamenti dorati pure di stucco. La Scena è vastissima basta dire, ch'è capace di corso di Carrozza, di Caccie naturali, e di Trionfi Persiani, come s'udirà in progresso del presente racconto (Ivanovich 1681, 415).

In sostanza la capacità del teatro sarebbe stata di mille persone, cinquecento in platea a gradoni di legno e cinquecento nei quattro ordini di palchetti – un numero che sembra non collimare con le descrizioni che parlano di circa duecento nobili presenti nei palchetti a teatro pieno. Confermata è anche la presenza del sistema refrigerante: la descrizione però qui non fa menzione di aria fresca soffiata dalle grate, ma è la presenza di acqua corrente sotto i gradini di legno che funziona da refrigerante. Ricca la decorazione marmorea e decorativa con affreschi e immensa la scena, a conferma di quanto riportato anche nella rivista parigina.

Il “*Mercure*” non pubblicherà mai il promesso resoconto esteso sulle *Amazoni*, ma tornerà a parlare di Piazzola in un nuovo articolo che descrive la stagione teatrale successiva e la nuova opera – *Berenice Vendicativa*, nel febbraio 1681 (M.G. 1681.2, 213-249). Il testo, che include anche una descrizione della Villa Contarini “du Dessein du fameux Palladio”, è stato pubblicato e tradotto in passato (Mancini, Muraro, Povoledo 1988); una copia di questo numero del “*Mercure Galant*” è conservata presso la Biblioteca Marciana di Venezia. La stessa Biblioteca, grazie a un lascito del 1843 dell'ultimo degli eredi della famiglia Contarini, Girolamo, che comprende buona parte dei materiali del procuratore Marco, conserva l'archivio personale del donatore e i rami della tipografia del “Luogo delle Vergini”. Tra le lettere al Procuratore, un buon numero contiene richieste inoltrate da nobili veneziani e veneti, per poter avere accesso a uno dei palchetti con chiave durante le rappresentazioni. Vale la pena di riassumere la stagione 1680 attraverso il resoconto del “*Corriere Ordinario*”:

Venezia 26 ottobre 1680

Quella parte di nobiltà, poi, che non è peranco ritornata nelle case, essendo peraltro già finite le vendemmie, non si trattiene in campagna, che per



Festa nel salone di Villa Contarini, da *L'Orologio del Piacere*, 1685



Naumachia nella peschiera di Villa Contarini, da *L'Orologio del Piacere*, 1685

ritrovarsi all'Opera in musica, che il signor procurator Contarini dovrà fare recitare in breve più volte nel suo delizioso luogo di Piazzola; e con tal occasione si faranno pure colà festini per 8 giorni continui; essendo tale il concorso della gente in detto luogo, tanto veneta, come di terra ferma d'ogni ordine di persone, che le camere si affittano per solo otto giorni fino a lire 400 per ciascuna. La settimana passata fu scoperta la facciata della chiesa de' Carmelitani Scalzi vestita di finissimo marmo, fatta tutta a spese del conte Cavazza veneto (C.O. 1680 n. 91, 13 novembre 1680).

Venezia 9 novembre 1680

Dopo essersi osservato il serenissimo di Mantova tener varii, e serii discorsi coll'ambasciatore Cesareo, si è portato a Padova, per trovarsi ne' primo giorni a godere il divertimento dell'accennata opera in musica nella villa di Piazzola (C.O. 1680 n. 93, 20 novembre 1680).

Venezia 16 novembre 1680

Mercordi ritornò in questa Città il Serenissimo di Mantoua doppo goduta l'opera musicale in Piazzola che si sente riuscita molto bene con numeroso concorso di Nobiltà Lombarda; restituitasi anco in questa Città quasi tutta la Nobiltà (C.O. 1680 n. 95, 27 novembre 1680).

Venezia 23 novembre 1680

Mentre stava per terminare lo scritto divertimento in Piazzola con la recita per la terza volta dell'accennata Opera in Musica in cui era solo restata d'intervenire la Nobiltà più vicina di Terra Ferma, con universal dispiacere cascò il Salone di quel Luogo dove stavano le 6 Carozze ch'entrano in corso dell'Opera con rovinar anco le Carozze stesse e qualche machina (C.O. 1680 n. 97, 4 dicembre 1680).

Anche l'Ivanovich parlerà dell'incidente (ancora confondendo clamorosamente le date):

Quest'anno dovea replicarsi la recita della Berenice e continuarsi anco più volte; ma la Fortuna che suol avere in ogni grand'opra la sua parte fece cadere sul mattino una stanza fabricata di fresco quale come in guardaro-ba s'erano riposti gli abiti delle comparse e de' Personaggi e fracassò anco i Carri del Trionfo e le Carrozze del corso, in modo che impossibilitò il proseguimento (Ivanovich 1681, 415).

L'incidente agli arredi di scena, non fermerà, ancora per un po', gli sfarzi delle feste nella Villa di Piazzola, anche se l'utilizzo del grandioso spazio scenico sarà sempre subordinato a quello del secondo teatro, più piccolo e meno dispendioso. La grande stagione teatrale di Piazzola terminerà con la morte di Marco Contarini nel 1689: gli eredi riusciranno a convertire

(e a tradire) l'obbligo del suo legato, che prevedeva il mantenimento del 'Loco delle Vergini' in mansioneria, e già nel 1770 Tommaso Temanza costruiva nell'area un nuovo oratorio.

APPENDICE: TRASCRIZIONE E TRADUZIONE DELL'ARTICOLO DEL "MERCURE GALANT", 30 DICEMBRE 1679

[105] Si dans les amples descriptions que je vous ay faites depuis trois ans, des opéra qui attirent tant de curieux a Venise chaque carnaval, vous n'avez pû vous défendre d'admirer la quantité prodigieuse de choses qui s'y représentent au naturel, je suis assuré que

Se nelle ampie descrizioni che vi ho fatto tre anni fa delle opere che attirano un gran numero di curiosi a Venezia a ogni Carnevale, non avete potuto evitare di ammirare la quantità prodigiosa di cose che vi vengono rappresentate al naturale, sono convinto che

[106] vous allez redoubler vostre étonnement, & je ne sçay mesme si les merveilles de celuy dont j'ay à vous parler, vous pourront sembler croyables. Il n'a paru ny a Venise, ny pendant le carnaval. Piazzola dans le Padoüan, est le lieu où ce grand spéctacle a esté donné. La Piece a pour titre, *Les Amazones dans les Isles Fortunées*, & c'est le Procureur Marco Contarini qui en a fait la dépense. Ce noble & riche Venetien l'a moins entreprise par vanité,

voi raddoppiereate il vostro stupore, e non so se addirittura le meraviglie di quello di cui sto per parlarvi vi possano sembrare credibili. Non è stato né a Venezia né durante il Carnevale. Piazzola, nel padovano, è il luogo in cui questo grande spettacolo è stato fatto. L'opera ha per titolo *Le Amazzoni nelle Isole Fortunate* e ne ha sostenuto le spese il Procuratore Marco Contarini. Questo nobile e ricco veneziano non l'ha tanto intrapreso per vanità

[107] que pour fair honneur à sa Patrie. On peut dire mesme que le plaisir de contribuer au soulagement des malheureux, a eu quelque part dans ce dessein, puis qu'il n'a esté exécuté qu'en employant six cens Filles qu'il fait travailler dans un Hôpital, & qui ont gagné dequoy subsister en faisant tout ce qui sert à cet Opéra, à l'exception de ce qui regarde la Menuiserie, & la construction de la Salle. Tous les Habits des Acteurs sont de leurs Ouvrages,

quanto per fare onore alla sua patria. Si potrebbe perfino dire che il piacere di contribuire al conforto dei più sfortunati abbia avuto una qualche parte in questo disegno, dato che è stato eseguito esclusivamente con l'impiego di seicento fanciulle che egli fa lavorare presso un Ospedale,

e che hanno guadagnato di che sostentarsi realizzando tutto quel che serve a quest'opera, con l'eccezione di quanto riguarda la carpenteria e la costruzione della sala. Tutti gli abiti degli attori sono opera loro,

[108] aussibien que les diverses Décorations qui changent la Scene. On en voit plusieurs de Tapisseries de verdure, travaillées au petit point. Les Palais sont faits de Colomnes, Pilastres, & autres ornements du mesme travail, & jusqu'aux Etofes de toile d'or faites au Mestier, tous est de ces Filles. Ce qui vous étonnera, c'est que tout c'est fait si secretement, que fort peu de jours avant la Représentation de cet Opéra, chacun ignoroit qu'il s'en dust faire un. On

come anche le differenti decorazioni che cambiano la scena. Ce ne sono di svariate, con arazzi a motivi vegetali, lavorate a piccolo punto. I palazzi sono fatti con colonne, pilastri ed altri ornamenti con la stessa tecnica, e anche le stoffe in tela d'oro fatte a telaio, tutto è opera di queste ragazze. Ciò che vi stupirà, è che tutto è stato fatto in tale segreto, che pochissimi giorni prima della rappresentazione dell'opera, chiunque ignorava cosa se ne sarebbe fatto. Si

[109] voyoit bien préparer quantité de choses pour la construction d'un grand lieu; mais comme on ne les plaça qu'après qu'elles furent toutes achevées, il n'y eut personne qui devinast à quel usage on les vouloit employer. Enfin le jour qu'on avoit choisy pour ce surprenant Spéctacle estant arrivé, les Personnes conviées, & non aucune autre, se rendirent au lieu marqué pour la Feste. Chaque Particulier avoit eu son heure afin d'entrer sans confu-

vedevano certo in preparazione una quantità di cose per la costruzione di un grande spazio, ma siccome le opere non furono allestite se non dopo il loro completamento, non ci fu nessuno che indovinasse a quale scopo si intendesse impiegarle. Infine, essendo arrivato il giorno che si era scelto per questo sorprendente spettacolo, le persone invitate, e nessun'altra, si portarono nel luogo indicato per la festa. A ciascuno era stato assegnato un orario, al fine che le entrate avvenissero senza confu-

[110] sion, & alors, à mesure que les premiers avertis se présenterent, on leur donna un Billet de la Loge destinée pour eux, & une clef pour l'ouvrir. Dans le temps qu'ils commençoient tous à se placer, on vit tout d'un coup la Salle éclairée d'un grand nombre de Flambeaux de cire blanche, & cette lumiere fit remarquer que le devant du Theatre, au lieu d'estre fermé par une Toile peinte, comme il l'est par tout, avoit pour Rideau quantité de lez de Velours

sione, e quindi, man mano che i primi si presentarono, venne loro consegnato un biglietto del palchetto destinato a loro, e una chiave per aprirla. Nel tempo in cui tutti iniziarono a prendere posizione, si vide improvvisamente la sala illuminata da un gran numero di torce di cera bianca, e questa luce rese evidente che la parte anteriore del teatro, anziché essere chiusa da una tela dipinta, come accade dappertutto, aveva come sipario numerosi pannelli di velluto

[111] cramoisy, qui tous ensemble faisoient une grande piece. Il y avoit un gros galon d'or sur les coûtures de chaque lez, & eu haut, & au bas de cette maniere de Rideau, une grande Crespine pareillement d'or. Les Tapis qui ornoient les apuis des Loges, & qui en couvroient tout le devant, estoient du mesme Velours avec le mesme galon, & avoient une Crespine semblable à celle dont je viens de vous parler. Quand tous ceux qui avoient esté choisis puor compo-

cremisi, che tutti insieme componevano una grande tela. C'era una spessa passamaneria d'oro sulle cuciture di ciascun pannello, e in alto e in basso di questa specie di sipario, una grande frangia egualmente d'oro. I tappeti che ornavano i supporti delle logge e che ne coprivano tutto il davanti erano del medesimo velluto con la stessa passamaneria e avevano una frangia simile a quella di cui vi ho appena parlato. Quando tutti quelli che erano stati scelti per esser parte

[112] ser l'Assemblée eurent pris leurs places, on apporta des Bougies dans chaque Loge, avec une Collation aussi magnifique qu'elle estoit galante. Ce Régál ne fut pas si tost finy, que les lumieres qui éclairoient cette brillante Salle, disparurent tout d'un coup. Ce qui servoit de Rideau dans le devant du Theatre ayant aussi disparu d'une maniere presque imperceptible, on vit le plus étonnant & le plus pompeux Spéctacle, dont on ait jamais parlé. Ce fut

del pubblico ebbero preso i loro posti, vennero portate delle candeline in ciascun palchetto, con uno spuntino tanto magnifico quanto elegante. Non appena questo servizio fu terminato, le luci che illuminavano questa brillante sala, si spensero tutte d'un colpo. Dal momento che ciò che fungeva da sipario sul davanti del teatro era anch'esso scomparso senza quasi che nessuno se ne accorgesse, si vide il più stupefacente e il più sontuoso degli spettacoli di cui si sia mai parlato. Era

[113] la Reyne des Amazones accompagnée de soixante Femmes, montées toutes sur de veritables Chevaux. Trois cens autres parurent en mesme temps sous des Pavillons de Toile d'or. Jugez de l'éclat que répandoient ces superbes Tentes dans le lieu où campoient ces Amazones. Il estoit d'une si

vaste étenduë, qu'on n'en pouvoit remarquer le le(sic) bout. Quantité de Machines surprenantes sortirent de terre dans la mesme Scene, & un Char

la Regina delle Amazzoni accompagnata da sessanta donne, tutte montate su dei veri cavalli. Trecento altre comparvero contemporaneamente sotto padiglioni di tela d'oro. Immaginate il fulgore che diffondevano queste superbe tende nel luogo dove erano accampate le Amazzoni. Era di una superficie così vasta, che non era possibile vederne il limite. Numerose macchine sorprendenti uscirono da terra nella stessa scena, e un carro

[114] attelé de six Chevaux se sôûtint en l'air. Il y eut dans ce mesme Opéra une Riviere d'eau veritable. Deux Armées s'avancerent sur un Pont qui la traversoit, & un fort grand nombre d'Asiatiques tomberent dans l'eau. Vous pouvez croire qu'on les comptoit pour noyez, & que l'avantage demeura par là aux Amazones. Je ne vous fais point aujourd'huy l'entiere description de ce merveilleux Spéctacle, qui semble estre moin un Opéra effectif qu'un

agganciato a sei cavalli era sospeso nell'aria. Ci fu in questa stessa opera un rivo di vera acqua. Due armate avanzarono sopra un ponte che lo attraversava, e un gran numero di Asiatici caddero nell'acqua. Voi potreste credere che li si desse per annegati, e che il vantaggio fosse a quel punto delle Amazzoni. Io non vi farò oggi l'intera descrizione di questo meraviglioso spettacolo, che sembra essere non tanto un'opera a tutti gli effetti ma piuttosto un

[115] Enchantement. On m'en promet une tres ample et tres exacte Relation. Je l'attens, & ne manqueray point alors à vous faire part du reste. Je vous diray par l'avance que la Salle où l'on a fait cette magnifique Représentation, est toute voûtée, & qu'ainsi en quelque saison que ce soit, on n'y souffrira aucune incommodité. Le feu qu'on doit mettre sous les voûtes pendant l'Hyver, la rendra chaude, & dans l'Eté, on trouve moyen de la rafraî-

incantesimo. Mi riprometto di farne una relazione molto ampia e molto accurata. La sto preparando e non mancherò allora di farvi parte del resto. Vi posso anticipare che la sala dove venne fatta questa magnifica rappresentazione è tutta a volte (intercapedini?), e che in questo modo in qualunque stagione si sia, non si soffrirà alcun disagio. Il fuoco da mettere sotto le volte durante l'inverno la renderà calda, e durante l'estate, si trova modo di raffrescarla

[116] chir par des Soufflets qui sont sous ces mesmes voûtes, & qui par des trous faits à dessein, répandent un vent dans toute la Salle qui cause un frais agreable. Comme la plûpart de ceux qui ont esté conviez à cet Opéra,

estoient de Venise, celuy qui en a donné le Spectacle s'estoit précautionné pour eux contre l'obscurité de la nuit, & afin qu'elle n'embarassast personne au retour, il avoit fait éclairer tout le chemin depuis Piazzola jusqu'à cette grande

con dei soffietti che sono sotto le stesse volte e che attraverso dei fori fatti appositamente, diffondono un vento in tutto la sala che causa una piacevole frescura. Dato che la maggior parte di quanti erano invitati a quest'opera erano di Venezia, colui che ha prodotto lo spettacolo aveva preso provvedimenti per loro contro l'oscurità della notte, e per non mettere nessuno in difficoltà al ritorno, aveva fatto illuminare tutto il percorso da Piazzola fino a questa grande

[117] Ville, par un nombre presque infiny de Falots. Une si extraordinaire magnificence vous surprendra dans un particulier; mais, Madame, c'est la mode du Pais. On prend ses mesures de longue main pour venir à bout de ces sortes d'entreprises; & comme les choses s'y font avec toute l'œconomie qu'on peut avoir, & qu'elles ne reviennent à ceux qui en font les frais, qu'à ce qu'elles coustent véritablement, on fournit à tout avec beaucoup moins

città con un numero quasi infinito di lanterne. Una così straordinaria magnificenza vi sorprenderà in un privato, ma, mia Signora, così si usa a Venezia. Ci si organizza con largo anticipo per venire a capo di questo genere di imprese, e siccome le cose vengono fatte con tutte le economie possibili, e non ritornano guadagni a coloro che ne pagano il prezzo, se non a i costi vivi, si realizza tutto con molta meno

[118] de dépense qu'il n'en paroist. Si les grands Seigneurs de France avoient amené la mode de ces somptueux Spéctacles, on peut assurer que ce qu'on y verroit de cette nature, iroit au dela de tout ce qui s'est fait de plus étonnant jusqu' à aujourd'huy. La raison est, que nous avons tout en abondance; que les beaux Arts ayant comme établey leur Empire parmy nous, tout se polit à Paris, & qu'on nous voit rendre des Chef d'œuvres à toutes les

spesa di quanto non si pensi. Se i grandi signori di Francia avessero portato la moda di questi sontuosi spettacoli, potremmo assicurare che quanti ne vedremmo di questo tipo, andrebbero anche ben oltre rispetto a quanto di più spettacolare è stato realizzato ad oggi. La ragione è che noi abbiamo risorse in abbondanza, che le Belle Arti hanno in un certo senso stabilito il loro impero fra di noi: tutto si polisce a Parigi, e noi facciamo circolare i nostri capolavori in tutte le

[119] Nations du Monde, pour ce qu'elles nous presentent quelquefois d'informe. Joignez à ce la la magnificence & la libéralité naturelle des François, pour ne pas dire Profusion. On a déjà veu quelques essais de ces magnifiques Festes dans la Piece de Machines, intitulée *la Toison d'or*, que composa Mr de Corneille l'ainé, & qui fut représentée en 1660. dans le Chatteau du Neubourg en Normandie. Monsieur le Marquis de Sourdeac, à qui appartient ce Chasteau,

nazioni del mondo, perché esse ci restituiscono spesso cose ben mediocri. Aggiungete a ciò la magnificenza e la liberalità naturale dei Francesi, per non dire il loro spreco. Abbiamo già visto un saggio di queste magnifiche feste nella pièce à machines intitolata *Il Vello d'oro*, che compose il signor De Corneille il Vecchio, e che venne rappresentata nel 1660 nel castello di Neubourg in Normandia. Il Marchese di Sourdeac, a cui appartiene questo castello

[120] prit le temps du Mariage de Sa Majesté, pour faire une réjouissance publique, de la représentation de cette Piece; & outre tous ceux qui estoient nécessaires pour l'exécution de ce dessein, qui furent entretenus plus de deux mois au Neubourg à ses despens, il traita & logea dans son Chasteau plus de cinq cens Gentilshommes de la Province pendant plusieurs Représentations que la Troupe du Marais y donna de cet Ouvrage. Ce n'estoient par

approfittò dell'occasione del matrimonio di Sua Maestà, per concedere al pubblico sollazzo la rappresentazione di questa opera, e oltre a, a tutto il personale che fu necessario alla realizzazione di questo progetto, che fu trattenuto più di due mesi a Neubourg a sue spese, egli curò e alloggiò nel suo castello più di cinquecento gentiluomini della Provenza durante le molteplici rappresentazioni che la compagnia di Marais fece colà di quest'opera. Ovunque non c'era altro

[121] tout que Tables servies avec une abondance & une propreté admirable. Il recevoit toutes les Personnes considérables qui se présentoient, & rien ne pouvoit marquer plus noblement le glorieux avantage qu'a ce Marquis d'estre de l'illustre Maison de Rieux. La Paix que la modération du Roy fait régner presentement dans toute l'Europe, nous fera peut-estre voir des Festes dont la somptuosité passera ce que nous trouvons aujourd'huy si surprenant.

che tavoli imbanditi con una abbondanza e una eleganza mirabili. Egli ricevette tutte le persone di rilievo che si presentarono, e nulla avrebbe potuto più nobilmente confermare il glorioso privilegio che ha questo Marchese di essere dell'illustre casato di Rieux. La pace che la prudenza del Re fa attualmente regnare in tutta Europa, ci farà forse vedere altre

feste la cui sontuosità supererà quella che consideriamo attualmente così sorprendente.

[122] Quand on veut faire quelque chose de grand en France, on ne laisse rien à y ajouter. Il n'en faut pour preuve que les Carrousel qu'on a entrepris. Il sembloit que toutes les richesses de l'Univers s'estoient ramassées pour le dernier; & si l'industrie des plus ingénieux Ouvriers s'y épuisa, jamais Chevaliers ne firent voir ny tant d'adresse ny tant de galanterie qu'il en parut dans les cinq Quadrilles qui le composoient. En attendant ces merveil-

Quando vogliamo fare qualcosa di grande in Francia, non facciamo davvero alcun risparmio. Ne sono la prova le giostre che sono state allestite. Sembrerebbe che tutte le ricchezze dell'universo siano state riunite al culmine; e che se l'industriosità dei più ingegnosi artigiani si esaurisse, i cavalieri non avrebbero potuto dar mostra del loro stile e della galanteria che comparve nelle cinque quadriglie di quella giostra. Occupandomi di tali meravi-

[123] les, je suis assuré de vous faire des Relations fort curieuses, si l'on continuë de m'envoyer d'exactes descriptions de tous les Opéra de Venise. Il y en aura cinq nouveaux ce Carnaval, & on prétend qu'il ne se soit encor rien fait de plus beau dans cette riche & fameuse République.

glie, io sono certo di poter continuare a farvi delle relazioni assai interessanti se continueranno a inviarmi delle descrizioni dettagliate di tutte le opere di Venezia. Ce ne saranno cinque nuove questo Carnevale, e già si pensa che non sia stato fatto nulla di più bello in questa ricca e famosa Repubblica.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

Amazoni 1679

Le Amazoni nell'Isole Fortunate, drama per musica del dottor Piccioli da rappresentarsi in Piazzola nel nobilissimo Teatro dell' [...] Marco Contarini proc. di S. Marco. Consacrato alla medesima eccellenza l'anno 1679. In Padova : per Pietro Mar. Frambotto, [1679].

Les Amazones dans les isles fortunées, Opéra de Venise, in «Mercure Galant», Paris 1679, 12, 115-123. Edizione digitale su Gallica. Trascrizioni su *Observatoire de la vie letterarie* della Sorbonne.

C.O. 1679, 1680

Corriere Ordinario, in *Avvisi Italiani Ordinarii e Straordinarii degli anni 1677, 1678, 1679, e*

1680, Vienna, appresso Giovanni van Ghelen, 1677-1721, edizione digitale presso la Österreichische Nationalbibliothek.

Ivanovich 1681

C. Ivanovich, *Memorie Teatrali di Veneza*, in *La Minerva al Tavolino*, Venezia, appresso Nicolò Pezzana, 1681, 361-431.

Piccioli 1685

F.M. Piccioli, *L'orologio del piacere: che mostra l'ore del dilettevole soggiorno hauto dall'Altezza serenissima D. Ernesto Augusto, vescovo d'Osnabruc, duca di Bransuich, Luneburgo, &c. nel luoco di Piazzola di S.E. il signor Marco Contarini produrator di S. Marco*, Piazzola 1685.

La fuga all'ozio

La fuga all'ozio che dimostra li virtuosi trattenimenti al soggiorno hauto dall' eccellenza del signor d. Tomaso Heriquez de Cabrera in Piazzola, MDCLXXXVI, nel luoco delle Vergini.

Olivieri 1724

A. Olivieri, *Enciclopedia morale, e civile della vita costumi ed impegni di religione dell'abbate Antonio Olivieri. Dedicata all'eminetissimo cardinal Olivieri*, Cosmopoli [i.e. Venezia], 1724.

BIBLOGRAFIA CRITICA

Duron 2010

J. Duron, *Le carnaval de Venise, 1699: d'André Camppra et Jean-François Regnard: livret, études et commentaires*, Paris 2010.

Garavaglia 2015

A. Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Milano 2015.

Gillio 2006

P. G. Gillio, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, Firenze 2006.

Lainé 1830

Lainé, *Archives généalogiques et historiques de la noblesse de France, ou, Recueil de preuves, mémoires et notices généalogiques, servant à constater l'origine, la filiation, les alliances et les illustrations religieuses, civiles et militaires de diverses maisons et familles nobles du royaume*, t. III Parigi 1830

Gorian 2012

R. Gorian *Il Corriere ordinario*, in *Asburgo. Quattro secoli di governo in una contea di confine, 1500-1918*, a cura di M. Bressan, Gorizia, 2015, 111-112.

Mancini, Muraro, Povoledo 1988

F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, a cura di, *Scheda sui Teatri Contarini in Teatri del Veneto*, v. III, *Padova, Rovigo e il loro territorio*, 291-306.

Molmenti 1880

P.G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della Repubblica*, Venezia 1880.

Steinberger 2016

D. Steinberger, *Le Mercure Galant and its Student Body: Donneau de Visé's Inclusive Pedagogy*, in «Cahiers du dix-septième» 2016, XVII, 41-56.

Venezia e la Peste 1979

AA. VV., *Venezia e la Peste (1348-1797)*, catalogo della mostra a cura dell'Assessorato alla Cultura e alle Belle arti (Venezia, Palazzo Ducale, 1979-1980), 1979.

Walker 1976

T. Walker, *Gli errori di 'Minerva al tavolino': osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento* a cura di M.T. Muraro, Firenze 1976, 7-20

ENGLISH ABSTRACT

In 1679, the new private theatre in the countryside Villa of procurator Marco Contarini in Piazzola sul Brenta was inaugurated. The magnificence of the performance with wonderful costumes and stage machinery made it so remarkable that the newborn periodical journals in all of Europe had to publish the news. This article discusses about the covering that the event gained in the “Corriere Ordinario”, printed in Wien, and in the “Mercure Galant”, printed in Paris, together with a couple of literary accounts of the time.

Visioni del clown nel teatro del Novecento

Marco De Marinis



Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) come Pierrot Gourmand

IL TITOLO

Cominciamo dal titolo: perché “visioni” e non presenza o influenza o importanza. Preferisco parlare di visioni perché quello su cui mi interesserebbe soffermarmi oggi non è tanto l'incidenza oggettiva, la presenza fattuale del clown nel teatro del Novecento ma piuttosto il peso e lo spazio che, nella scena contemporanea, ha avuto quello che potremmo chiamare l'*immaginario clownesco* dei maestri, dei grandi registi: appunto, le loro visioni del clown. In altri termini, trascurerò la *storia* del clown, che do per scontata e della quale del resto non sono uno specialista, per occuparmi del suo *mito*.

Credo che si possa parlare tranquillamente di un mito del clown nella scena novecentesca così come si può parlare, e in effetti si è parlato, di un mito della Commedia dell'Arte o dell'attore orientale.



Charlie Chaplin, *La febbre dell'oro* (1925)



Il clown bianco (da *I clowns* di Federico Fellini, 1970)

IL MITO DEL CLOWN

Quando emerge questa mitologia novecentesca del clown? In realtà, come per molte altre mitologie contemporanee, essa nasce molto prima dell'inizio del secolo scorso, in pieno Ottocento, all'interno della più ampia mitologia dell'*artiste en saltimbanque*, alimentata a Parigi, a partire dagli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo, dai poeti e dagli scrittori che frequentavano il Théâtre des Funambules, regno del grande mimo Jean-Gaspard Debureau, e il Cirque Olympique.

Qui la fascinazione esercitata dal clown (l'ultimo nato della famiglia, grazie – per quanto ne sappiamo – all'iniziativa e al genio di Giuseppe e Joe Grimaldi, padre e figlio, comici italiani in Gran Bretagna) non si distingue, almeno a prima vista, da quella esercitata dall'acrobata o dal mimo, ma anche dal danzatore o addirittura dalla marionetta (si pensi a Kleist). Dal pieno Ottocento romantico fino all'avvento delle avanguardie storiche, e oltre, una serie foltissima di testimonianze letterarie e figurative ci dice di una profonda attrazione mai venuta meno, e sempre rinnovatasi nelle forme e nei significati, per quell'artista 'altro' che è l'*artista del corpo*, colui che sfida la pesantezza e la forza di gravità, “non tanto per abbandonare la condizione corporea e carnale, quanto piuttosto per conferirle uno splendore glorioso” (Starobinski 1984, p. 60). È, ad esempio, Jean-Baptiste Auriol, il celebre pagliaccio-acrobata del Cirque Olympique, che abbaglia Théophile Gautier:

clown-acrobata, entrava in pista su trampoli di quattro metri, ne perdeva uno e continuava a stare in equilibrio, saltellava con l'altro. Saltava su una colonna di sedie rovesciate e vi restava in cima, senza cadere; si appoggiava in equilibrio su una piramide di bottiglie... Era giocoliere, cavallerizzo, funambolo, attore, ercole (Verdone 1970, p. 286).

Può essere una danzatrice immaginaria come Fanfarlo, l'eroina di un racconto di Baudelaire (1847), per la quale il poeta maledetto parla di “poesia delle braccia e delle gambe” (Starobinski 1984, p. 82). Possono essere i sei fratelli Hanlon-Lees, pantomimi acrobatici irlandesi, applauditi da Emile Zola, in veste di critico teatrale, per la “perfezione di esecuzione incredibile” (e un altro letterato parigino dell'epoca, il poeta Théodore de Banville, scrisse la prefazione alle loro memorie; Zola [1881] 1980, pp. 72-76). Ma può anche essere, qualche decennio prima, la già ricordata marionetta di Heinrich von Kleist (1810), della quale il poeta tedesco esalta proprio quelle doti di leggerezza e di grazia, prodotte dall'annullamento della forza di gravità ma anche dalla totale mancanza di coscienza, che

l'Ottocento ammirerà poi costantemente nell'*artiste en saltimbanque*, o artista del corpo (von Kleist [1810] 1959).

Una breve parentesi: vorrei segnalare un racconto di Jean Genet, *Il funambolo*, del 1957, in cui il sogno poetico sull'artista *en saltimbanque* nasconde una realtà drammatica e crudele, che tende oggettivamente a fare del rapporto acrobata-poeta l'ennesimo esempio della relazione vittima-carnefice. (Genet 1997).

All'interno di questa mitologia la specificità del mito del clown (moderna reincarnazione del buffone) comincia a delinearsi con precisione solo a cavallo fra XIX e XX secolo, grazie soprattutto alla rielaborazione iconografica che ne fanno i pittori, da Daumier a Rouault, a Picasso, proponendo il clown come un simbolo, o meglio un'allegoria, dell'artista moderno in quanto tale e del suo scacco, che è poi lo scacco della condizione umana *tout court* (si vedano in proposito – fra le tante possibili – le impietose e implacabili riflessioni del filosofo sartriano Jean Amery, autore, fra l'altro, dei saggi *Intellettuale ad Auschwitz* e *Levar la mano su di sé*, sul suicidio).

IL CLOWN COME RE DERISORIO

Questo è uno dei modi fondamentali in cui il clown irrompe sulla scena del Novecento, portandosi dietro un retaggio arcaico e profondo, al quale l'impatto con il pessimismo provocatorio delle avanguardie storiche conferisce nuovi significati e nuove funzioni.

Tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX, il clown diventa insomma, secondo la suggestiva proposta di Starobinski, un "re derisorio", ovvero un re per burla, come quelli dei Saturnali romani e dei successivi Carnevali; più esattamente, diventa colui che mette a nudo, caricandola su di sé senza infingimenti o abbellimenti, la condizione dell'uomo contemporaneo: una condizione disperatamente comica, ovvero – a scelta – comicamente disperata. Ma conviene leggere direttamente e per esteso alcuni passi del saggio di Starobinski:

[...] il clown è un *re derisorio*, con il suo costume da parata indosso, è ancor più prossimo al riconoscimento della propria realtà derisoria, ancor più pronto a riprendere umilmente possesso della sua miserevole verità. Toccherà a noi intuire che egli rappresenta noi tutti, che siamo tutti dei pagliacci, e che la nostra vera dignità [...] consiste nell'ammissione del nostro essere pagliacci. Se impariamo ad osservare attentamente, vedremo che i nostri abiti sono tutti costumi di lustrini. [...] Il clown è il

rivelatore che porta la condizione umana fino all'amara coscienza di se stessa (Starobinski 1984, p. 122).

Insomma, l'*entrée clownesque* diventa l'ennesima e un po' grottesca versione del *memento mori* o del barocco *la vida es sueño*; diventa l'ennesimo e un po' sconcio richiamo alla dura realtà della recita insensata che tutti noi, volenti o nolenti, siamo chiamati a recitare sulla scena del mondo (*Macbeth*, V, 5).

Com'è noto, sull'insegna del Globe Theatre di Shakespeare, a Londra, c'era scritto un motto di origine stoica (ripreso poi nel Medioevo dal *Policraticus* di Giovanni di Salisbury): "totus mundus agit histrionem", "tutto il mondo è attore", ossia "tutti al mondo sono attori, recitano". Alla fine dell'Ottocento, molti artisti e poeti (per non parlare degli intellettuali e dei filosofi) sembrano voler inalberare una edizione aggiornata di questa insegna, che potrebbe suonare così in latino: "totus mundus agit buffonem", "tutto il mondo è buffone", insomma: "siamo tutti dei pagliacci, dei clown". E gli artisti, sia chiaro, lo sono (dichiaratamente) due volte: come uomini e, appunto, come artisti. Ancora Starobinski:

A partire dal Romanticismo (ma certamente non senza qualche segno premonitore) il buffone, il saltimbanco e il clown sono divenuti le immagini iperboliche e volontariamente *deformanti* che agli artisti piacque dare di sé stessi e della condizione dell'arte. È insomma un autoritratto camuffato, la cui portata non si limita alla caricatura sarcastica o dolorosa (Starobinski 1984, p. 38).

Questo specchiarsi dell'artista e del poeta nel buffone-clown come nel suo *alter ego*, come in una sorta, appunto, di "autoritratto camuffato", inizia già in pieno Ottocento (con Musset, Gautier, Flaubert e tanti altri); ma è a partire dalla fine del XIX secolo che le testimonianze al riguardo si fanno più numerose e significative (Starobinski 1984, pp. 38-39):

- Flaubert: "Alle radici della mia natura, si può dire quel che si vuole, ma c'è il saltimbanco";
- Jarry in punto di morte s'identifica con la sua stessa creatura parodistica: "padre Ubu cercherà di dormire un po'";
- Joyce: "io sono soltanto un clown irlandese, a great joker at the universe";
- Henry Miller medita "su quel clown che è sempre stato".

È per altro significativo che nell'immaginario figurativo e poetico sempre

più spesso l'artista *en saltimbanque* venga colto e fissato non nel momento ascendente e vittorioso del *volo* (come in precedenza) ma in quello opposto della *caduta*, dell'errore, dell'insuccesso, del fallimento: dalla giovane saltimbanca cantata da Baudelaire già nel 1849 ("Ma ora, decaduta, eccoti, povero angelo mio,/ sultana al marciapiede, raccogliere nel fango/ i soldi per l'ebbrezza del tuo rozzo compagno"), ai clown feriti e sofferenti di Rouault, all'Arlecchino morto di Picasso, allo Charlot del *Circo* (1928), al Calvero di *Luci della ribalta* (1952), entrambi dovuti a Chaplin, fino agli innumerevoli trapezisti e funamboli che si sfraccellano al suolo nella narrativa e nel cinema contemporanei. La conclusione di Starobinski, a questo punto non più imprevedibile, è la seguente:

L'olocausto del clown tragico – vittima innocente – è una replica solo lievemente parodistica della Passione. Il clown, che è *colui che prende gli schiaffi* [secondo l'etimologia latina di buffone, da *buffa*, "schiaffo"] diviene in tal modo il doppio emblematico del Cristo oltraggiato (Starobinski 1984, p. 125).

In proposito, prima di proseguire, cade opportuna un'altra osservazione, che servirà anche a chiarire almeno in parte a cosa alludessi parlando poco fa di retaggio arcaico e profondo del clown/re derisorio. Può essere forse di un qualche interesse tener presente che la figura del Cristo e della sua Passione è *da sempre* leggibile in filigrana sotto l'immagine sguaiata e irridente del buffone: ne esistono attestazioni precise almeno fin dal Medioevo, per esempio a proposito del celebre Gonella, immortalato in più di una novella di Matteo Bandello e in un ritratto del più importante pittore francese del Quattrocento, Jean Fouquet, che è stato fra l'altro oggetto un po' di tempo fa dell'attenzione del nostro maggior storico vivente, Carlo Ginzburg (Ginzburg 1996).

Lo ripeto. Quella del clown come re derisorio e doppio (lievemente) parodico del Cristo sofferente (*Christus patiens*), insomma come "povero cristo", costituisce una delle fondamentali visioni del clown nell'arte, nella letteratura, nel teatro e nel cinema del Novecento: da Daumier a Rouault e Picasso, già ricordati, da Joyce a Kafka, da Pirandello a Heinrich Böll (*Opinioni di un clown*, 1963), da Jarry a Beckett, da Chaplin a Buster Keaton e ai Fratelli Marx, per non citare che alcuni dei maggiori.

Del resto non credo che occorra fare troppi esempi precisi per capirsi. Ma se proprio debbo proporne uno, mi limiterò al più ovvio e quindi anche il più utile: il Professor Rath interpretato da Emil Jannings, nel film

L'angelo azzurro di von Sternberg (1930), per il quale la condizione di clown rappresenta il punto d'arrivo di un itinerario di abiezione e autodistruzione percorso a causa dell'attrazione fatale per una donna, la Lola-Lola interpretata da Marlene Dietrich.

TRAGICITÀ, VIOLENZA E CRUDELTÀ

Invece di insistere con gli esempi, mi sembra più interessante rilevare un fatto: questa visione novecentesca del clown come re derisorio, moderno e caricaturale *Ecce Homo*, insomma come verità (tragicomica) dell'uomo contemporaneo, non assomiglia per niente a quell'immagine edulcorata, leziosa e infantile che ne viene spesso proposta (e contro la quale è insorto giustamente Dario Fo; Rame 2009, pp. 267 e sgg.).

Da Jarry a Beckett, dai Fratelli Marx a Chaplin, da Kafka a Kantor, nell'immaginario artistico contemporaneo il clown rivela sempre – a ben vedere – un intreccio ambiguo e inquietante di comico e di tragico, di riso e di pianto, di dolcezza e violenza, innocenza e crudeltà. Questo intreccio di contrari va al di là – è bene chiarirlo subito – della distinzione storica del clown in *due tipi* profondamente diversi, addirittura opposti, come il Bianco e l'Augusto (o Toni). Del resto, insisto, non mi sto occupando qui della realtà storica del clown ma della sua mitologia: e in questa è sicuramente l'Augusto a farla da padrona ma con quel miscuglio ambiguo di caratteri di cui sto dicendo e nel quale accade come se, in qualche modo, il Bianco e l'Augusto storici si fondessero in un solo tipo.

A proposito della inscindibilità/complementarità fra il Bianco e l'Augusto, Federico Fellini ha lasciato osservazioni molto acute. Commentando la scena finale del suo film *I clown* (1970), con le due figure che si vengono incontro e se ne vanno via insieme, Fellini evoca il mito neoplatonico dell'androgino e della conciliazione dei contrari: “perché commuove tanto una situazione simile? - si chiede - Perché le due figure incarnano un mito che è in fondo a ciascuno di noi: la riconciliazione dei contrari, l'unicità dell'essere” (Fellini 1970, p. 37).

In questo intreccio di opposti nel clown contemporaneo è certamente riconoscibile un ricordo del miscuglio di sentimentalismo ed efferatezza che caratterizzò i Pierrot romantici, da Deburau padre e Félix Chiarini in poi (e per il Novecento penso soprattutto a Chaplin, a Marceau e appunto a Fellini); ma in esso c'è anche molto altro e di più squisitamente moderno: c'è, ad esempio, la presa d'atto che ormai – nella modernità – il comi-

co e il riso non sembrano più possibili e accettabili da soli, in quanto tali, senza essere accompagnati da una dose adeguata di consapevolezza, che però finisce inevitabilmente per volgerli nel loro contrario, melanconia, humor nero, tingendoli inoltre di violenza e di crudeltà.

Già Baudelaire aveva scritto (riprendendo un motto altrui) che ormai “il saggio non ride se non tremando” (Baudelaire [Data] 2003, pp. 101-118, p. 101 per la citazione). Pirandello, da parte sua (nel saggio *L'umorismo* [1908/1920]), distinse fra il comico come “avvertimento del contrario” e l'umorismo come “sentimento del contrario”, ovviamente a tutto vantaggio del secondo; mentre negli stessi anni, o poco dopo, le avanguardie storiche, tra Futurismo e Surrealismo, andavano completando il lungo processo di sublimazione del riso, elevato dalle regioni basse della corporeità a quelle alte della mente, dell'intelligenza, dello spirito. Si compie così una parabola storica che anni fa Gianni Celati riassunse efficacemente con l'espressione “dai giganti buffoni alla coscienza infelice” (Celati 1975, pp. 81-131), ma che si potrebbe contrassegnare anche con dei nomi propri: ad esempio, “da Rabelais a Breton” (l'*Antologia dello humor nero*, curata dal secondo, è del 1939, II ed. 1947). In proposito, mi sembra molto interessante la posizione di Antonin Artaud, al quale siamo notoriamente debitori di alcune fra le visioni teatrali più potenti dell'intero Novecento. Alla fine degli anni Venti Artaud scriveva: “Il teatro Alfred Jarry si propone di diventare il teatro tutto da ridere”; poi, riepilogando le modalità e gli intenti di quella sua impresa, indicava come mezzo “l'humour in tutte le sue forme” e come fine “il riso assoluto, il riso che va dall'immobilità bavosa alla risata irrefrenabile fino alle lacrime” (Artaud [1930 1968] 1972 (1), p. 30). Pochi anni dopo, Artaud ci spiega meglio, o forse ha chiarito meglio a se stesso, che cosa intendesse per “humour” e per “riso assoluto”. Lo fa in un breve articolo sui Fratelli Marx che scrive nel 1932 per la rubrica cinematografica della “Nouvelle Revue Française” e che poi decide di includere nella raccolta de *Il Teatro e il suo doppio*, a riprova dell'importanza che gli annetteva nonostante la brevità.

A proposito dell'arte comica e schiettamente clownesca dei Fratelli Marx, Artaud sottolinea due cose: da un lato, mette in rilievo il carattere eversivo, addirittura rivoluzionario del loro umorismo, parlando fra l'altro di “un inno all'anarchia e alla rivolta integrale” (Artaud [1932 1968] 1972 (2), p. 252); all'altro, osserva:

Per capire l'originalità potente, totale, definitiva, assoluta [...] di un film come *Animal Crackers* e di taluni momenti di *Monkey Business* (almeno



Tadeusz Kantor, *La classe morta* (1975)



Paul, François e Albert Fratellini

tutta la parte finale) bisognerebbe sommare all'umorismo la nozione di qualcosa di inquietante e di tragico, di una fatalità (non felice né infelice, ma difficile da formulare) che vi si introducesse di soppiatto, come la rivelazione di una malattia atroce in un profilo di assoluta bellezza (Artaud [1932 1968] 1972 (2), p. 250).

Da Artaud a Fellini il salto può sembrare eccessivo ma non è così. Il grande regista riminese è stato a volte ingiustamente accusato di aver contribuito a diffondere quell'immagine edificante e un po' dolciastra del clown innocente di cui si diceva prima. Ma i suoi film dimostrano il contrario, se siamo capaci di andare oltre la loro superficie (penso a *La strada*, del 1954, con Gelsomina e Zampanò, e a *Le notti di Cabiria*, del 1957, con l'omonima protagonista, che in entrambi i casi è Giulietta Masina; oltre al già citato *I clowns*, naturalmente). E comunque, quando Fellini parla di circo e di clown, le parole più ricorrenti sono morte, violenza, terrore e simili:

Ecco: nel circo corre un'aria di mattatoio. Vi sono la follia, le esperienze terrorizzanti. [...] La minaccia di morte [...] C'è il sangue in mezzo alla segatura. [...] Insomma il circo mi è congeniale. Si è manifestata subito, in me, una traumatizzante, totale adesione a quel chiasso, a quelle musiche, a quelle apparizioni mostruose, a quelle minacce di morte (Fellini 1970, p. 32).

IL CLOWN COME MODELLO DELL'ATTORE (O ATTORE MODELLO)

A questo punto devo correggere parzialmente quanto affermato in precedenza a proposito dell'importanza fondamentale della visione novecentesca del clown come re derisorio, insomma come verità (tragicomica) dell'uomo contemporaneo. Infatti si tratta senz'altro, come ho appunto detto, di una delle visioni più diffuse e influenti nell'immaginario artistico contemporaneo, teatro compreso, ma *per quanto riguarda il teatro* non si tratta di quella più importante o più influente (naturalmente parlo di "teatro" nel senso di scena, recitazione, spettacolo, non come letteratura drammatica, perchè in questo caso il discorso sarebbe diverso).

Essa è tuttavia presente anche nel lavoro teatrale: basterebbe pensare agli spettacoli di Tadeusz Kantor, e agli attori/fantocci clowneschi protagonisti del suo Teatro della Morte. E credo che da una visione e da una mitologia non troppo dissimili discenda la proposta pedagogica di Jacques Lecoq, che nella sua scuola per decenni ha invitato gli allievi a mettersi alla ricerca del *proprio* clown, cioè ad accettare e mostrare il proprio derisorio, il proprio ridicolo, il proprio fiasco (*bide*), per essere in grado fra l'altro di servirsene

artisticamente. Lecoq coerentemente parla della “natura essenziale del clown” e osserva:

Questa essenza così come era espressa dai migliori clown tradizionali, si ritrova nella debolezza fondamentale dell'essere umano, nelle particolarità che, su di un certo piano, fanno di ciascuno di noi un fallito (cit. in De Marinis 1997, p. 271; cfr. Lecoq 1997, pp. 153-161).

Ciò detto, sulla scena e nel lavoro teatrale del Novecento, accanto alla visione del clown come verità dell'uomo (*Ecce Homo*) emerge, più importante, un'altra visione fondamentale: la potremmo chiamare visione del clown come verità o modello dell'attore, ovvero come attore-modello.

Per spiegare quest'altra visione dobbiamo di nuovo risalire un po' indietro nel tempo, fino agli inizi del XX secolo, cioè fino all'epoca della riteatralizzazione, dell'avvento della regia e della nascita delle nuove scuole di teatro nella forma di studi, atelier e laboratori. Dobbiamo cioè ritornare su quel mito dell'*artiste en saltimbanque* da cui sono partito e che – come ho già detto – costituisce, assieme a quello della Commedia dell'Arte e dell'attore orientale, uno dei tre grandi miti di alterità, ovvero dei tre grandi modelli alternativi che ispirano e orientano le scelte e l'azione dei maestri del teatro agli inizi del Novecento.

Perché proprio questi tre? Cosa hanno in comune e in che senso costituiscono dei miti di alterità, dei modelli alternativi? Proviamo a rispondere: si tratta di esempi di teatri, o di forme spettacolari, popolari, estranei alla tradizione colta occidentale, accomunati dal rifiuto del naturalismo e dello psicologismo, da un lato, e di ogni separazione netta fra attore e spettatore, dall'altro, e fondati su identiche priorità, a cominciare dal primato dell'attore-artista-performer rispetto al testo e del gesto rispetto alla parola.

I forti legami comuni fra questi tre miti spiegano anche come gli esempi teatrali concreti che da essi dipendono si siano potuti poi sovrapporre e mescolare senza difficoltà nelle concezioni e nelle scelte dei grandi riformatori: per Craig, la maschera e la marionetta orientali, ma anche Petrolini e il Varietà; per Mejerchol'd, il circo e quindi il clown, ma anche l'attore giapponese; per Copeau, la Commedia dell'Arte e il Nô ma anche – come vedremo subito – i celebri clowns Fratellini; per Brecht, il cabaret e Karl Valentin, ma anche Mei Lanfang e l'Opera di Pechino. E per aggiungere un altro esempio a me particolarmente caro, vorrei ricordare che Decroux cita fra gli ispiratori del suo mimo corporeo, oltre a Copeau e alla sua scuola,

un pugile, Georges Carpentier, e il caffè-concerto, che aveva frequentato da ragazzo, grazie al padre.

Ancora una volta guardiamo all'artista *en saltimbanque* senza per ora distaccarne la figura specifica del clown. In che senso possiamo affermare che esso rappresenta per i registi-pedagoghi del primo Novecento un modello dell'attore o, se si vuole, un attore-modello?

Credo che si possa rispondere così: l'artista *en saltimbanque* viene proposto e additato come un modello o un ideale per l'attore certamente in quanto artista del corpo, come dicevo già prima, ma anche e soprattutto – più specificamente – in quanto *maestro dell'azione* (scenica): egli indica infatti all'attore quello che potrebbe e dovrebbe fare se si decidesse a essere sul serio un attore, e cioè ad agire realmente in scena invece di far finta di agire, e ad agire in maniera adeguata, con *precisione* e *organicità*, qualità che si acquisiscono soltanto attraverso un lungo e complesso lavoro su se stessi (cfr. De Marinis 2000, in particolare il cap. 7 “Il lavoro su stessi e la ricerca sulle azioni fisiche”).

Servendoci dei termini che ci ha messo a disposizione l'antropologia teatrale di Eugenio Barba, potremmo dire che l'artista *en saltimbanque*, e dunque anche il clown, offrono – agli occhi dei maestri – un esempio di perfetta padronanza del livello pre-espressivo della performance attoriale, quello che concerne fondamentalmente la costruzione della presenza scenica. Se li leggiamo in questa ottica, in questo contesto, tutta una serie di episodi, aneddoti o proposte teoriche, cessano di perdere quel carattere di stravaganza o di provocatorietà che sembrano avere a prima vista. Come quando, ad esempio, Decroux indica – lo abbiamo appena ricordato – nel pugile Carpentier una delle maggiori fonti di ispirazione per il suo mimo o Mejerchol'd innalza l'“operaio esperto” a modello per l'attore del futuro. O come quando Stanislavskij, passeggiando per i Giardini d'estate a Mosca, si ferma a guardare ammirato un acrobata e poi esclama (o pare che abbia esclamato):

Questa è arte reale! Questa è bellezza! Oh, se solo gli attori capissero il vero significato di questo tipo di precisione del movimento. Un acrobata non fa niente a caso. Non lascia niente al caso. Sa benissimo che deve solo fare una scivolata per rompersi il collo (cit. in Ruffini 1993, p. 210).

O come quando Jacques Copeau, osservando sullo stesso palco gli attori che provano e gli artigiani che montano le scene, arriva a dire che è dai

secondi, dagli artigiani, che i primi, gli attori, debbono imparare cosa sia l'azione reale (non realistica, che è tutt'altra faccenda). Infatti il guaio degli attori, si lamenta il fondatore del Vieux Colombier, è che "non fanno mai niente realmente" (Copeau [1920] 1988, p. 77).

PUREZZA DI STILE E GENTILEZZA

Ma che cosa dicono i maestri più specificamente su quel particolare tipo di artista *en saltimbanque* che è il clown?

La cosa che colpisce di più è che nelle loro analisi l'accento ancora una volta non è posto tanto sulla comicità, il ridicolo, la buffoneria, i *gags*, insomma sui *contenuti comici* della clownerie, ma piuttosto sulle sue *forme* e sulle sue *tecniche*, insomma su quelle che potremmo chiamare le qualità pre-espressive del clown, del suo modo di stare in scena e di interagire con gli spettatori. E queste qualità rimandano fondamentalmente ai due requisiti indispensabili dell'azione scenica come azione reale, e cioè la precisione e l'organicità appena ricordate.

Per dare a questi requisiti dei nomi più specifici, bisogna tirare in ballo nuovamente Copeau e le annotazioni che egli ha dedicato a più riprese ai celebri clowns Paul, François e Albert Fratellini, un quarto fratello, Louis, clown anche lui, era morto molto presto, (ricordiamo fra parentesi che il Patron li ammirava talmente che li volle insegnanti nella sua scuola: nella brochure dell'Ecole du Vieux Colombier la loro classe si chiamava "Acrobatica, giochi di forza e di destrezza"; anche se poi nella scuola essi non misero mai piede e furono gli allievi a spostarsi a volte sotto il tendone del circo Medrano).

Mi soffermerò in particolare su due testi: una lettera del 1916 alla moglie Agnès e la prefazione scritta nel 1923, sempre in forma di lettera, per le *Memorie* dei Fratellini. La lettera alla moglie, dopo che Copeau ha ricordato di essere andato a teatro la sera precedente con lo scrittore André Gide a vedere una farsa inglese, così continua: "Credo di amare ormai veramente solo la farsa, a teatro. Sono stato cinque volte al circo per vedere gli stessi clown" (Aliverti 1997, p. 103).

I clown in questione erano appunto i Fratellini. Come ne parla il Patron? Mescolando, com'è suo solito, aspetti tecnici e aspetti umani. Dice di "amare" i clown "per la gaiezza dei loro volti, per come si divertono a quello che fanno, per la grazia sveglia dei loro corpi allenati e tutto il loro

portamento quando tornano a salutare”, per l’“umiltà” con cui, finito il loro numero, si trasformano in camerieri e servitori. E rimane ammirato dalla loro capacità di interagire con gli spettatori, o anche con uno spettatore in particolare, instaurando con lui una relazione di complicità in grado di decuplicare “il sapore del suo gioco”. E alla fine osserva:

La loro superiorità sugli attori di teatro è costituita dal fatto che essi sono veramente una confraternita, una corporazione, persone che lavorano insieme e non possono fare a meno l’uno dell’altra (Aliverti 1997, p. 105).

Ma è nella *Prefazione* di sette anni dopo che trovo la notazione più interessante ai fini del mio discorso. Quando si tratta di definire sinteticamente le qualità fondamentali dell’arte del clown, e in particolare di grandi clown come i Fratellini, Copeau scrive: “Voi vi distinguerete sempre per due tratti inimitabili: la vostra purezza di stile e la vostra gentilezza”; e precisa:

Io definisco in voi purezza di stile la perfezione tecnica e particolarmente la perfezione muscolare al servizio di un sentimento spontaneo e sincero. E chiamo gentilezza, in ogni cosa che voi fate, il sorridere della vostra intatta natura (Copeau [1920] 1988, pp. 371-374).

Non so se, così facendo, forzo troppo il testo di Copeau, ma io credo che qui egli stia appunto definendo le qualità pre-espressive della clownerie (al suo massimo livello), stia insomma individuando i tratti costitutivi della *pre-espressività clownesca*, ridenominando con termini più specifici le già ricordate condizioni generali di precisione e organicità.

Ed ecco allora che, dalla parte della *precisione*, sta la “purezza dello stile”, costituita – si badi – non dalla sola perfezione muscolare (che di per se stessa può facilmente degradarsi in sterile virtuosismo, l’abborrito *cabotinage*) ma dalla “perfezione muscolare al servizio di un sentimento spontaneo e sincero”.

Ed ecco allora che, dalla parte dell’*organicità*, sta la “gentilezza”, che coincide, in “ogni cosa che [essi] fa[nno]”, col “sorridere della [loro] intatta natura”.

Non è escluso che qui Copeau indulga un po’ anche nel cliché romantico del pagliaccio ingenuo, innocente, bambino, ma io preferisco pensare piuttosto questa “gentilezza” come la riconoscibile persistenza, nel clown contemporaneo, di un tratto di lunga durata, che è insieme inscindibilmente

umano e professionale, e che aveva fatto il fascino dei suoi antenati, il buffone medievale e il comico dell'Arte: esso consisteva nell'"arte di piacere" (Meldolesi), ovvero nella "capacità di innamorare" (come ebbe a scrivere Ferdinando Taviani a proposito del già menzionato Gonella e del relativo saggio di Carlo Ginzburg; Taviani 1997, pp. 12-14).

Mi sembra, del resto, che quanto Copeau dice subito dopo nella lettera-prefazione vada proprio in questa direzione. Egli parla delle epoche passate, ricorda che "gentile" era un epiteto attribuito, pare, a Shakespeare e soprattutto allude all'epitaffio che il poeta francese Clément Marot scrisse nella prima metà del Cinquecento in morte di un buffone.

Forse stava in questa "capacità di innamorare", in questa "gentilezza" (come adesso la chiama Copeau), più che in altre, lambiccate ragioni, la spiegazione dello status particolarissimo e della speciale immunità di cui per tanto tempo ha goduto, nelle corti, il buffone, grazie a un legame strettissimo e personale, privato, con il signore (che tuttavia non evitava incidenti e crudeltà, come quelli raccontati da Bandello e da molti altri).

L'epitaffio di Marot si chiude con questi versi (dalle Epistole di Clément Marot, 1497-1544, cit. in Copeau [1993] 1997, pp. 373-374):

Qui giace e riposa sotto terra
il gentile buffone Jehan Serre
d'ogni piacere ricercatore
e dal vivo gran giocatore
non di dadi o di birilli
ma di belle farse gentili.
In breve, quando entrava in scena
con una tunica sconcia,
la fronte, il naso e la guancia
coperta di farina bianca,
agghindato con una cuffia d'infante
o con un alto berretto trionfante
guarnito di piume di cappone,
posso asserire a ragione
che la grazia goffa del suo viso
ci rendeva così felici e gai
come si fosse in paradiso.

Questa poesia la conoscono in pochi; ma celeberrime invece sono le parole amorose di Amleto per Yorick, davanti al suo teschio appena disseppellito:

Ahi, povero Yorick. L'ho conosciuto. Orazio, un uomo d'un brio inesauribile, d'una fantasia senza pari. M'ha portato in spalla mille volte, e adesso... è repellente a pensarci. Lo stomaco mi si rivolta. Qui erano appese le labbra che ho baciato non so quante volte. Dove sono adesso i tuoi lazzi, le tue capriole, i tuoi canti, i tuoi lampi d'allegria che a tavola alzavano scrosci di risate? Non c'è nessuno ora che si metta a sfottere il tuo ghigno? Ti sono cascate le ganasce? Etc. (*Amleto*, V, 1; trad. di Nemi D'Agostino).

Una cosa mi preme sottolineare: questa gentilezza, questa “arte di piacere”, questa “capacità d'innamorare”, non stanno *prima* della tecnica e magari *al suo posto* (come talvolta si ama pensare) ma stanno *dopo* di essa, ne rappresentano allo stesso tempo l'effetto e il trascendimento. Forse la gentilezza del clown potremmo identificarla con quella *spontaneità autentica* dell'attore che infatti – come insegnano i maestri teatrali del Novecento – viene dopo la conquista della precisione e non prima (Grotowski ha insistito particolarmente su questo punto). Prima della precisione non c'è la spontaneità ma semmai lo *spontaneismo*, che è il contrario della prima, perché è fatto di stereotipi, automatismi, disorganicità.

È dunque utile, anzi indispensabile, il richiamo di Decroux e Fo (fra tanti altri) alla complessità e alla durezza del lavoro tecnico necessario per diventare un clown, ovvero – come scrive Decroux – “per accedere al comico pulito (*proprio*)” (Decroux [1963] 1976, p. 166).

In proposito non guasterà anche una notazione storica. Non dobbiamo dimenticare che, durante tutta l'*âge d'or* del clown, che va dalla seconda metà dell'Ottocento alla prima metà del Novecento, questi è sempre stato visto come un *artista totale*, che per poter essere considerato davvero un grande clown doveva padroneggiare tutte le tecniche del circo. Ascoltiamoci al riguardo François Fratellini:

Un pagliaccio non deve solo saper fare l'idiota per divertire la gente; deve essere acrobata, danzatore, prestigiatore e cavallerizzo, ciarlatano e un pochino musicista. Il pagliaccio deve conoscere tutte le arti insieme. Ecco che cosa occorre per diventare un clown sul serio, un clown in grande (Decroux [1963] 1976, cit. in Fellini 1970, p. 286).

INTERMEZZO: UN GIOVANE ATTORE A SCUOLA DAL VECCHIO CLOWN

Mi colpisce l'intervista del 1997 con Kai Bredholt, attore ancor giovane dell'Odin Teatret all'epoca, a proposito del suo incontro pedagogico con Nani Colombaioni (1921-1999, esponente di un'altra grande famiglia di

clown; Copeau [1993] 1997, pp. 4-5). Vi ho trovato molte assonanze con il modo di guardare al clown da parte dei registi pedagoghi del Novecento.

Il lavoro che egli svolse con il (vecchio) maestro non riguardò il comico e la buffoneria come contenuti, insomma la ricerca di situazioni o storie che facessero ridere, ma riguardò piuttosto le condizioni di base dell'azione comica, dunque le pre-condizioni del comico, dunque l'insieme di qualità e tratti che compongono quello che ho chiamato prima il pre-espressivo clownesco. Vi elenco le qualità che ho estratto da questa intervista.

1) Non si tratta di produrre azioni realistiche ma *reali*, cioè *credibili*: anche la gag più surreale, strampalata o improbabile, per far ridere - insegna Colombaioni - deve essere credibile. E per essere credibile deve essere precisa, ben calcolata. Anche la sarabanda più caotica e disordinata in apparenza (e le *entrées* clownesche ne prevedono spesso) per funzionare dev'essere precisa, ben calibrata. Questo non esclude affatto, anzi è proprio quel che rende possibile l'indispensabile introduzione dell'elemento estemporaneo, della variazione, dell'improvvisazione; ma si tratterà appunto sempre, per funzionare, di improvvisazione *nella* partitura non di improvvisazione *della* partitura. Questa credibilità, come qualità del pre-espressivo clownesco, Nani Colombaioni la traduce suggestivamente nei termini di "far sembrare tutto un incidente": "Il clown inciampa, cade sopra una sedia, si dà una botta in testa, mette la mano sbagliata nella manica ecc. Solo se pare un incidente diventa divertente" (Copeau [1993] 1997, p. 5).

2) Bisogna stare attenti a non fraintendere. Qui Colombaioni non sta invocando il realismo, non sta dicendo che bisogna fare come nella vita reale: dove, nonostante la nostra goffaggine e la nostra imperizia, difficilmente ci capitano le disavventure che succedono ai clowns in scena. Qui Colombaioni sta richiamando, invece, un'altra condizione indispensabile dell'azione scenica reale (comica, in questo caso): la sua *imprevedibilità*. Per interessare, sorprendere e -nel caso del clown- far ridere, l'azione scenica non deve essere prevedibile, e per non risultare prevedibile per lo spettatore essa non deve dare l'impressione di essere stata pre-vista (premeditata, voluta) dall'attore.

3) Poi c'è la qualità fondamentale della *semplicità*, dell'essenzialità. Nani raccomanda: non si deve mai esagerare, "bisogna sempre cercare la semplicità", e dunque bisogna "togliere tutti i movimenti superflui, tutto il mettersi in posa". Inutile dilungarsi su questo punto: qui ritroviamo alla lettera le indicazioni di tutti i maestri del Novecento circa gli obiettivi cui

deve tendere l'educazione corporea dell'attore.

4) Infine, ma certo non ultimo per importanza, il *ritmo*, il lavoro sul ritmo: un lavoro - racconta Kai Bredholt - che "è difficile vedere nel momento in cui te lo spiega" ma di cui ci si rende conto a distanza di tempo:

Solo quando sono tornato ed ho presentato il lavoro davanti a un pubblico mi sono reso conto di come Nani è bravo a creare storie ma soprattutto di come ha lavorato sul ritmo dei *numeri*, cioè quando andare veloce, quando piano, quando posso prendermi tempo. Lì Nani è fenomenale (Copeau [1993] 1997, p. 5).

Credibilità, precisione, imprevedibilità, semplicità, ritmo: si tratta soprattutto, se non unicamente, di quelle che sto chiamando le qualità pre-espressive del clown, legate alla sua presenza più che alla sua rappresentazione. Su di esse insistono ovviamente tutti i grandi clowns: si vedano ad esempio i Fratellini, i quali tuttavia aggiungono che "senza l'ispirazione la tecnica non serve che a fabbricare spettacoli senz'anima", e sottolineano l'importanza della sorpresa e l'esigenza di "una certa crudeltà" (dove?).

CONCLUSIONI: LA NOSTALGIA DEL CLOWN

Su di una cosa non avrei dubbi: sul fatto che la figura del clown sia costantemente ammantata nel nostro immaginario, nel modo in cui la pensiamo e ne parliamo, da quella che sicuramente rappresenta una delle categorie della modernità, o forse più esattamente della post-modernità. E cioè la *nostalgia*. E forse proprio nella nostalgia affonda il segreto più intimo di questa figura e del suo fascino attuale.

Di quale nostalgia si tratta? Nostalgia di che cosa? Ecco, non si tratta a mio parere, come in genere viene detto, di nostalgia dell'infanzia, del gioco, del bambino che siamo stati e non siamo più; o meglio, si tratta *anche* di questo ma primariamente la nostalgia del clown è per noi, oggi, la *nostalgia del corpo*.

Vediamo se riesco a spiegare in poche parole che cosa intendo con 'nostalgia del corpo'. A questo scopo dovrò tirare un po' le fila del discorso svolto fin qui. Dunque, l'ipotesi che ho cercato di esporre oggi è che fra Ottocento e Novecento, e poi soprattutto nel Novecento, emergono nell'immaginario artistico e teatrale (e non soltanto in quello, ovviamente) due fondamentali visioni del clown: 1) il clown come verità (derisoria, tragicomica) dell'uomo,

come grottesco *Ecce Homo* e 2) il clown come modello dell'attore, o attore-modello (*Ecce Actor o Artifex?*).

Si tratta di due visioni molto diverse fra loro, in primo luogo perché si situano su due piani differenti e poi perché – semplificando e schematizzando al massimo – la prima visione è negativa e la seconda positiva; o meglio, per essere un po' più precisi, la prima è disforica o disforizzante, mentre la seconda è euforica o euforizzante – nel senso che questi termini hanno nella “teoria delle passioni” di Greimas. Eppure non mancano neppure i punti di contatto, le analogie fra queste due visioni: e la principale analogia mi sembra proprio consistere nel fatto che entrambe sono profondamente intrise di nostalgia.

Nella visione del clown come verità (tragicomica) dell'uomo, insomma come “povero cristo”, la nostalgia riguarda l'uomo “prima della caduta”, l’“età d'oro” dell'umanità; ovvero, in termini un po' più precisi storicamente, l'uomo prima del *cogito* cartesiano e del trionfo della razionalità classica: insomma, per capirsi, l'uomo rabelaisiano, i “giganti buffoni” protagonisti del capolavoro di Rabelais (Celati 1975). Nella visione del clown come modello dell'attore (ovvero come attore-modello) la nostalgia riguarda invece l’“età d'oro” del teatro, in cui l'attore totale era il protagonista indiscusso, come maestro dell'azione e della finzione sceniche. In termini storicamente più precisi, qui si tratta della nostalgia per il teatro prima del suo asservimento alla letteratura, alla psicologia e alle altre arti (giulleria medievale, teatro elisabettiano, Commedia dell'Arte etc.).

Com'è naturale, queste due nostalgie si situano sui due piani diversi cui appartengono le due visioni del clown che ho tratteggiato in precedenza. Ma pur situandosi su piani differenti, queste due nostalgie condividono lo stesso oggetto profondo: *il corpo*. Nel primo caso, si tratterà della nostalgia di quella corporeità primaria che, come individui, perdiamo tutti progressivamente diventando adulti ma che, come civiltà occidentale, abbiamo già perso da secoli e che forse è esistita ancora per un'ultima volta nella cultura popolare carnevalesca fra Medioevo e Rinascimento, della quale Bachtin ci ha lasciato uno splendido affresco, parlando fra l'altro di “corpo grottesco” (Bachtin [1965] 1979). Nel secondo caso, si tratterà, più specificamente, di nostalgia per un'arte del corpo polimorfa e un po' perversa (volendo servirci della terminologia freudiana) non ancora asservita alla messa in scena di un testo e all'ideologia teatrale testocentrica.

Di questa arte del corpo il mito del clown prefigura una rinascita che con-

sente appunto di passare dal *rimpianto* (sempre passatista, reazionario) alla *nostalgia* in senso proprio (se ha ragione Franco Ruffini quando definisce la “nostalgia come desiderio di qualcosa che è soggettivamente possibile e oggettivamente irrealizzabile nella sua pienezza”; Ruffini 1996, p. 176).

Questa rinascita il clown la prefigura e la incarna nel suo corpo dilatato, polimorfo e polifonico, percorso da tensioni opposte, regolato dal gioco dei contrari, infinitamente più interessante e sorprendente del corpo dell'acrobata, tutto sommato univoco e più prevedibile nel suo virtuosismo impossibile. Quello clownesco è un “corpo geniale” (Taviani) in grado di farci cogliere e sentire empaticamente aspetti di solito invisibili della realtà e, prima di tutto, della nostra stessa realtà corporea.

Mi piace pensare questo corpo clownesco, questo corpo geniale dell'*âge d'or* dell'uomo e dell'attore, nei termini e con le immagini dell'ultima visione teatrale di Artaud: il “teatro di sangue” del rifacimento corporeo e del corpo senz'organi. Quando Artaud riappare a Parigi, nella primavera del 1946, dopo ben nove anni trascorsi nei manicomi, ama chiamarsi con l'appellativo di *Mômo*, Artaud le *Mômo*, che sarebbe come dire “Artaud lo sciocco”, “Artaud il buffone”, “il folle”, “il clown” appunto. Dopo essere stato considerato e trattato da matto per tanto tempo, adesso gli piaceva “fare il matto”, per andare in giro a dire fuor dai denti certe verità di cui nessuno parla e che pochissimi conoscono. Una di queste verità essenziali riguarda il nostro corpo (che è poi, per l'ultimo Artaud, l'unica realtà rimasta all'uomo).

Il nostro corpo – dice Artaud – non è più quello originario, glorioso, immortale (“senza misura, innominabile, incondizionato”) che c'era stato dato agli inizi dei tempi. Il corpo attuale è il risultato di una manomissione, di una manipolazione fatta ai nostri danni, in conseguenza della quale ora – scrive – “l'uomo ha un'anatomia che ha cessato di corrispondere alla sua natura”. Da qui le malattie, l'invecchiamento e la morte, la cui causa sta appunto in questo funzionamento sillogistico del corpo umano, che è stato rifatto – e cito – “seguendo i principi di una logica chiara e sana, punto per punto, organo per organo, analitica a modo loro” (Artaud 1947 1974, vol. XXVI p. 182).

Artaud alla fine concepisce il Teatro della Crudeltà come un grandioso progetto etico-politico di insurrezione fisica: si tratta di trasformare (nuovamente) la scena in un grandioso crogiuolo, nel quale l'uomo rifà la propria anatomia, si ricostruisce un corpo, rifiutandone il funzionamento

sillogistico e la differenziazione organica: un corpo senz'organi. Siamo alla celebre chiusa di *Pour en finir avec le jugement de dieu*:

L'uomo è malato perché è mal costruito. Bisogna decidersi a metterlo a nudo per grattargli quest'animaletto che lo prude mortalmente,/ dio,/ e con dio/ i suoi organi./ Giacché legatemi pure se volete,/ ma non c'è niente di più inutile di un organo./ Quando gli avrete fatto un corpo senza organi,/ allora l'avrete liberato da tutti i suoi automatismi/ e reso alla sua vera libertà/ Allora gli riapprendere a danzare alla rovescia/ come nel delirio dei balli musette/ e questo rovescio sarà il suo vero diritto (Artaud 1948 1974, vol. XIII, p. 104).

BIBLIOGRAFIA

Aliverti 1997

M. I. Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari 1997, p. 103.

Artaud [1930 1968] 1972 (1)

A. Artaud, *Il Teatro Alfred Jarry nel 1930*, in *Il Teatro e il suo doppio e altri scritti teatrali*, 1968, Torino 1972, p. 30.

Artaud [1932 1968] 1972 (2)

A. Artaud, *Due note*, in *Il Teatro e il suo doppio e altri scritti*, 1968, Torino 1972, p. 252.

Artaud [1948] 1974

A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, in *Oeuvres Complètes*, Paris 1974, vol. XIII.

Artaud [1947] 1994

A. Artaud, *Histoire vecue d'Artaud Momo-Tête à tête*, in *Oeuvres Complètes*, Paris 1994, vol. XXVI.

Bachtin [1965] 1979

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 1965, Torino 1979.

Baudelaire [1845-1855] 2003

C. Baudelaire, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981 (ripubblicato parzialmente in L. Termine, *Storia del comico e del riso. Itinerari antologici nella cultura e nell'arte*, Torino, Testo & Immagine, 2003, pp. 101-118 [101 per la citazione]).

Celati 1975

G. Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali*, Torino 1975, pp. 81-131.

Copeau [1920] 1988

J. Copeau, *L'educazione dell'attore*, 1920, ora in *Il luogo del teatro*, a cura di M. I. Aliverti, Firenze 1988, p. 77.

Copeau [1993] 1997

J. Copeau, *Registres V: Les Registres du Vieux Colombier 1919-1924*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 371-374 (trad. it. In "Teatar", 1, dicembre 1997, pp. 5-6).

De Marinis 1997

M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze 1993.

De Marinis 2000

M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma 2000.

Decroux [1963] 1976

E. Decroux, *Paroles sur le mime*, 1963, Paris 1976.

Fellini 1970

F. Fellini, *I clowns*, Bologna 1970.

Fo 2009

D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. Rame, Torino 2009.

Genet 1997

J. Genet, *Il funambolo e altri scritti*, a cura di G. Pinotti, Milano 1997.

Ginzburg 1996

C. Ginzburg, *Jean Fouquet: ritratto del buffone Gonella*, Modena 1996.

von Kleist [1810] 1959

H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, in *Opere*, Firenze 1959.

Lecoq 1997

J. Lecoq, *Chercher son propre clown*, in *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles 1997, pp. 153-161.

Marot 1993

Epistole di Clément Marot (1497-1544), cit. in J. Copeau, *Registres V: Les Registres du Vieux Colombier 1919-1924*, Paris 1993, pp. 373-374.

Ruffini 1993

F. Ruffini, *Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro*, "Teatro e Storia", 15, 1993, p. 210.

Ruffini 1996

F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, Bologna 1996, p. 176.

Starobinski 1984

J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco (1970-1983)*, a cura di C. Bologna, Torino 1984.

Taviani 1997

F. Taviani, *Il ritratto del Gonella*, in "La Rivista dei Libri", luglio-agosto 1997, pp. 12-14 (ora riproposto, col titolo *Un buffone*, in *Col naso per aria. Cronache teatrali fra Novecento e Duemila*, e-book online, pp. 38-43).

Verdone [1969] 1970

M. Verdone, *Il circo*, Padova, 1969; cit. in F. Fellini, *I clowns*, Bologna 1970, p. 286.

Zola [1881] 1980

E. Zola, *La Pantomime*, in *Le Naturalisme au théâtre*, 1881, trad. it. in *Il naturalismo a teatro. Gli esempi*, a cura di G. Liotta, Ravenna 1980, pp. 72-76.

ENGLISH ABSTRACT

The figure of the clown is a kind of archetype of the Theatre of the 20th Century. This essay proposes a series of clown "visions", in which theatrical speeches alternate with references to other artistic languages, such as cinema and literature.

Pasolini e Foucault: teatro del corpo e politiche della verità

Presentazione del volume *Pasolini, Foucault e il 'politico'* (Venezia, 2016)

a cura di Raoul Kirchmayr

Pubblichiamo qui di seguito alcuni estratti dal volume Pasolini, Foucault e il 'politico' (Marsilio, 2016), preceduti da brani della Premessa del curatore. Il volume presenta un tratto forse meno noto della parabola artistica di Pier Paolo Pasolini, ovvero l'intersezione con il pensiero di Michel Foucault e la peculiare inclinazione verso trame e questioni di natura eminentemente politica. Il montaggio degli estratti di alcuni contributi, pur nella sua frammentarietà, dà conto di aspetti cruciali e restituisce la vivacità degli studi pasoliniani raccolti nel volume.

SOMMARIO

Raoul Kirchmayr, *Premessa a Pasolini, Foucault e il 'politico'* (estratto)

Marco Antonio Bazzocchi, *Abiura, parresia e sessualità* (estratto)

Gian Luca Picconi, *Genealogia di un mattino grigio. Appunti su continuità e discontinuità storica in Pasolini* (estratto)

Massimiliano Nicoli, *Scritti corsari e polizia discorsiva. Politiche della verità in Foucault e Pasolini* (estratto)

Gerardo Guccini, *Pilade come Pasolini. Teatro politico e corpo mentale* (estratto)

PREMESSA AL VOLUME (ESTRATTO)

Raoul Kirchmayr

In una prospettiva più ampia si è voluto assumere come polo di riferimento la categoria del "politico", come sfera definita dall'intreccio di sapere/potere, dalla produzione discorsiva, dal posizionamento dei soggetti, dalle strategie di relazione, dalla dimensione di senso che si apre (o si chiude) nel confronto agonistico con il sapere/potere, e, infine, dall'analisi dell'elaborazione di una cultura in grado di analizzare questi tratti e di articolare in proposito una prospettiva critica. Si è voluto, insomma, tentare un percorso ibrido che procedesse attraversando gli interstizi, gli spazi tra i discorsi, sottoponendo conseguentemente a prova le divisioni tra le forme del discorso e puntando a riconoscere somiglianze e differenze

di gesti, atteggiamenti e pensieri. La posta in gioco non è consistita soltanto nell'avvicinare, una volta di più, Pasolini e Foucault, secondo un accostamento che negli ultimi anni è stato proposto con frequenza, in virtù di una serie di analogie riguardanti l'analisi delle nuove forme di potere, le configurazioni contemporanee del rapporto tra sapere e potere sotto il segno della biopolitica, l'impiego delle forme del discorso pubblico da parte degli intellettuali e della loro collocazione all'interno di una società avviatasi, tra gli anni Sessanta e Settanta, a un'ulteriore trasformazione radicale inquadrata in una nuova razionalità capitalistica, la possibilità di una "parola vera" nella sfera di un'opinione pubblica sempre più dipendente dal sistema dei media e dalle logiche dell'industria culturale, del regime di "falsa tolleranza" e di disciplina delle anime con cui il nuovo potere plasma l'ambito della socialità, l'ambiguo plesso che è venuto costituendosi tra la liberazione del corpo e l'intensificazione del suo sfruttamento, con la conseguente eterogenesi dei processi di liberazione sessuale; non si è dunque trattato di percorrere solo alcune piste già tentate in precedenza e altrove, ma soprattutto di porre l'interrogazione sugli effetti di senso che la sperimentazione poetica in Pasolini e i percorsi genealogici in Foucault hanno prodotto circa il termine "politico", mostrando le linee di uno strano dialogo, avvenuto a distanza, che i testi dell'uno e dell'altro hanno intrattenuto. Perché, al di là delle assonanze e delle vicinanze (ma, ugualmente, delle distanze, che sono e rimangono ben marcate) tra i due, ciò che si è provato a saggiare è il modo con cui è stata posta, dall'uno e dall'altro, e con le rispettive differenze, la questione del "politico" in un'epoca di transizione – la loro, che continua a essere in una certa misura ancora la nostra – nella quale, con sempre maggiore evidenza, i bordi del 'politico' tendono a sfrangiarsi, rendendo più complessa e articolata la descrizione dei fenomeni sociali e culturali, in quanto sottoposti a un processo di rimescolamento delle distinzioni con cui le coppie oppostive di politico e impolitico, di pubblico e privato, di emancipazione e asservimento, di progresso e conservazione ecc. sono state erose al punto tale che il loro uso è diventato generalmente assai problematico e in qualche caso perfino impossibile. Le virgolette del titolo servono appunto a segnalare una cautela metodologica circa l'impiego del termine di "politico", tanto più necessaria per evitare di cadere nella trappola dell'attribuzione di una posizione politica – in senso ristretto – da cui far discendere delle conseguenze in merito al pensiero, all'arte, all'opera e, perfino, alla biografia.

Ma cautela non significa mancanza di chiarezza circa i compiti che richiedono la lettura e l'interpretazione dell'opera – preferirei quasi dire

dell'atteggiamento etico, politico e culturale – di Pasolini e di Foucault. Entrambi ci hanno offerto strumenti e linguaggi per riconoscere alcuni tratti dell'epoca che stiamo vivendo e per *farne qualcosa*. L'eredità che hanno consegnato al tempo presente, inattuale o attualissima (o paradossalmente entrambe al tempo stesso), eccede tanto la museificazione memoriale, l'archiviazione pacificante o l'esposizione usurante nel circuito dell'industria culturale. Rotture, deviazioni tematiche, *détour*, rilanci, aperture di prospettive, indagini inedite, sperimentazioni di linguaggi, tra l'altro, sono altrettanti strumenti per un lavoro di smontaggio e di rimontaggio del presente che richiede descrittori e operatori efficaci: sia Pasolini sia Foucault hanno lasciato una cassetta per gli attrezzi il cui impiego può permettere di riconoscere alcune delle costanti nelle tendenze che caratterizzano l'odierno progetto egemonico del tardo-capitalismo.

Dal valore di quelle analisi e di quelle sintesi occorre, dunque, ripartire a pensare, con due accorgimenti quasi speculari. A proposito di Pasolini, si tratta di evitare il pericolo di un fraintendimento, ancora attualissimo, che ha come effetto di pregiudicare la comprensione del gesto estetico (che è anche politico) e poetico (che è anche critico), con il risultato di mettere fuori gioco la domanda sugli aspetti più scabrosi e inattuali della sua opera: né poeta solo civile né solo poeta politico, Pasolini è forse colui che, nel contesto storico-culturale italiano, ha descritto con maggior vividezza la riconfigurazione del potere politico in biopotere e ha provato a riattivare delle risorse culturali-critiche in nome di una resistenza consapevole ai processi di mutazione in corso. E, a proposito di Foucault, la crescente mole di studi che si è accumulata e che continua a crescere, contestualmente alla pubblicazione dei corsi al Collège de France, oltre a testimoniare della fortuna di un lavoro che non smette di alimentare il discorso critico, dovrebbe peraltro indurre a una qualche forma di sospetto sugli effetti di neutralizzazione del potenziale eversivo del pensiero, di normalizzazione discorsiva prodotti dalle attuali appropriazioni, mimetiche o assimilanti che siano, e di susseguente capitalizzazione simbolica. Far reagire Pasolini e Foucault ha voluto perciò indicare, anzitutto, l'esigenza di sottrarre i loro discorsi all'azione di una memoria selettiva che rimuove, più o meno sistematicamente, i tratti di pensiero eterogenei all'attuale *mainstream* culturale in quanto a esso antagonisti. Al tempo stesso, si è voluto indicare delle linee di approfondimento e di ricerca che hanno rilanciato l'indagine filologica sul terreno della riflessione teorica, o hanno provato a indicare dei momenti sensibili nell'articolazione del senso del 'politico' per metterne in luce degli aspetti trascurati.

ABIURA, PARRESIA E SESSUALITÀ (ESTRATTO)

Marco Antonio Bazzocchi

L'*Abiura* dalla *Trilogia della vita* è un testo con statuto particolare: anticipato su giornale (il Corriere della Sera), esce in volume insieme alle sceneggiature della *Trilogia* stessa, ma le precede e quindi le rinnega. La data della stamperia è ottobre 1975, a ridosso di pochi giorni dalla morte di Pasolini, anche se l'autore dichiara di scrivere il 15 giugno 1975, giorno di elezioni. In realtà, la portata di queste due pagine e mezzo è enorme. Si tratta di una dichiarazione con cui Pasolini allontana da sé gli ultimi anni di lavoro, dal 1970 al 1974. Potremmo considerarla una specie di confessione, ma anche un atto di accusa sia contro il proprio tempo che contro se stesso. Una confessione che afferma un nuovo regime di verità, ma lo fa a partire dalla presa d'atto (fredda, risentita, a volte sprezzante) di una nuova realtà. Una accusa lanciata contro il proprio tempo presente, ma anche contro il proprio passato, e quindi implicitamente anche contro il sé passato. Se la *Trilogia* era un'archeologia condotta nei mondi antichi alla ricerca di tracce della vitalità e della corporeità (nel medioevo, nel primo umanesimo e nel primitivissimo oriente), l'*Abiura* dichiara che i corpi del presente sono corrotti, e quindi, implicitamente, erano corrotti anche quelli di epoche passate. Solo un'illusione ottica, una specie di sguardo presbite, offriva l'illusione di un passato ancora "puro" in confronto con un presente irrimediabilmente "impuro". I corpi che Pasolini aveva cercato con cura e dedizione – a Napoli, nella provincia inglese, in Etiopia – offrivano un'immagine distorta della sopravvivenza del passato: "oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo". Il sottoproletariato del mondo, che "ora" si rivela "immondizia umana", anche "allora" lo era potenzialmente.

Pasolini dice espressamente che nella crisi antropologica iniziata verso la fine degli anni Sessanta, i corpi "innocenti" sembravano essere l'ultimo baluardo della "realtà": l'espressione – che rappresenta una vera e propria parola chiave nel sistema concettuale pasoliniano – va letta in opposizione al concetto di "irrealtà" rappresentato invece dalla cultura di massa e dai mass media. Là dove si stava velocemente creando effetto di irrealtà, il corpo ancora resisteva con la sua realtà. Ora, al contrario,

anche la 'realtà' dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana¹.

¹ L'*Abiura* dalla *"Trilogia della vita"* si trova in P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, in Id., *Saggi*

Ma sappiamo anche che, se esisteva una vecchia concezione della realtà, questa non poteva essere disgiunta dall'idea della sessualità. Creando un nodo tra realtà e sessualità, Pasolini è riuscito a conferire una nuova, specifica identità all'intera operazione culturale dei suoi ultimi anni di scrittore, regista e intellettuale. Se ci pensiamo bene, nessuna delle opere degli anni Settanta (Petrolio, la *Trilogia*, *Salò*, *Scritti corsari* ecc.) si sottrae a questo nodo.

Nell'intervento intitolato *Tetis* (del 1973) Pasolini aveva anticipato il concetto: i borghesi, con la loro sottocultura, hanno derealizzato il corpo "e ne hanno fatto una maschera"²; il popolo invece è arrivato più tardi a questo capolinea, e per questo il significato del corpo popolare è potuto diventare la base dei film della *Trilogia*. Ma Pasolini, come sappiamo, non si ferma semplicemente a questa considerazione, che potrebbe valere anche per la prima parte della sua attività di autore. Pasolini aggiunge che lui ha avuto bisogno di rappresentare il corpo nudo e il sesso come momenti culminanti che testimoniavano di questa sopravvivenza della realtà. Il corpo nudo e il sesso, soprattutto il sesso (gli organi sessuali), sono "realtà". Senza questo passaggio non credo si possa capire l'operazione condotta negli anni Settanta, che è tutta all'insegna di un movimento doppio: da una parte la progressiva presenza della sessualità, l'allargamento massimo delle possibilità del rappresentabile fino a comprendere il "coito" (l'attenzione per il coito, sia eterosessuale che omosessuale è al centro di molte strategie discorsive di Pasolini, come vedremo), dall'altra però la constatazione, sempre più fondata, che la sessualità è ormai oggetto di attenzione di un altro regime discorsivo, un regime discorsivo pervasivo e impossibile da ignorare, quel regime che risponde a un soggetto nuovo di Potere ("il nuovo potere riformatore permissivo, che è poi il potere più fascista che la storia ricordi"³). Vorrei sottolineare che entrambi i testi da cui sto citando, *Abiura* e *Tetis*, ripetono le stesse cose, e cioè ribadiscono la scelta della sessualità come oggetto politico e strategia espressiva e nello stesso tempo dichiarano ormai arrivato il tempo in cui questa scelta si rivela fallimentare, inutile, addirittura negativa. Sono due testi sulla 'verità', parlano il linguaggio della verità, esattamente come gli *Scritti corsari*: in essi Pasolini si espone in pubblico come soggetto che pratica una nuova verità, e trasferisce all'interno di questa verità – di questo discorso sulla verità – il vecchio discorso sulla realtà. Voglio dire che il discorso sulla realtà del corpo, sulla forza espressiva del corpo, sull'esigenza di *sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999, p. 601.

² P.P. Pasolini, Ivi, pp. 257-264. L'intervento esce in P.P. Pasolini, *Erotismo, eversione, merce*, Bologna, 1973.

³ Ivi, p. 263.

fare del corpo un oggetto di attenzione che esce dalle vecchie regole della rappresentazione, tutto questo ora sembra trovare una nuova ragione nel momento in cui viene iscritto dentro a una enunciazione che corrisponde alla volontà di dire la verità senza nessun ostacolo. Chi può essere più sincero di un autore che arriva a ripudiare quanto ha fatto pochi mesi prima? A chi credere se non a qualcuno capace di dichiarare apertamente un fallimento estetico, morale e ideologico? Pasolini è molto determinato a definire la distanza insanabile che si è creata tra quanto aveva valore prima e quanto si sta verificando oggi. Solo la verità enunciata *ora* può rivelare cosa il corpo-realtà implicava, fin da *allora*. Pasolini sottolinea anche che solo in virtù di un effetto di illusione ha potuto – per qualche anno – far riferimento alla realtà del corpo:

Il presente degenerante era compensato sia dalla oggettiva sopravvivenza del passato e, di conseguenza, dalla possibilità di rievocarlo⁴.

L'*Abiura*, dunque, non è un testo da trascurare. Anzi. Si tratta di una frattura che spacca in due il mondo pasoliniano, ma che nello stesso tempo trasporta le idee dell'autore su un altro piano. Bisogna anche tener presente che non siamo di fronte a un concetto del tutto nuovo, perché Pasolini ha già utilizzato altre volte il termine "abiura". In particolare sottolineo la presenza del termine alla fine del complesso componimento *Poema per un verso di Shakespeare*, costruito come una specie di rievocazione autobiografica visionaria, dominata da una figura allegorica (l'uccellaccia) che rapisce l'autore nei cieli diversi della sua vita (Friuli, Roma, Africa) per poi lasciarlo svuotato di ogni sapere, e capace solo di innalzare il grido di abiura: "Abiuro dal ridicolo decennio", cioè dagli anni Cinquanta e dall'impegno ideologico che li hanno caratterizzati. "Abiuro da": questa è la formula che si ripete, che torna nella premessa alla *Trilogia*.

Cioè: mi allontano, volto le spalle, prendo le distanze, rinnego. Anche nel caso del testo poetico, la struttura della rievocazione autobiografica prende il colore della confessione e quindi diventa un atto discorsivo fortemente implicato con il bisogno di dire la verità su di sé nel momento in cui ci si vuole liberare del proprio passato.

Liberarsi del passato, non riconoscersi in quanto si è fatto, praticare una verità su di sé: questi tre atti sono impliciti nella scelta della strategia retorica che chiamiamo "abiura". E che possiamo far rientrare nella più ampia categoria della confessione. Prendo questa affermazione di Foucault

4 Pasolini, *Abiura dalla "Trilogia della vita"*, cit., p. 601.

dal volume delle lezioni *Mal faire, dir vrai*, cioè il corso di Lovanio del 1981:

La confessione è un atto verbale attraverso cui il soggetto fa un'affermazione su ciò che egli è, si lega a questa verità, si colloca in un rapporto di dipendenza nei confronti di altri, e modifica allo stesso tempo il rapporto che ha con se stesso⁵.

So bene che Foucault non si riferisce a testi di natura espressiva o poetica ma ad atti verbali con diverse caratteristiche discorsive. Ma secondo me la traccia foucaultiana può servirci anche se la trasponiamo nella prospettiva che ci interessa, soprattutto perché niente ci impedisce di considerare l'intera opera di uno scrittore come un unico atto discorsivo, come una fondazione discorsiva che convive, affianca, spesso disdice le altre formazioni discorsive di un'epoca.

E vorrei appunto sottolineare due concetti: il fatto che la confessione lega il soggetto a una verità e nello stesso tempo lo mette in posizione di dipendenza nei confronti degli altri. Penso che questa posizione di dipendenza si senta in molti punti dell'opera di Pasolini, proprio come posizione di chi sa bene di porsi dentro la Legge come trasgressore della Legge (un concetto di San Paolo che Pasolini conosce benissimo) e quindi di non poter fare a meno della Legge stessa.

Questa è la logica con cui prendere in considerazione l'*Abiura*. Si tratta di un atto parresiasico, cioè di una assunzione di verità che mette il soggetto in una posizione particolare, come atto rituale che implica un pubblico ma anche un officiante. Vorrei però anche sottolineare l'effetto che questo atto di parresia crea intorno all'opera, o meglio nel rapporto dell'autore con la propria opera. Se l'autore confessa di sconfessare la sua opera, e lo fa perché ammette che l'opera non è più plausibile in un nuovo regime di verità che lui stesso sta portando alla luce, ciò produce come effetto che l'opera viene collocata in una posizione sospesa. Non c'è più l'istanza dell'autore a sostenerla, soprattutto non c'è più quel patto fiduciario per cui l'autore crede in quello che ha creato. Nello stesso tempo però l'opera, proprio attraverso la negazione, acquista un valore nuovo, e questo valore è direttamente proporzionale all'atto parresiasico dell'autore. Proprio perché lasciata in uno stato sospeso, l'opera acquista uno statuto particolare, che la rende non idonea al presente ma nello stesso tempo capace di anticipare qualcosa che deve ancora venire. Cioè nell'opera compaiono dei segnali che inevitabilmente hanno a che fare con la nuova verità e

⁵ Cito da M. Foucault, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio (1981) (2012)*, traduzione di V. Zini, Torino, 2013, p. 9.

anche con la nuova realtà. Pasolini utilizza (come altre volte) il ricorso al termine “sopravvivenza”. “Sopravvivenza” è il concetto centrale con cui Pasolini definisce la realtà contenuta nella *Trilogia*. Sopravvivenza vuol dire che anche dalla negazione della morte può tornare la vita, o che perlomeno alcuni elementi dell’opera che sembrano per sempre perduti nel fondo del passato possono essere letti come anticipazioni allegoriche di qualcosa che ancora deve manifestarsi⁶. Questa è un’idea centrale che Pasolini elabora a cominciare da *Poesia in forma di rosa*, e che torna più volte nelle pagine degli ultimi anni, fino a permeare anche il modo con cui Pasolini pensa di realizzare alcuni atti definitivi che hanno il suo corpo come oggetto, per esempio quando decide di farsi fotografare o di rappresentarsi come Dante mentre compie una nuova discesa agli inferi del neocapitalismo.

Ma torno al problema della parresia. A mio parere, una volta che l’autore ha sconfessato la sua opera, si apre un nuovo spazio tra lui e l’opera. E questo spazio è precisamente quello che l’autore ha già identificato, in quanto vi si è installato un nuovo soggetto che si mette in tensione con l’autore stesso. Questo soggetto, questo intruso, questo portatore di violenza è precisamente il Potere, quello che Pasolini, in tutti gli *Scritti corsari*, descrive sotto infinite variazioni come il nuovo Potere, o il Potere del nuovo Capitalismo. L’atto di parresia è provocato, voluto da questo nuovo Potere, è dalla tensione con questo nuovo Potere che nasce la parresia. E direi quasi dal ‘legame’ con questo nuovo Potere perché in effetti – anche se non mi sembra che Pasolini si fermi mai su questo – noi possiamo pensare (sempre utilizzando Foucault) che questa nuova forma di soggettività con cui Pasolini si mostra sia anche una specie di sua personale strategia per far saltare il gioco del Potere. Se è vero – come dice Foucault – che l’esercizio del potere richiede atti di verità da parte degli individui che sono “soggetti” in questo rapporto, e che la storia dell’occidente è anche la storia di un nuovo regime di verità connesso alla soggettività, allora proprio esibendo questo rapporto, portandolo all’estremo, Pasolini sta anche esorcizzandolo. È chiaro che l’esorcismo ha bisogno di un passaggio successivo, e il passaggio dobbiamo individuarlo nella coppia di opere *Petrolio/Salò*. Con queste opere, infatti, sembra che il percorso arrivi a realizzare interamente se stesso, attraverso l’adozione di due forme che contengono, con modalità diverse, l’intero mondo elaborato da Pasolini, riversato però in nuovi contenitori in modo da far emergere con insistenza la centralità del corpo e della sessualità

6 Cfr. G.L. Picconi, *Genealogia di un mattino grigio. Appunti su continuità e discontinuità storica in Pasolini*, in questo stesso volume alle pp. 57-69.

nel loro essere già oggetti di dominio del Potere (e vorrei sottolineare come sia assolutamente errato interpretare le scene di anomia sessuale di *Petrolio*, in particolare il famoso Appunto 55, come scene di una sessualità finalmente realizzata e liberata, o come esplicita espressione di fantasie pasoliniane: ripeto, in *Petrolio* come in *Salò* il sesso non è più liberazione o opposizione, è al contrario già 'assoggettato', cioè effetto di soggettività).

GENEALOGIA DI UN MATTINO GRIGIO. APPUNTI SU CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ STORICA IN PASOLINI (ESTRATTO)

Gian Luca Picconi

L'incipit di *Nietzsche, la genealogia, la storia* recita: "La genealogia è grigia, meticolosa, pazientemente documentaria"⁷. C'è un legame simbolico, puntualmente registrato da Foucault, tra i concetti di genealogia e storia, da un lato, e il colore grigio dall'altro; e non è casuale che la recensione di Foucault a *Comizi d'amore* si intitolò *Le matins gris de la tolerance*⁸. Il titolo è ripresa testuale di un passo dell'articolo: "In fondo, i mattini grigi della tolleranza non incantano nessuno, e nessuno vede in essi la festa del sesso"⁹. Se "tolleranza" è parola desunta dall'idioletto pasoliniano¹⁰, *Mattino grigio* è sintagma di ascendenza nietzschiana: "Mattino grigio. Primo sbadiglio della ragione. Canto del gallo del positivismo"¹¹. C'è un "grigio mattino" anche in Pasolini, in *Vittoria*, testo di *Poesia in forma di rosa*¹². Si tratta di un sintagma molto comune, qui dotato di significazione allegorica. È impossibile dire se Foucault lo avesse notato¹³, cogliendovi un'allusione a Nietzsche; ma la rincorsa reciproca e inconsapevole cui

7 M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in Id., *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Torino, 1977, p. 29.

8 M. Foucault, *Les matins gris de la tolerance*, apparso dapprima in "Le Monde" del 27 marzo 1977, p. 24, e successivamente raccolto in Id., *Dits et écrits*, Paris, 2001, vol. II, pp. 269-271, si legge in traduzione italiana, con il titolo *I mattini grigi della tolleranza*, e preceduto da una puntualissima introduzione di R. Kirchmayr, in "aut aut", 345, gennaio-marzo 2010, pp. 55-59.

9 Ivi, p. 59.

10 Tra i tanti casi, uno indicativo del 1973: "La tolleranza è la peggiore delle repressioni" ([Descrizioni di descrizioni], in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999, vol. II, p. 1796).

11 Si cita, per la facilità di reperire l'edizione, da F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, a cura di P. Gori e C. Piazzesi, Roma, 2012, p. 59.

12 "Faccio ridere / ora, se, suggerite dal sogno, / in un grigio mattino che videro / morti, / e altri morti vedranno, ma per noi / non è che un ennesimo mattino, grido / parole di lotta?" (P.P. Pasolini, *Vittoria*, in Id., *Poesia in forma di rosa* [1964], in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, cronologia di N. Naldini, Mondadori, Milano, 2003), vol. I, p. 1259, (corsivo mio). Probabile nel sintagma una suggestione goethiana.

13 Nel 1973 era uscita, presso Gallimard, nella traduzione di José Guidi, una antologia di Pasolini (*Poésies 1953-1964*, Gallimard, Paris, 1973) comprendente poesie tratte da *Le ceneri di Gramsci*, *La religione del mio tempo*, *Poesia in forma di rosa*, tra cui appunto *Vittoria* (mentre non figura l'epigramma *Alla Francia*).

pare di assistere tra Pasolini e Foucault¹⁴, legati da evidenti consonanze intertestuali, sembra innescata da un comune patrimonio di suggestioni nietzschiane¹⁵.

Nell'articolo, Foucault non tematizza esclusivamente la questione biopolitica della "tolleranza" e della falsa liberazione dei corpi. Il film di Pasolini gli consente di cogliere il manifestarsi di "una specie di timore storico, un'esitazione premonitrice e confusa di fronte a un regime che allora stava nascendo in Italia: quello della tolleranza"¹⁶. Foucault individua, nel bianco e nero del testo filmico, il baluginare di un elemento di discontinuità storica, con cui Pasolini sarebbe alle prese¹⁷: la frattura tra mondo dei giovani e mondo dei vecchi (o dei padri e dei figli) da Pasolini ossessivamente tematizzata a partire dai quarant'anni¹⁸. Ma prima di esplorare il rapporto di Pasolini con la questione vecchi-giovani ci si può chiedere, più astrattamente, quali siano, per lui, gli strumenti di registrazione e rappresentazione della discontinuità storica.

Nell'epigramma *Alla Francia*, Pasolini è alle prese con il grigiore della storia:

Ho la lieta sorpresa di vedere che assomiglio a Sekou Touré il Presidente della Guinea: il naso schiacciato e gli occhi vivi. Anche lui risalito al grigiore della storia da baratri di puro spirito selvaggio¹⁹.

Risalire al grigiore della storia: accedere alla dimensione storica (una dimensione grigia), a partire da quella preistorica, consiste in una forma

14 Un esempio macroscopico di queste consonanze è dato dall'episodio *Che cosa sono le nuvole?* in *Capriccio all'italiana*, di cui Marco Antonio Bazzocchi, molto puntualmente, ha messo in relazione la citazione di *Las Meninas* con *Le parole e le cose* (si veda M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, 2007, p. 89).

15 Secondo Enzo Siciliano, "Non vi fu mai un esplicito, consapevole accostarsi di Pasolini a Nietzsche. Nietzsche era per lui quel che Lukács aveva deciso fosse per tantissimi suoi lettori: l'immagine negativa ed esemplare dell'irrazionalismo borghese. Ma alcune sintonie si sviluppano spesso irresistibili" (*Vita di Pasolini*, nuova edizione aggiornata, Milano, 2005, p. 365). Un interessante riscontro su intertestualità nietzschiane proviene da L. Gasparotto, *Narciso trasfigurato. Comparsa dell'Anticristo nella poesia di Pasolini*, in A. Cinquegrani (a cura di), *Anticristo. Letteratura Cinema Storia Teologia Filosofia Psicoanalisi*, Padova, 2012, pp. 203-215.

16 Foucault, *I mattini grigi della tolleranza*, cit., p. 58.

17 Su questo tema si legga, tra gli altri, il recente testo di G. D'Agostino, *Pasolini e la discontinuità del tempo storico*, "Il Ponte", lxx, n. 5, maggio 2014, pp. 99-111.

18 Il tema della polemica contro la gioventù è cruciale in tutto Pasolini, ma soprattutto in *Trasumanar e organizzar*: "I temi di questo libro politico sono sostanzialmente due: il pci e la nuova generazione "rivoluzionaria" (P.P. Pasolini, *Autorecensione a "Trasumanar e organizzar"*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. ii, p. 2577). Nel libro serpeggia "l'idea [...] che l'uomo - soprattutto giovane - non possa, e perciò non voglia, vivere la libertà" (ivi, p. 2579).

19 P.P. Pasolini, *Alla Francia*, in *La religione del mio tempo*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 1006..

di ascensione, per Pasolini. Il sintagma “grigiore della storia” ricorre anche in Foucault:

In un discorso come questo non si tratta di considerare il grigiore della storia come un dato superficiale che bisognerebbe ricondurre ad alcuni principi stabili e fondamentali; non si tratta di giudicare i governi ingiusti, gli abusi e le violenze, riferendoli a un certo schema ideale [...]. Al contrario, dietro le forme del giusto quale è stato istituito, dell’ordinato quale è stato imposto, dell’istituzionale quale è stato accettato, si tratta di scoprire e di definire il passato dimenticato delle lotte reali, delle vittorie effettive, delle disfatte che lasciano il loro segno profondo anche se sono state dissimulate²⁰.

Proprio su questo grigiore, è possibile azzardare un parziale bilancio di affinità e divergenze tra i due autori. In Foucault il grigiore – una forma di opacità – della storia intesa come *Historia rerum gestarum* si oppone alla fantasmagoria delle reali *res gestae*: fantasmagoria che il grigio lavoro del genealogista è in grado di cogliere sotto forma di una serie di effetti di superficie del discorso. La grigia pazienza del genealogista è allora il contrario della passione di Pasolini, per il quale il grigiore della storia è una connotazione atmosferica: si tratta dello strato superiore, aereo, superficiale, di una serie di strati più profondi. Una concezione della storia fatta, per Pasolini, a strati, viene fuori esplicitamente – più o meno negli stessi anni di redazione di *Alla Francia* – su “Vie Nuove”:

La storia è spesso, scorre su più strati! E lo spirito non è che la coincidenza semantica dell’individuo con la storia²¹.

C’è una trascendenza della storia e una verticalità del discontinuo, basato su salti, di contro all’orizzontalità del discontinuo foucaultiano, basato su strappi e fratture²². E c’è un grigiore di una storia attualmente incapace di evoluzione, perché non più investita frontalmente dalla progressiva “luce / del futuro”²³, di contro al foucaultiano grigiore, residuo di una incessante fantasmagoria.

20 M. Foucault, *Bisogna difendere la società*, Milano 1998, p. 53.

21 P.P. Pasolini, *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, prefazione di G. C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1992, p. 235.

22 L’immagine del salto compare appunto in *Trasumanar e organizzar*, là dove si parla del “salto tra le due nature, metastoria e storia metastorica” (Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. ii, p. 28); l’immagine foucaultiana delle “fratture della storia” compare in M. Foucault, *L’archeologia del sapere*, Milano, 1997, p. 122.

23 P.P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, in Id., *Le ceneri di Gramsci*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vol. i, p. 849.

Il sintagma “grigiore della storia” mostra come, nella poesia di Pasolini, si mescolino continuamente significazioni allegoriche vere e proprie con enunciati o concetti teorici: figurante e figurato convivono esplicitamente nello stesso spazio testuale. L'allegoria è positivamente disvelata: ogni qual volta si parla di sole e di luce – e *a fortiori* anche quando si parlerà di lucciole – si può stare sicuri che nei testi pasoliniani è in gioco un'allegoria della dimensione storica. La storia è un cielo grigio, animato da bagliori, baluginii, variazioni luminose: discontinuità di diverso segno e intensità. Ora, Pasolini si avvale di almeno tre figure di pensiero, per concettualizzare gli aspetti di discontinuità storica: sopravvivenza, rinascita²⁴ e metastoria. È in particolare di quest'ultimo concetto che qui ci si intende occupare. La prima occorrenza di un lessema afferente al campo lessicale della metastoria (per la precisione dell'aggettivo *metastorico*), nei testi di Pasolini, ha luogo nel 1954, in una lettera a Carlo Betocchi:

Non c'è niente in cui creda di più che in quello che Lei scrive nella sua lettera: la libertà dell'io in direzione basso-alto, ch'è una direzione *metastorica* [...]. Operata questa identificazione cultura-storia, è chiaro che è su questo piano che vivono i nostri simili – il prossimo – e che è su questo piano che noi dobbiamo esternare e far concreto l'amore: proprio l'amore *metastorico* di Cristo. Badi che Cristo, facendosi uomo, ha accettato la storia: non la storia archeologica, ma la storia che si evolve e perciò vive: Cristo non sarebbe universale se non fosse diverso per ogni diversa fase storica. Per me, in questo momento le parole di Cristo: 'Ama il prossimo tuo come te stesso' significano: 'Fa' delle riforme di struttura'²⁵.

SCRITTI CORSARI E POLIZIA DISCORSIVA. POLITICHE DELLA VERITÀ IN FOUCAULT E PASOLINI

Massimiliano Nicoli

È chiaro che la questione della *parresia* nei termini in cui la analizza Foucault e nella misura in cui se ne rintracciano gli echi in Pasolini ha a che fare con una “politica della verità”: espressione che rimanda non solo alle implicazioni politiche che i discorsi di verità possono avere, ma soprattutto al fatto che la stessa produzione dei discorsi di verità è un fatto eminentemente politico. In questo senso, la questione della *parresia* non può essere scollegata dall'attualità e dai giochi di verità in cui ci troviamo nel

24 Si veda, su questi temi, G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Torino, 2010, e G.L. Picconi, *La “sopravvivenza” di Pasolini: modernità delle tradizioni popolari*, in L. El Ghaoui e F. Tumminello (a cura di), *Le tradizioni popolari nelle opere di Dario Fo e Pier Paolo Pasolini*, Pisa-Roma, 2014, pp. 69-78.

25 P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, con una cronologia della vita e delle opere, a cura di N. Naldini, Torino, 1986, p. 709, corsivo mio.

presente, e l'importazione della questione della *parresia* dall'antichità greco-romana nella contemporaneità è un'operazione che richiede un'enorme dose di cautela. Per esempio, possiamo prendere in considerazione il fatto che nella scena odierna il gesto di presa di parola ha cambiato la propria connotazione politica. Sappiamo bene, infatti, che esistono almeno due modalità per neutralizzare i discorsi e i loro possibili effetti politici: esiste la modalità tradizionale della censura, della repressione della parola, della sua riduzione al silenzio, ed esiste, al contrario, la proliferazione indefinita ancorché disciplinata del discorso, la sua demoltiplicazione fino a divenire una sorta di continuo brusio. In questo secondo quadro – e mi chiedo se oggi non sia proprio qui che ci troviamo – il coraggio della verità potrebbe avere a che fare, paradossalmente, con la creazione di zone di interruzione, di silenzio e di ascolto, o per lo meno di rarefazione della parola: “vacuoli di non-comunicazione” avrebbe detto Gilles Deleuze²⁶. Del resto, già Foucault, analizzando il personaggio filosofico del cinismo antico, raccoglieva un invito che proveniva da quell'epoca e che parlava di “poco di vita” e “poco di verità”, adombrando un gesto di rimpicciolimento dell'ipertrofia del *logos* e forse della nozione stessa di soggettività per come siamo abituati a maneggiarla²⁷. Non solo, Foucault ha anche molto insistito sul carattere ambiguo della *parresia*, dei pericoli insiti nel suo stesso gioco, cioè la possibilità sempre incombente che essa si rovesci nel suo opposto, nella chiacchiera, nella parola populista, nell'esibizione narcisistica. È necessario immaginare nuove mosse quando problematizziamo la *parresia* in un presente in cui forse c'è un troppo di discorso, un eccesso di esposizione di sé, e il coinvolgimento soggettivo nel discorso rischia di essere ripreso nelle forme identitarie della confessione o catturato dalle psicologie *prêt-à-porter* a uso aziendale in cui siamo sollecitati a conoscere noi stessi, a esporci per convertirci a un destino di performance e di gestione manageriale della nostra esistenza.

Ora, per evitare questo rischio – un rischio che è proprio della *parresia* – suggerisco – e in questo intervento non posso che limitarmi a questo – di indagare un altro terreno comune tra Foucault e Pasolini. Un terreno che riguarda il tipo di gesto che entrambi effettuano, prima che sul piano della propria soggettivazione di intellettuali, sull'oggetto del proprio operare intellettuale e sui modi di questa operazione, come se fosse un gesto preliminare, una specie di rinnovata *epoché* fenomenologica che si esercita a livello – ripeto – di una politica della verità e della nostra collocazione

26 G. Deleuze, *Pourparler* (1990), traduzione di S. Verdicchio, Macerata, 2000, p. 231.

27 Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p. 187. Cfr. anche P.A. Rovatti, *Quel poco di verità. Una lezione su Michel Foucault*, a cura di R. Kirchmayr, Milano-Udine, 2013.

all'interno dei giochi di verità. Mi concentro sull'immagine evocata dal titolo di questo intervento: *Scritti corsari* – titolo pasoliniano – e *polizia discorsiva* – espressione che Foucault utilizza nel corso della sua lezione inaugurale al Collège de France²⁸. I corsari e la polizia. C'è un luogo, in Foucault, in cui entrambi i personaggi – i corsari e la polizia – vengono chiamati in causa. Si tratta di una conferenza radiofonica del 1966 intitolata *Le eterotopie*²⁹ (in rete è disponibile la registrazione della conferenza). Che cosa sono le eterotopie? Sono degli spazi altri, dei contro-spazi, degli spazi assolutamente differenti, ma, diversamente dalle utopie, sono spazi concreti, reali, utopie localizzate, luoghi reali fuori da tutti i luoghi.

I bambini – dice Foucault – conoscono benissimo questi spazi: sono l'angolo del giardino, la tenda piantata nella soffitta, il grande letto dei genitori che diventa mare in cui nuotare, cielo in cui volare, bosco in cui nascondersi, notte in cui diventare fantasmi³⁰. E conoscono questi contro-spazi perché gli adulti non fanno altro che crearne: sono “contestazioni mitiche e reali dello spazio in cui viviamo”³¹. Le eterotopie – dice Foucault – hanno come regola quella di sovrapporre in un luogo reale più spazi che normalmente dovrebbero essere incompatibili, come nel caso del teatro, della sala del cinema, del giardino tradizionale, con le sue architetture complesse e i suoi significati simbolici. E poi i musei, le biblioteche, i villaggi vacanze, le fiere, i cimiteri, i manicomi – certo, le eterotopie non sono per forza luoghi gradevoli. Ora, la nave, “spazio vagante”, “riserva dell'immaginazione”, “luogo senza luogo”³², è l'eterotopia per eccellenza. Quando una civiltà è senza navi – e soprattutto senza navi pirata (certo, occorrerebbe forse puntualizzare la differenza tra pirata e corsaro, ma non è questa la sede) – i sogni dei bambini “si inaridiscono; lo spionaggio si sostituisce all'avventura, e lo squallore della polizia prende il posto dell'assoluta bellezza dei corsari”³³.

Torniamo allora al discorso di verità, al discorso vero, e proviamo a considerarlo come uno spazio in cui abitiamo. Impariamo da Foucault che non si tratta di uno spazio “neutro e bianco”, ma di uno spazio solcato da un reticolo di poteri, uno spazio quadrettato, ordinato, con zone di luce e zone d'ombra. È uno spazio – dice Foucault, questa volta nella sua lezione inaugurale al Collège de France – controllato, selezionato, organizzato da

28 M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, traduzione di A. Fontana, Torino, 2004..

29 Id., “Le eterotopie”, in Id., *Utopie Eterotopie* (2004), a cura di A. Moscati, Napoli, 2006, pp. 11-28.

30 Ivi, p. 13.

31 Ivi, p. 14.

32 Ivi, pp. 27-28.

33 Ivi, p. 28.

una serie di “procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiare l’evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità”³⁴. Il discorso è una pratica discontinua, disordinata, battagliera che va sempre assoggettata all’interno di ciò che Foucault definisce un “regime di verità”. Da qui una serie di “procedure di assoggettamento del discorso”, come il principio del commento, la funzione dell’autore, l’organizzazione delle discipline, che svolgono la funzione di istituire il campo del vero, il campo del visibile, il campo del dicibile, selezionando i soggetti autorizzati a prendere la parola e rappresentando quel campo come uno spazio pacificato, celeste e animato dal puro, innocente, originario desiderio di conoscere. Questa è la polizia discorsiva di cui parla Foucault, il quale ci indica anche delle figure che, con la loro opera e con la loro vita, hanno ingaggiato un corpo a corpo contro questo genere di polizia: Nietzsche, Artaud, Bataille – scrittori corsari, forse – e chissà se noi possiamo aggiungere il nome di Pasolini.

Io aggiungerei il nome di Pasolini e anche quello di Foucault stesso, nell’ipotesi che Pasolini e Foucault, ciascuno lavorando lungo i bordi delle discipline e dei linguaggi, ciascuno mettendo in discussione le posizioni consolidate dell’autore e le regole acquisite della rappresentazione, abbiano cercato di dire il vero senza essere *nel* vero, ma situandosi piuttosto nello spazio di una “esteriorità selvaggia” – per dirla con Foucault – rispetto al *quadrillage* disciplinare dei discorsi e alle forme attuali e riconosciute della nostra “volontà di verità”. Pasolini e Foucault, dunque, scrittori corsari che hanno lavorato alla costruzione della propria opera come una nave pirata, come un’eterotopia, che solca lo spazio ordinato del discorso – salvo poi essere eventualmente recuperati nell’ordine del commento, dell’autorialità e dell’organizzazione disciplinare da noi commentatori, ma questo è un problema che chiama in causa la responsabilità politica degli studiosi. Se vogliamo, questa operazione di recupero e di assimilazione che si esercita *post mortem* sull’opera di Foucault e Pasolini è la vendetta della polizia discorsiva, una vendetta più sottile e sofisticata della reazione che ebbero i guardiani del sapere di allora, quelli che accusavano Pasolini di essere un patetico ripetitore di cose già ben note alle scienze sociali, o quelli che contestavano a Foucault di non adeguarsi alle procedure di veridizione delle discipline che interpellava, fossero la filosofia, la storia, l’economia, la scienza politica, la medicina, la psichiatria, la psicoanalisi.

34 Foucault, *L’ordine del discorso*, cit., pp. 4-5.

PILADE COME PASOLINI. TEATRO POLITICO E CORPO MENTALE

Gerardo Guccini

Le tragedie giungono in un momento in cui Pasolini mette retoricamente a punto nell'agorà della stampa periodica la sua identità pubblica di individuo legato alla *polis*, ma non a questa integrato; politico, ma non partitico. Il teatro aggiunge a questa arrovellata interlocuzione sociale i dialoghi interni all'oratore-poeta, che restituiscono al contesto civile quanto ne hanno tratto in termini di conoscenza e coscienza. Le tragedie di Pasolini non interagiscono con la realtà attraverso la sua imitazione, bensì affilando le valenze dialettiche del linguaggio lirico dell'io, che viene a coinvolgere ogni aspetto dell'individuo sociale: i legami parentali e gli aspetti economici; la psiche e il corpo; i desideri e il rapporto con il potere.

In una dichiarazione seguita alla rappresentazione di *Orgia*, l'unica tragedia direttamente curata dall'autore, Pasolini avvicina la sua drammaturgia alla dimensione ateniese del teatro:

io trovo che invece sia profondamente democratico ribellarmi a questo, rinunciare a certi miei vecchi ideali nazional-popolari, rinunciare anche a quello che volgarmente si definisce 'successo', e rivolgermi a dei pubblici ristretti che riproducono in qualche modo, democraticamente, l'antica Atene³⁵.

Ecco, l'antica Atene. La prima tragedia edita di Pasolini, *Pilade* ("Nuovi Argomenti" numero 7-8 del 1967), è un prolungamento dell'*Oresteia* eschilea, precedentemente rivista dallo stesso Pasolini per gli spettacoli al Teatro greco di Siracusa con Vittorio Gassman. Pasolini si avvicina alla dimensione ateniese attraverso un argomento ateniese. Chi è il suo interlocutore quando scrive le tragedie? Chi è il suo interlocutore quando pensa al "nuovo teatro"? È probabile che questo interlocutore sia lo stesso. Il *Manifesto* lo indica esplicitamente: "I destinatari del nuovo teatro non saranno i borghesi che formano generalmente il pubblico teatrale: ma saranno invece i gruppi avanzati della borghesia"³⁶.

Tra questi "gruppi avanzati" c'erano però, in primo luogo, le folle dei giovani pacifisti, ribelli e politicamente impegnati che individuavano nell'innovazione artistica un incentivo a trasformare se stessi e il mondo

35 P.P. Pasolini, *Appendice a "Orgia"*, in Id., *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 2001, p. 331.

36 P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano, 1999, vol. ii, p. 2482.

sociale. Pasolini le incontra a Roma nel 1965³⁷ e l'anno dopo a New York, dove, come ricorda a tre anni di distanza, gli sembrano inscenare una "tragedia spettacolare, vissuta pubblicamente e perciò trascinate, vitale, esaltante"³⁸. La scrittura tragica di Pasolini è impensabile in assenza della frattura generazionale-culturale degli anni Sessanta, alla quale il drammaturgo ispira le matrici profonde del suo teatro, che, nel rapportarsi alle rivendicazioni dei figli, fa i conti col rimosso ruolo paterno. Negli anni Sessanta, tra *happening* pubblici, cortei e '68, Pasolini scopre una nuova mobilità generazionale, una diversa identità antropologica. I giovani gli sembrano poter superare l'appiattimento borghese. Non appartengono al passato, ma nemmeno ne implicano la perdita. Anzi, le loro rivendicazioni potrebbero raccogliere il testimone della Resistenza, rigenerare il suo spirito civile. Sono l'imprevedibile futuro che s'affaccia sulle crisi del presente. Il rapporto di Pasolini con la nuova leva generazionale e con il Movimento studentesco è stato, prima di essere fortemente critico, un amore contraddittorio e combattuto. Pasolini si è rapportato ai giovani provando un sentimento di inclusione quasi carnale. Si rivolgeva loro non per educarli o per indottrinarli, ma per condividere un'inquietudine particella del proprio esistere, ricevendone in cambio un senso d'appartenenza alla nuova epopea resistenziale.

In definitiva sia le tragedie che il *Manifesto per un nuovo teatro* presuppongono una leva generazionale che stia perturbando il mondo sociale, e che, riconoscendo d'acchito i pensieri fraterni alla sua rivolta, dispensi loro quelle forme di viscerale ascolto e analitica attenzione di cui il teatro pasoliniano, sia scritto sia teorizzato, abbisognava.

Nella tragedia di Pasolini prende corpo e si svolge, come appunto voleva il *Manifesto*, un discorso sul reale, che ha però la densità e la forza di una verità custodita. Il mondo sociale, di cui parla Pasolini, non figura in primo piano come in un romanzo o in un *pamphlet*, ma viene filtrato da dinamiche interne all'orizzonte coscienziale. La tragedia pasoliniana, insomma, oggettiva drammaticamente l'introiezione del contesto civile: il suo essersi fatto corpo e pensiero dell'autore. Di questo Pasolini ci parla.

In seguito, la tragedia sviluppa organicamente questa linea drammaturgica, che condensa quale proprio contenuto tematico la storia civile dell'Italia post-bellica. A fronte della minaccia costituita dai fuoriusciti dalla città

37 Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, introduzione di L. Ronconi, Milano, 2005, p. 171.

38 P.P. Pasolini, *Incontro col Living* ("Tempo", 16, 19 aprile 1969), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999, p. 1206.

che si sono rifugiati con Pilade sui monti, il Coro propone infatti l'alleanza con Elettra, delineando una realtà politica fatta di opposti estremismi e oscure connivenze. Elettra e Pilade, o, meglio, i loro rispettivi alleati e seguaci, sono le polarità tra cui si dibatte un sistema democratico malato alle radici. Al centro di questi due estremismi, quello di Pilade sui monti e quello di Elettra, la "nera" Elettra con gli scherani "fascisti", c'è il Coro dei cittadini che, per reazione al rischio di una minaccia radicale, si allea con Elettra e i suoi seguaci. In trasparenza, si intravedono i servizi segreti deviati, le connessioni tra la destra extraparlamentare e il potere politico e, più in là, il futuro articolo scritto da Pasolini il 14 novembre 1974: "Io so chi sono gli autori delle stragi italiane". La crisi politica narrata dalla tragedia in parte riflette eventi del passato recente – la traumatica costituzione del governo Tambroni grazie all'appoggio dell'estrema destra –, in parte anticipa eventi futuri: la stagione delle stragi e degli opposti estremismi. Pasolini fu consapevole del fatto che gli sviluppi storici modificavano la sua allegoria tragica, tanto che, rimettendo mano alla prima versione edita del *Pilade*, apportò mutamenti che riflettevano il radicalizzarsi dei conflitti. Sul coperchio della pentola, dove, nella profezia di Atena, bollono i corpi dei giovani sterminati, appare il simbolo della svastica: "due serpentelli geometrici, in croce". In modo analogo cambia anche il contesto della mitica scena (probabilmente ispirata a *Medea*), che, nell'edizione postuma Garzanti del 1977, evoca piuttosto i lager nazisti, ambientandosi "[i]n una distesa di neve, tra piccole casematte circondate da invalicabili reticolati". Poi, pochi versi dopo, la Dea non dice più, come nell'edizione del 1967, "Non profetizzo questa guerra per chi la vivrà", ma con più stretta aderenza ai plumbei anni Settanta: "Non profetizzo questa rivoluzione di destra e questa guerra per chi la vivrà". La tragedia *Pilade* rivela un meccanismo fautore di stragi. Ma quest'opera di poesia non parla soltanto delle degenerazioni del sistema politico; i suoi versi dichiarano infatti strane vicinanze e promiscuità morali.

Il comune riferirsi al passato salda trasversalmente Pasolini, Pilade ed Elettra, personaggio che è un'ulteriore voce dell'autore, qualcosa, in lui, di intimo e terribile. Pasolini stesso lo sottolinea con un atto emblematico. A un certo punto Elettra e Pilade si scambiano un bacio: chiara metafora del comune magma antropologico che supporta le loro diverse lotte di "forze del passato" contro una "modernità, responsabile di sviluppo senza progresso e, negli esiti ultimi, di un (irreversibile?) genocidio culturale". Bellissimo il commento poetico che Pasolini affida alla voce di Elettra:

Ora so soltanto che non esistono nemici, e che i nemici ... sono degli amori sconosciuti...³⁹.

Nella versione del 1967, Pasolini/Pilade, forse pensando al rapporto con Ezra Pound (intervistato nell'ottobre di quell'anno)⁴⁰, si spingeva ad affermare la consanguineità ideale che lo univa alla nera Elettra: "Ah, lo so, mia sorella – perché gemi così?". Prima ancora, in una variante scritta nel 1966 e poi espunta, Pasolini si era diffuso sulle scandalose contiguità tra Pilade ed Elettra. I tagli della variante nella versione del 1967 e, poi, del riferimento alla fraternità incestuosa tra i personaggi, mostrano come Pasolini si preoccupasse di adattare le tematiche tragiche alle situazioni della contemporaneità civile. Iniziata la stagione delle stragi, le corrispondenze tra Pilade ed Elettra vengono attenuate, mentre si esplicita il timore d'una rivoluzione di destra. In conclusione, le tragedie adempiono al mandato civile del *Manifesto*, che, giustamente, non essendo una poetica ma un invito a mutare il modo di fare teatro, omette di considerare i processi che filtrano attraverso la persona dell'autore i temi su cui confrontarsi e dibattere.

ENGLISH ABSTRACT

The volume *Pasolini, Foucault e 'il politico'*, edited by Raoul Kirchmayr, faces a series of crucial issues on the relationship between Pasolini and the culture of his time. Here, we present a reasoned selection of some contributions with the aim of providing a summary of the main issues addressed in the book.

39 P. P. Pasolini, *Pilade*, cit., p. 443.

40 A. Felice, "Stringo un patto con te Ezra Pound". In *marginie all'intervista televisiva di Pier Paolo Pasolini Un'ora con Ezra Pound*, al link <http://www.centrostudiipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/ppp-intervista-ezra-pound-di-angela-felice/>, pubblicato il giorno 11 aprile 2015, p. 2.

From paratoxic to paradoxes (and *vice versa*)

Presentation of the exhibition at Benaki Museum, Athens

Nadja Argyropoulou

My suspicion is that the universe is not only queerer than we suppose,
but queerer than we *can* suppose.
Haldane 1927

My grandmother used to love Kojak. I'd say, "Mimi, why do you love Kojak so much?" She'd say, "He just sends me." And it was the only time I ever had anybody, the only time I ever knew anybody to use the word in that way, that, you know, Sam Cooke uses it in a song. It's kinda one of those terms that's maybe even archaic when he says it. But there's that sense of being sent, you know. And that's what I mean – to be sent, to be transported out of yourself, it's an ecstatic experience, it's not an experience of interiority, it's an experience of exteriority, it's an exteriorization. And so we're sent. We're sent to one another. We are sent by one another to one another. To the point that, by the time you get to work that shit out as well as it should be worked out, we're sent by one another to one another until one and another don't signify anymore (Fred Moten, retrieved from Litherary Hub).

Visit the environment. Traverse circumstances floating like crowns around the instance or substance, round the axis of the act. Make use of what is cast aside. [...] Do not despise conjunctions or passages. Hermes often veers off as he goes along. And detaches himself. Observe the mingled flows and the places of exchange and you will understand time better. Hermes gradually finds his language and his messages, sounds and music, landscapes and paths, knowledge and wisdom. [...] He loves and knows the spot where place deviates from place and leads to the universe, where the latter deviates from the law to invaginate into singularity: circumstance (Serres [1993] 2008, 287).

Is man's relationship to the environment the most controversial, recalcitrant and unfinished project of humanity? Can a question like this be transmitted from a *country-in-crisis*? Can it move us out into a new *weather*? Can it escape the didactic and suggest resistance as *entanglement*?



Paratoxic Paradoxes exhibition, installation shots at the Benaki Museum, Athens 2017. Photos © Tassos Vrettos. Courtesy of the curator and Tassos Vrettos.

Can such a question be shaped by and depend upon the joy of inventiveness, the justice of horrible mixtures, the possibility of critical action and rebirth?

The exhibition *Paratoxic Paradoxes*, curated by the undersigned and organised recently by the Benaki Museum and Polyeco Contemporary Art Initiative in Athens, Greece engaged with the trouble of this question and aligned with those thinkers, activists, scientists, artists, pedagogues, entities who have the courage to attempt a synthesis on the large scale of the cosmos. It sided with those who strive to form broad alliances, devise new, post-anthropocentric paradigms, promote economies of symbiotic actions, and fight against the toxicity of socioecological disasters, accelerating extinctions, neoliberal dictums, historic distortions, aesthetic levelling, populist ideological constructs, fear and poisonous fundamentalism. New works of 'moving image' (film, video, animation, digital imaging, etc.), commissioned internationally for a capsule collection and its exhibition, explored these critical issues through the contemporary viewpoint of *political ecology* and eco-criticism, as the latter is currently shaped at the point of intersection among arts, politics, justice and socioeconomic demands, beyond naive classifications, univocal readings, outdated



Aphrodite and Hermes riding on a chariot pulled by Eros and Psyche, 470 BC, terracotta relief, Museo Archeologico Nazionale, Taranto, Puglia, Italy.



*Icon for the Chthulucene. Source: Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham & London: Duke, 2016.*

strategies and exhausted lexicons.

As a long history of ideas, philosophies, sciences, arts, politics and global events confirms humanity's tumultuous relationship with the environment and recent developments expose all its pending matters in dizzying disarray and urgency and reporting on carbon data — it is worth noting that US President Donald Trump framed his recent decision to pull the USA from the landmark Paris climate agreement as “a reassertion of America's sovereignty”; the US, the world's second-largest emitter of carbon emissions, behind only China, has thus ceased all implementation of the Paris accord, including contributions to the UN Green Climate Fund (to help poorer countries adapt to climate change and expand clean energy). It becomes increasingly evident that treating the *political* only in terms of a relationship limited among humans is insufficient, and that all the world's species, things and beings must be represented in a sustainable symbiosis or *sympoiesis*, i.e. in a *making with* (Haraway 2016, 58).

To “make the oddkin” is what Donna Haraway has called the realization of this urgent confluence of fluxes, introducing a quirky term that can ignite the imagination while alliances are reconfigured within a broad resistance to the bonds of the Anthropocene, the Homogenocene and the Capitalocene, of any epoch that signifies nature's commodification and species' destruction. While the old Green rhetoric (often hijacked by the corporate geoengineering lingo) has lulled us into addressing only the consequences of environmental destruction instead of fighting the causes beyond debilitating compartmentalisations, we have to learn again how to be truly present. We have to become nature defending itself, to think and act now “as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings” (Haraway 2016, 1).

This curatorial proposition is certainly one of the many recent attempts to investigate the visibility of this socially and politically oriented eco-criticism. A series of curatorials, publications and conferences over the past five years have addressed ecology and eco-criticism in renewed terms and multiple viewpoints in their association with the arts. In his recent publication *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, T. J. Demos has engaged critically with the ‘image complex’, the system of image production and circulation that frames, together with other legal-political-economic assemblages, the visual culture of environmentalism (Demos 2016).

What arguably made *Paratoxic Paradoxes* a proposition worthy of specific consideration and a visit was, to a great extent, its point of transmission — Greece — and the emblematic character that this point seems to have acquired for complex reasons and functions pertaining to (competing) ideologies, politics, economic constructs, and even artistic initiatives and new myth-makings. The most recent such example is the case of *Documenta14* organized in both Athens and Kassel as a “divided self” with workers who “have been immersed in the city (of Athens) that has become emblematic of global contemporary crises”, as per the words of the artistic director Adam Szymczyk in the *Documenta14* reader (Prestel Verlag publisher, 2017, p. 19).

“*Sympoiesis* is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company” (Haraway 2016, 58). It is also a Greek word.

A word of Hermetic order, to return to Michel Serres’s heaven, full of unsystematic, fluctuating, connecting, obscuring, troublemaking angels, and governed by the Greek god of communication and its obstacles, the founder of alchemy and bargaining wanderer “who makes sense and destroys it”. Michel Serres has been engaging with Hermes and the angels as free mediators and arguers in many of his works and most importantly (in relation to this text and its author: Serres 1995; Serres [1993] 2008).

Paratoxic Paradoxes comes as yet another unexpected transmission from such a chaotic, confused and confusing cosmos in dire need of generative practices, alternative imaginations and hybrid ecologies. We are convinced that such an act of transmission is useful precisely because it seems paradoxical, overstated, superfluous; a luxury, or even ‘pollutant’, wasteful, excessive, *perittō*.

The Greek word for weather, *kairos*, carries in this language the additional weight of the meaning of a ‘crucial point’ of ‘time fulfilled by human intervention’, and so it joins the current global lexicon of eco-critical discourse almost like a memory from the future.

Greece is becoming the new-and-improved target of extractivist policies and their twisted logic of withdrawal — of labour, value, resources, time — from the land, its people and culture. The perfect storm that has overrun the country for the past seven years, pivoting in the refugee and financial crises, has proven to be the perfect breeding ground for malfeasance,

injustice, a creeping and crippling socioecological disaster. In the context of precarious working realities, mounting fear in view of any change and the absence of critical debate and planning on issues of environmental protection and sustainable symbiosis in Greece, it is worth noting a very recent episode that involved the country's biggest public sector operator, namely the Public Power Corporation (PPC): the GENOP/PPC trade unionists publicly announced, on World Environment Day nonetheless, that they aligned with the US decision to withdraw from the Paris accord and Trump's claims that climate change is but a Chinese hoax developed by the mechanisms of 'green' corporate interests that work against the benefit and consciousness of people. Their announcement ended with a general call for "a green rehabilitation in lieu of a green development".

Exhausted, albeit not-until-recently exotic enough to serve as the symbolic battle ground against neo-colonial advances, Greece has been re-colonized by the western imaginary at its weakest moment heralded anew as the promise of a queer future.

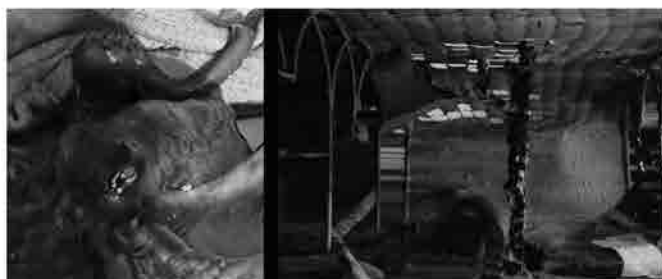
It has risen in the progressive world's interest during its very slide to the toxic and the paradoxical (in both the literal and metaphorical sense) and while the 'indigenous' have turned into toxic progenies, poisoned by all kinds of polluting agents and hazardous materials: from garbage-management failures to deteriorating parliamentary practices and rotting public dialogues.

At worst, Greece has been used as the guinea pig of neo-liberalism; at best, it has been perceived and represented as the ultimate metaphor, the stage-par-excellence in a *theatrum mundi* of disasters where the aging, sick Capitalism is the only surviving author and its fragile democracy of misunderstandings feeds a weird repertoire.

The *Paratoxic Paradoxes* curatorial has not missed the joke created by the ambivalence of the toxic-waste/hazardous-management vocabulary. It decided to engage with this rather ominous, complex, damaged reality of a place ridden by the past and oblivious of any future, with a dose of black humour: to imagine the stage staged as the thick, ongoing chthonic presence in Haraway's concept of *Chthulucene* – a term compound of *khthôn* and *kainos* that purposefully works as a metaplasma of Lovecraft's invention of the Cthulhu *mythos*. This is "a timeplace for learning to stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth" (Haraway 2016, 2).



Vasilis P. Karouk,
Prima Materia,
animated HD video
/ installation on a
2'40" loop, 2016.
Installation shot at
Paratoxic Paradoxes
exhibition at the
Benaki Museum,
Athens 2017. ©
Yiorgis Yerolymbos.
Courtesy of the
curator and PCAI.



Saskia Olde Wolbers,
*Pfui – Pish,
Pshaw / Prr*,
two- channel
HD video, 20', 2017.
Video still, courtesy
of the artist.



Mika Rottenberg,
Minus Yiwu, video on
a ca-7' loop, 2017.
Installation shot at
Paratoxic Paradoxes
exhibition at the
Benaki Museum,
Athens 2017.
© Yiorgis Yerolymbos.
Courtesy of the
curator and PCAI.

If it is true that we are facing the dawn of a new settling of accounts, in which “necessity returns inside the concept of ‘us’” and “must equals cause, because we have become the authors of ongoing creation” (Serres 1995, 176–77), this exhibition can be understood as the outcome of such necessity; what the ancient Greeks would call *anánk?*, a word of ungraspable etymology and derivations such as ‘constriction’ and ‘kinship’ that actually coincide. In other words, if the underlying notion of the exhibition is the *bond*, then the exhibition was ‘bound to happen’, as we waste and are being wasted.

Paratoxic Paradoxes begun with a study of the physical parameters and effects, the symbolic, psychological and socioeconomic implications of two — seemingly simple yet quite vague and ambiguous — terms and the multifaceted reality they reflect: ‘toxic’ and ‘waste’.

It explored the parallel readings of the redundant and the rejected, of that which is manageable yet elusive, of the amorphous and the anarchic, the abundant and the dwindling, the repulsive and the repressed, the excessive and the grotesque, the viral and the virulent, the processed and the possessed.

The artists, who have engaged in the project, faced the unusual challenge of a minimal curatorial precept (toxic, waste) and maximum liberty in their chosen geographical, ideological or material approach.

In the course of two years, this creative approach acquired the form of analysis, dissolution, exploration, reversal, transmutation, rejection or study in the light of conflicting discourses, indigenous cosmologies, capitalist nightmares, scientific findings, artistic sub-genres and ‘soft’ or ‘hard’ theories of interaction between the human and the non-human.

Acting *para-*, that is “next to” and “beyond”, the curatorial message, the artists jay-walked through languages and bodies. By radically distorting, influencing, mixing and combining, alchemically transforming their *prima materia*, they demonstrated the paradox of the very notion of (de)contamination beyond the obvious. Their common medium was the ‘moving image’ as it expresses our relationship with the continuum of the world in novel, affective ways: thanks to its new composite varieties and spatial realizations (in link with performance, installation, sculpture); because of its fluid nature determined by time as much as by space, and shaped by both phantasms and materials; due to its ability to be readily

available and widely transmittable and accessible. Strangely enough these very attributes are, in this age of techno-fixes and shallow info-bulimia, sources of an unprecedented image-data contamination which violently changes the very way we grasp the world and relate to those we share it with.

The *Paratoxic Paradoxes* exhibition space embodied the project's processes and questions, its facts and fabulations: It made the effort to weave the works' *idiorrhhythmies* into a form of interarticulate storytelling. It attempted to capture the tension between attraction and repulsion, desire and guilt, that the works spotted and highlighted within the environmental discourse at large; to respect those works' nature of documentary fiction; to treat them as living bodies, rubbing, brushing against each other independently of this or any effort to read them together. This 'rubbing' of bodies is a potent, emblematic image of living/breathing bodies in a Greek ritual of joyful mourning, found in my favourite Andreas Embiricos work *Eis tin Odon ton Fillelinon* (written between 1942 and 1965 and published in the collection *Oktana*, Ikaros, 1980); I was very interested – in the context of thinking on curatorial formulae – to recently discover this image in Fred Moten's and Stefano Harney's writing and critical approach (as discussed during an interview with Adam Fitzgerald in 2015).

Appearing as a black pit, a coagulation of soft, absorbing materials, hard, structural edges, scandalous window-openings, various times, mixed noises, strange low hums and uncanny screen glows-in-the-dark, the exhibition space felt as a "shared presence in displacement". It was a (disorienting/reorienting and absorbing) meditation on the paradox of the globality of localities; a curatorial (rather than an architectural) test of *fading-in*, as memories of things said and exchanged were being retold, delocalised, re-nested. It was a celebratory immersion in and substantiation of Fred Moten's verses as they appeared in Wu Tsang's work:

The hazard of movement,
of moving and being moved.

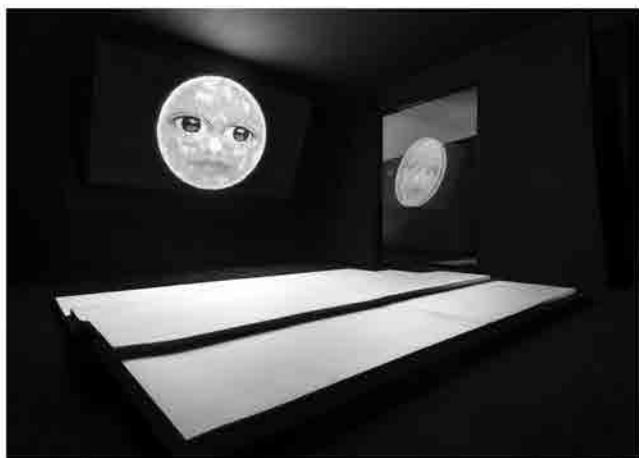
This space at the Benaki Museum, 138 Pireos Street, Athens, had a destabilising *doppelgänger*: a virtual dumpsite, designed as an online parasitic body (http://www.pcai.gr/1rstPhase_PP/PP_Main.html), which people were invited to read as Michel Serres's "Stercorian Atlas", a space of growing appropriation, a hip of networks, marks, stains and sign-



Korakrit Arunanondchai, *with history in a room filled with people with funny names 4*, HD video, programming and installation, 23'31", 2017. Installation shot at Paratoxic Paradoxes exhibition at the Benaki Museum, Athens 2017. © Yiorgis Yerolymbos. Courtesy of the curator and PCAI.



Eva Papamargariti, *Always a Body, Always a Thing*, HD video, sound, colour, 15'25", and cast rubber on custom-made steel parts; dimensions variable, 2017. Installation shot at Paratoxic Paradoxes exhibition at the Benaki Museum, Athens 2017. © Yiorgis Yerolymbos. Courtesy of the curator and PCAI.



Agnieszka Polska, *What the Sun Has Seen*, HD animation, 10', 2017. Installation shot at Paratoxic Paradoxes exhibition at the Benaki Museum, Athens 2017. © Yiorgis Yerolymbos. Courtesy of the curator and PCAI.

posts. The project-related team (artists, curator, organizers, designers, various interlocutors) have been throwing in materials that challenged, or contaminated, the exhibition's presence. Links, images, texts, references, indecipherable symbols, apparitions, unclear contradictions, piled up, anarchically, asymmetrically, subject to contingency and circumstance, so that those who entered could dig in and decide what to salvage, reuse, bury deeper or ignore in an exercise of dis-appropriation through disposal. *Paratoxic Paradoxes* curatorial project adopted a rather centrifugal approach as it reached out to artists of significantly different conceptual perspectives and practices not registered in any 'environmental agenda'. It formed a family of disparate voices and thus put to the test its own call to action and its fundamental conviction that art bears the potential to animate ecological discourse with the force of new kinships and unpredictable tactics.

Prima Materia by Vasilis P. Karouk is formed like a digital frieze, a moving superstructure whose perpetual narrative unfolds in a multiverse dimension. At the center of this narrative timescape lies an entity in the archetypal image of Terra or Gaia; maker and destroyer, a primordial complex of elements and phenomena with devastating power, this dominant and resilient figure could be an intrusive event that undoes thinking (as in Isabelle Stengers's writings or the James Lovelock Gaia hypothesis) and puts into question our very existence as a result of its human-provoked mutation. The artist collected footage from forty different places with polluting activities around Greece and used it to compose, in painterly terms, a writhing body; a fragile synthesis of facts and fears.

Saskia Olde Wolbers's fictional work's title *Pfui – Pish, Pshaw / Prr* derives from a DH Lawrence quote in which the author abandoned language to express anger. *Pfui – Pish, Pshaw / Prr* is based on interviews with the longest-serving employee of Environmental Protection Engineering S.A., a Greek oil spill response company, Mr Theodosios Alifrangis. Stationed at the site of a sunken cruise ship on the Greek island of Santorini for the last ten years, Mr Theodosios has become the ship's conscientious guardian, tending to the slow release of petrol and oil to protect the surrounding waters and marine life. An eclectic sample of his prolific 1990s VHS archive is presented here alongside footage shot in the artist's studio of model sets of cruise ship interiors, ferromagnetic mussels and molecular structures submerged in tanks and covered in iridescently coloured dripping oil paints. The work also features imagery of sonar imaging attempts of the elusive cruise ship. The fictional script is from

an oil spill responder's point of view and reveals his superstitious reason for filming: *xematiasma*, the Greek oil and water divination, where his camera wards off the evil eye as for the last 30 years he has tended to major emergencies on a daily basis. He expands into further musings around matter and spirit, ancient rituals for cleansing the sea and purifying the natural element, his love for shipwrecks and recollections of heroic acts of protecting the environment against the mundane everyday reality.

Shot in China, more precisely along the miles upon miles of small retail shops in the vast market of the city Yiwu, where 70% of the global production of Christmas ornaments and plastic toys is being sold, Mika Rottenberg's *Minus Yiwu* comprises an environment where the viewer is simultaneously placed before and inside a peculiar, psychedelic setting of colour explosion and synthetic bliss. In this tide of perpetual festivity, which rivals the bizarre dystopias of science fiction, working people appear apathetic, trapped in a contemporary myth with no characters or plot, attuned to the screens of computer terminals or mobile phones, engrossed in some other, dematerialized reality while buried in synthetic materials and the deadlock conflicts and promises of capitalism. In Rottenberg's film installation, one has to walk through a veil made of ribbons, procured from the Yiwu market. Thus, the experience of the work is based on the permeability of yet another screen and the gradual transition from euphoria to disaffection, from enjoyment to disgust, as the perversion of the very material of life becomes perceived, embodied, unbearable.

How do the technologies we have developed manage and distil (expel and preserve) our fragile memories and fickle experiences? What processes of lamentation are necessary for us to connect with the spirits of the world? Korakrit Arunanondchai's work *with history in a room filled with people with funny names 4* features many of the elements of his artistic universe, such as: the oversized rat that has survived the Apocalypse; the serpent-spirit Naga, symbolizing the spirit that does not surrender to the power of authority; and the drone-spirit Chantri, which speaks in the voice of the artist's mother (a linguist) and enables a hypnotic dialogue about the possibility of rebirth, of reconnection with our lost self. The video opens with a close-up shot of the hands of the artist's grandmother, who is slipping into dementia.

"The present has ceased to apply to me," is the phrase that describes her amnesic mind, while Arunanondchai reflects on how we relate as species

and unfolds the achronicities that throw our world into a vertiginous state. Aiming to draft a new deal with ancient Mnemosyne and understand the 'extreme present' we often experience, he focuses on specific events and sites (the recent anti-Trump demonstrations in America, the paleoanthropological site "Cradle of Humanity" in Africa, the death of the king of Thailand, the Buddhist temple Wat Phra Dhammakaya in Thailand).

The overall installation in the exhibition, formed using personal objects, family heirlooms and interiorly lit blown-glass pods, is attuned to the sound of a breathing whose nature is uncertain: does it suggest a state of panic or meditation? Is it a first or a last breath?

In *Always a Body, Always a Thing*, Eva Papamargariti starts from the emblematic texts of Roland Barthes about plastic, the anti-hierarchical magic substance with the alchemic properties of infinite transformation. She examines a series of bizarre incidents – actual or imagined – whose common thread is the ingestion and embodiment of plastic by living beings (fish, frogs) that end up mutating, as well as the appearance of a host of amorphous masses in natural settings (meadows, lakes). Her research centres on the way in which plastic (born from organic matter) returns to nature as non-biodegradable waste, having absorbed elements of life and time in the course of its transformations and wanderings, in a process of biophagy and tempophagy. Using moving-image tools (digital animation, 3D simulations, computer-generated soundscapes), as well as objects-sculptures, the artist introduces us to toxic progenies of the living world and to the queer futures they portend. As one of the critters in her video says: "Metamorphosis, concealment and adaptability are the tricks that keep us alive. We, a *plethos* [...]. I am your creation. Your existence affected mine, now I am affecting yours. Becoming the horror, the mutant, the incomplete, defective in form, balancing between extreme endurance and unpredictable fragility".

The film *What the Sun Has Seen*, by Agnieszka Polska, borrows its title from a poem, in a realist style, that recounts the quotidian life in a childish manner, peaceful rural activities and happy family life of the Polish nation, as observed by the sun on its daily journey across the sky. Polska offers her own dark, ironic version of the poem, as her sun follows the course of routine web surfing, going through sites of conspiracy theories, porn, cute pets, social networks, noble nature and mass culture. The ominous feeling of pollution-by-information is consolidated in the flurry of images,



Loukia Alavanou,
Bananaland, single-
channel HD video with
sound, DCP, 16'30",
2017. Video still,
courtesy of the artist.



Eva Kot'átková,
Stomach of the World,
video, 44'50", 2017.
Installation shot at
Paratoxic Paradoxes
exhibition at the Benaki
Museum, Athens 2017.
© Yiorgis Yerolymbos.
Courtesy of the curator
and PCAI.



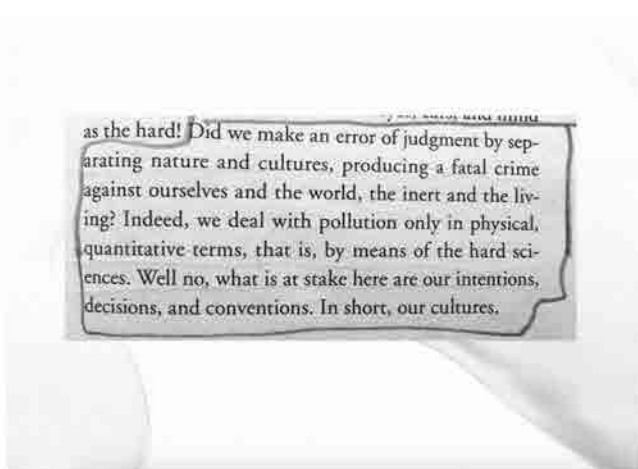
Anja Kirschner,
Moderation, HD video,
143', 2016. Video still,
courtesy of the artist.



Sophia Al Maria, *The Magical State*, single-channel video, 6'9", 2017. Installation shot at Paratoxic Paradoxes exhibition at the Benaki Museum, Athens 2017. © Yiorgis Yerolymbos. Courtesy of the curator and PCAI.



Wu Tsang, *we hold where study*, two-channel HD video, stereo sound, 19', 2017. Installation shot at Paratoxic Paradoxes exhibition at the Benaki Museum, Athens 2017. © Yiorgis Yerolymbos. Courtesy of the curator and PCAI.



Paratoxic Paradoxes virtual dumpsite, screen shot. Image in reference sourced from: Michel Serres, *Malfeasance: Appropriation through pollution?*, translation by Anne-Marie Feenberg-Dibon, Stanford University Press, 2011.

even if these are temporarily pleasant or paradoxically alluring. “I have seen the beauty of such greatness, that I could not find the language beautiful enough to describe it. My gaze was moving at a constant speed, and everything was becoming irreversible the moment I observed it”, we hear Polska’s sun say. With this reference to the most updated quantum theory – according to which merely by observing phenomena we ‘lock’ them in time and place – this work conjures the melancholic phantom of Walter Benjamin’s “Angel of History” and confronts us as observers of nature and culture in past, present and future.

The film *Bananaland* by Loukia Alavanou comprises footage shot in the small farming village Los Angeles in South Ecuador, images from the historical propaganda dioramas in the museum of Guayaquil and a mixture of images and sounds from 1950s American children’s documentaries and TV series, such as *Journey to Bananaland*. The artist began her research from regions in Ecuador – the first country to recognize the rights of nature in its constitution – where Polyeco group, a hazardous waste management company, has undertaken to remove the toxic pesticides formerly used in agriculture. In the film, the impact on the life of the locals and the behaviours and practices that propagandize for the presence of Western interests at the expense of indigenous communities are perceived as examples of a kind of ‘toxic colonialism’ that harms life itself far beyond any damage to the natural environment. In the film, the parasitic attributes of such practices are also highlighted through sound, which is treated as an extra composite material created by an allegorical recycling of elements drawn from many different sources of pop culture. Alavanou questions the very gaze of the artist who intervenes and represents while often becoming a kind of ‘waste picker’ participating in the alternative ways of cultural economy and ecology and preserving what is rejected by the institutional or economic practices and the official rhetoric.

The film *Stomach of the World* by Eva Kot’átková functions as an anatomical theatre where the allegory of the world as a body, is enacted in exercises and dialogues. The stomach of the world is but a chaotic dumpsite, a ravenous machine that devours the accursed share of human presence starting from the tender ages of childhood, which, as in all of Kot’átková’s works, are exposed to the corrosive processes of education and compliance, control and correction. The body operation is ensured by anonymous human co-workers in a vicious, mindless circle of over-production/over-consumption. Acting anatomy and autopsy through a

series of pedagogical games, the children (and the artist) as archivists of the functions of the stomach, trace the image of body politics, from ancient Greek thought (the Ouroboros serpent eating its own tail in Plato's *Timaeus*, 360 BC) to 16th century literature (François Rabelais' giant Gargantua – a symbol of the voraciousness of capitalism) through to recent manifestations of the body social (scenes from the 'Pots-and-Pans' public protests around the world are alluded to in the film by child actors performing in a landfill, with thrown-away objects on their heads).

As the voice-over reminds us: "We stuff ourselves indiscriminately with anything to hand. We don't think about the fact that by overfilling the stomach the performance might end. [...] However, not everyone has a positive experience of a life of freedom. There are mice that prefer the body of a snake".

Set in Egypt, Greece and Italy, Anja Kirschner's *Moderation* revolves around a female horror director and her collaborators, whose latest project is haunted by encounters with its 'raw material', the escalation of conflicting desires and the way horror traverses the realities of their lives on and off screen. Much of the film is shot handheld, combining low-fi special effects with HD camcorder, Skype and mobile phone footage, in order to heighten the sense of immediacy and interplay between fictional, factual and genre elements. In line with certain tendencies in horror cinema from cold-war Europe, Infitah-era Egypt and post-junta Greece, lived experience is neither naturalistically represented nor sublimated by recourse to the irrational. Rather, the 'irrational' is used to externalize and de-subjectify what 'haunts' the protagonists, in order to reground the possibility of rational agency operating at its limits. Kirschner's curiosity is also directed to the way that horrors (such as history, politics, climate, circumstance) grasp the age-old, rich and complex cultures of the Mediterranean shores – where the film is made – and throw them in a whirlwind of changes; yet her attention is tuned to the sheer energy released in such cases; the possibilities unearthed in this excess of the abject, the raw and the wasted; the networks jumpstarted by such possibilities.

Sophia Al Maria, who has repeatedly expressed her mounting fear vis-à-vis the environmental collapse caused by the excesses of early and late capitalism, was led by her research to the region of La Guajira, Colombia, near the borders with Venezuela, the site of one of the largest open coal mining facilities in Latin America and one of the most afflicted areas on the planet in the course of the industrial revolution and globalization.

The film *The Magical State* explores the extraction of fossil fuels from the desecrated land as a kind of ritualistic, violent exorcism imposed on the abject 'female' body. A young girl of the ancient Wayuu tribe, who speaks the ancient matrilineal language of her people, is being possessed by the spirit of crude as this has been conjured and exploited through human intervention.

Employing the genre/trope of an allegory and matching an uncanny psychedelic colour spectrum (that can be found both in the reflections of organic oil and the synthetic languages of the virtual world) with an overpowering music composition by James Kelly and a mesmerizing monologue in Wayuunaiki, Al Maria conjures an image of time-place and humanity that is both archaic and futuristic, magical and realistic, horrific and radiant.

Wu Tsang's short experimental film *we hold where study* takes a choreographic approach to image-making and mourning. The film enacts a series of duets, both within and between images, featuring choreography made by children, with Josh Johnson and by Ligia Lewis and Jonathan Gonzalez, both to original music by Bendik Giske.

The work is rooted in Tsang's ongoing dialog with collaborators Fred Moten and Stefano Harney, authors of *The Undercommons*, and in particular on their recent essay called *Leave Our Mics Alone*. This essay posits an (im)possible set of images of resistance, through poetic notions of blackness (and/or transness and/or queerness) as an improvisational mode of being, in common with others, working through and of the environment. Considering one of Moten's analogies, if constructions of Western/European whiteness can be understood as the set of (separate, individual) interpersonal relationships, then one can propose a notion of blackness (and/or transness and/or queerness) as being the entanglement. Entanglement is unavailable to the image. But at the same time, entanglement has the potential to manifest in every image. It cannot be depicted but at the same time it infuses the image. Wu Tsang's film seeks passage to sociality through the opening of impossible images. What if the camera was not an omniscient eye or master narrator — but instead just another element of the entanglement? As the artist points out in her notes on a conversation with Moten: if we want to talk about the socio-ecological disaster, images of violence and planetary destruction might first come to mind. But we could also talk about autophagy (the process that allows the orderly degradation and recycling of cellular components),

and the idea that the structure and the nature of life is violence to itself, a constant degeneration and regeneration. What if we were to understand violence not simply in terms of attacks on black and trans bodies, or toxic waste eroding the earth, but in terms of differentiations of violence? In terms of an ethics of sustainable destruction? What kind of interventions can today cut through the usual representations and understandings of 'the environment'? As Wu Tsang proposes with her work, what is urgent now is not to address tragedy, but to talk about how we live. What we need is a lot of 'reverse-engineer' thinking, a lot of inverting of powerful formulations that entrap imagination.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Demos 2016

T.J. Demos, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin 2016.

Haldane 1927

J. B. S. Haldane, *Possible Worlds and Other Papers*, London 1927.

Haraway 2016

D. J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham & London 2016.

Serres 1995

M. Serres, *Michel Serres with Bruno Latour Conversations on Science, Culture and Time*, translation by Roxanne Lapidus, Michigan 1995.

Serres [1993] 2008

M. Serres, *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*, 1993, translation by Margaret Sankey and Peter Cowley, London & New York 2008.

ENGLISH ABSTRACT

The exhibition *Paratoxic Paradoxes* was curated by Nadja Argyropoulou, and presents works she commissioned for the Polyeco Contemporary Art Initiative (PCAI) between 2014 and 2017. The exhibition was organized by PCAI and the Benaki Museum in Athens, Greece (23 March – 21 May 2017). Exhibition coordination: Loraini Alimantiri. Exhibition design: Nadja Argyropoulou with Malvina Panagiotidi. Virtual dumpsite design: Vassiliki Maria Plavou and Eva Papamargariti. Graphic works: Em Kei. The text, *From Paratoxic to Paradoxes (and vice versa)*, is a walk through the curatorial idea and a presentation of the exhibition.

“Neither from nor towards; at the still point, there the dance is”

Recensione alla mostra di Bill Viola “Rinascimento elettronico” (dal 10 marzo al 23 luglio 2017, Palazzo Strozzi, Firenze 2017)

Monica Centanni, Anna Fressola, Anna Ghiraldini, Alessandra Pedersoli

Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity.
Thomas S. Eliot, *The Four Quartets*

“Rinascimento elettronico”: un titolo forte ed efficace, ma che risulta, a conti fatti, riduttivo. In mostra a Palazzo Strozzi non è il confronto tra l'artista contemporaneo e i suoi modelli rinascimentali – fra tutti, la *Pietà* di Masolino; la *Visitazione* di Pontormo, fisicamente presenti nell'allestimento – e neppure la rilettura dei ‘classici’, tradotta ed esaltata dal medium elettronico – quella video-arte in cui Viola si è imposto, da circa vent'anni, come maestro. Di una sfida, piuttosto, si tratta: sfida ambiziosa lanciata contro i modelli, in nome dell'urgenza di una loro reinvenzione. In questo senso, se la rivoluzione dell'arte rinascimentale resta il riferimento primo del nuovo atto artistico, lo è in un modo tutto da scoprire. O meglio: in un modo che ogni visitatore è chiamato a scoprire secondo la piega della sua propria, unica e soggettiva, vibrazione estetica.

Il percorso prende avvio dal piano nobile del Palazzo, in cui trovano posto i lavori di Viola che si confrontano in modo diretto con l'antico, in un taglio cronologico che inizia dalla metà degli anni Novanta e culmina con le esperienze del 2014. Prosegue e termina, quindi, nella Strozzeria, il piano ipogeo di Palazzo Strozzi, in cui le opere sono messe in rapporto dialogico con la scena fiorentina nella quale Bill Viola opera tra il settembre 1974 e il febbraio 1976 – “anni di piombo” che vedono il giovanissimo artista a Firenze come direttore tecnico del centro art/tapes/22. Una traiettoria che si propone come una sorta di rito di iniziazione condotto non progressivamente, ma già perfetto ad ogni grado, per ciascuna epifania. Una apoteosi del corpo e dei sensi, ma girata al contrario.



Pontormo, *La Visitazione* del Pontormo, olio su tavola, 1528 ca. e Bill Viola, *The Greeting*, installazione audio-video, 1995. Mostra "Rinascimento Elettronico", Palazzo Strozzi, Firenze, 2017.



Bill Viola, *The Path*, installazione audio-video, 2002. Mostra "Rinascimento Elettronico", Palazzo Strozzi, Firenze, 2017.

L'INCROCIO

Senza preamboli, subito, dalla prima sala, è l'immersione totale *in medias res* – *res* o piuttosto *realia*, concretissimi realia, sensibili e fisicamente palpabili benché siano fatti solo di luce. Lo spettatore che varchi la soglia d'ingresso del Piano Nobile si trova immediatamente dentro la prima, doppia, installazione di Viola – *The Crossing* (1996). L'artista lavora con gli elementi primigeni, con il fuoco e con l'acqua, e l'opera è come la traccia, scoperta, di un rito iniziatico. Le geometrie della sala longitudinale voltata a crociera che accoglie l'installazione risultano quasi completamente annullate dall'assenza di fonti luminose: soltanto la luce riflessa della proiezione modella lo spazio. Tra il buio dello spazio reale e l'ombra dello spazio multimediale si instaura un dialogo stretto e necessario. Un uomo incede con sicurezza verso lo spettatore, muovendosi in un intervallo adimensionale in cui sembra percepibile l'attrito dell'aria e il peso del corpo che avanza; la sua ombra è proiettata su un pavimento che lentamente si manifesta grazie ai fari che illuminano la scena e che, contestualmente, rivelano il profilo del protagonista. Nello spazio della sala saturato dal suono – forte assoluto assordante – che scaturisce dalle due proiezioni, purificato dalle fiamme che divampano davanti ai suoi piedi o dall'acqua che scroscia sulla sua testa, in un gioco di contrasti direzionali l'uomo sembra ascendere sotto il peso dell'acqua che scroscia dall'alto, e simultaneamente pare discendere *ad Inferos*, inghiottito dalle fiamme: comunque scompare, inesorabilmente assorbito dalla potenza degli elementi. Alla fine, è soltanto qualche goccia d'acqua e il bagliore residuale di fiammelle in via di spegnimento, poco più che fuochi fatui – poi il buio. L'immersione – ascensione e discensione, soluzione nell'acqua e dissolvimento nel fuoco – dura poco più di 20'.

L'INCONTRO

La seconda sala accoglie il primo confronto in mostra tra l'opera di Bill Viola e il suo dichiarato modello: su due pareti contigue trovano posto *La Visitazione* del Pontormo (1528 ca.) e *The Greeting* di Bill Viola, installazione audio-video del 1995. Il riflettore puntato sui colori brillanti della tavola è sufficiente a illuminare per diffusione tutto lo spazio e, mentre lo spettatore confronta i panneggi degli abiti di Maria, di Elisabetta, dell'amica-ancella, con le vesti delle loro *personae* 'alter ego' nell'opera contemporanea, e mentre commisura le architetture che fanno da fondale alle due opere, si consuma l'incontro e il saluto fra le tre donne, in una sequenza cinematografica suddivisa in tre tempi: dialogo tra due donne che si incontrano; l'arrivo della terza donna (tutta implicita, sottaciuta la

sorpresa e la tenerezza del doppio annuncio, al centro del capitolo delle storie di Maria ed Elisabetta); i saluti. La lentezza imposta dall'artista al passo della pellicola consente di sostare su ogni variazione nell'atto e nel gesto delle protagoniste. Allo spettatore è demandato il compito di interpretare i gesti, le variazioni delle movenze, le espressioni dei volti delle tre donne; ma la complessa dinamica relazionale in atto rimane sospesa e non si lascia spiegare neanche con la bella *fabula* evangelica che funge soltanto da pretesto narrativo. Lontano, alle loro spalle, si intravedono altre figure che si incontrano, si avvicinano, si lasciano; ma l'arrivo della giovane donna, che esibisce la curva del ventre gravida della nuova vita, concentra il senso di ogni attenzione e di ogni altro incontro. I suoni del video, il sussurro della donna incinta che entra in scena e il vento che agita gli abiti delle tre protagoniste, disegnano un ambiente sonoro sommerso e intimo, che purtuttavia risente del fragoroso avvampare del fuoco e del violento scrosciare dell'acqua che anima la proiezione nella sala precedente. Lo spettatore è invitato a presentarsi, partecipando alla scena dei saluti, per circa 10'.

IL PERCORSO

La terza sala ospita *The Path*, proiezione a quattro canali video del 2002. È il secondo pannello del polittico digitale *Going Forth By Day* di cui a Palazzo Strozzi, nella sesta sala, è visibile anche *The Deluge*. Uomini e donne di ogni età, estrazione sociale e provenienza, attraversano lo spazio al ritmo delle loro diverse andature, in un flusso ininterrotto di corpi in movimento lungo il sentiero verde di una pineta. Alcuni camminano in gruppo, altri singolarmente. Ecco uno che si ferma per aiutare un vecchio ad avanzare; altri portano fiori, valigie, strumenti musicali. La video installazione ha una dimensione di undici metri e l'immagine è ad altissima definizione, al punto che restituisce visibile persino la polvere che si alza da terra al poggiare dei piedi. L'ambientazione è espressamente ripresa dal set boschivo dei quattro pannelli botticelliani della Storia di Nastagio degli Onesti, ispirati alla novella della V giornata del *Decameron* (i dipinti, non presenti in mostra, sono conservati tre al Museo del Prado di Madrid e uno in collezione privata). Dietro il passeggio leggero e spensierato c'è dunque una caccia, una caccia crudele, e un incubo d'amore. Ma ora è, piuttosto, l'allegria brigata degli invitati alle nozze dei protagonisti della novella di Boccaccio (e alle nozze Pucci-Bini, che Botticelli omaggia nel ciclo, datato 1483) convocati a festeggiare il lieto fine della storia. Lo spettatore, immerso nell'impianto sonoro della pineta, fatto di lievi brusii e di calpestio di passi sul tappeto vegetale, confonde il suo passo e la

sua stessa ombra con i corpi colorati in movimento che sfilano in quel teatro dell'umano, movimentato da micro-azioni tutte umanissime. Lo spettatore si confonde, si intrufola – comparsa tra le varie altre comparse – nell'attesa che qualcosa accada. Ma a un certo punto lo schermo si fa per qualche secondo nero; poi tutto ricomincia così come era iniziato. È il corteo di una festa nuziale in un'ambientazione che però, come nella novella di Nastagio, risente di ombre e di incubi, di amore e di morte. La sfilata di tutti noi invitati alla festa dura per 34' e 30''.

PATHOSFORMELN E PREDELLE ATTIVE

Sono tre le video installazioni (senza sonoro) presenti nella quarta sala realizzate nel 2001 e parte del ciclo *The Passions*: Viola lavora qui alla rappresentazione delle passioni ispirandosi all'arte sacra medievale e rinascimentale: *Surrender*, *Catherine's Room* e *Four Hands*.

Nel dittico *Surrender* un uomo e una donna l'uno capovolto e simmetrico rispetto all'altra si specchiano nell'acqua immergendovisi e riemergendo in un gioco di riflessi che richiama il mito di Narciso: la coerenza narrativa e la congruenza percettiva è messa continuamente alla prova, disturbata dal gioco dei riflessi. L'uomo e la donna, l'uno riflesso dell'altra, l'uno vestito di rosso l'altra di blu, urlano e si disperano, per un attimo sembrano quasi riuscire ad afferrare l'uno la mano dell'altra, ma è solo un'illusione. Dei loro corpi è visibile solo l'immagine sull'acqua – resta soltanto quella traccia. Dura 18' lo straniamento, finché l'immagine diventa sempre più distorta, instabile, indecisa – diventa pura astrazione. Il video ricomincia e la videoproiezione si inverte.

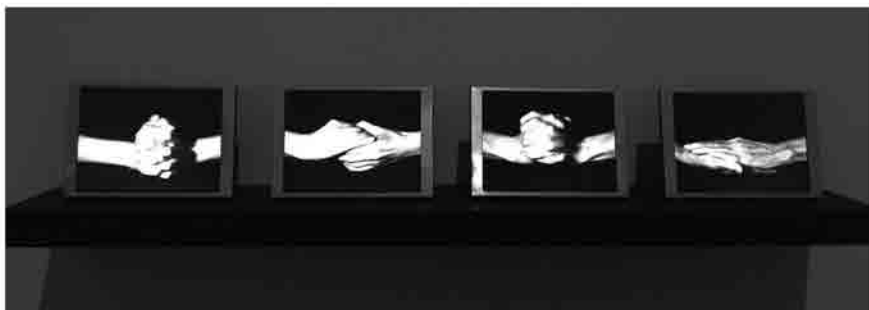
Catherine's Room dialoga con il dossale di Andrea di Bartolo “Caterina da Siena fra quattro beate domenicane (Giovanna da Firenze, Vanna da Orvieto, Margherita da Città di Castello, Daniela da Orvieto)” e “Scene delle vite delle Sante”, posto sulla parete di fronte. Protagonista è la riflessione sull'isolamento e sulle età della vita: cinque schermi, affiancati orizzontalmente e sviluppati in successione, ospitano cinque stanze e cinque tempi diversi. L'architettura monastica della moderna cella rimanda alla predella di Andrea di Bortolo: è uno spazio minimale che si connota come luogo intimo e privato in cui l'attrice, la stessa in ogni pannello, si affaccenda in azioni che attraverso il dialogo con le Sante del modello si configurano come pratiche rituali. Movimenti solitari scandiscono la giornata dal mattino fino a notte fonda: lo spettatore è chiamato ad assistere, con tutto il peso della sensazione di essere un intruso, il testimone



Bill Viola, *Catherine's Room*, installazione audio-video, 2001. Mostra "Rinascimento Elettronico", Palazzo Strozzi, Firenze, 2017.



Andrea di Bortolo, e_146_bill_viola_firenze_04.DPI_300.jpg cambia didascalia ricordati. Mostra "Rinascimento Elettronico", Palazzo Strozzi, Firenze, 2017.



Bill Viola, *Four Hands*, installazione audio-video, 2001. Mostra "Rinascimento Elettronico", Palazzo Strozzi, Firenze, 2017.

involontario di un segreto. Da una finestra si intravede un ramo di albero ripreso in diverse stagioni, dall'estate all'autunno, che si staglia su un cielo che ricalca diversi momenti della giornata; nell'ultimo video, in cui la protagonista è stesa a letto, dormiente in una postura para-funeraria, improvvisamente si fa buio. Dura 18'39" la possibilità che ci è data di spiare l'esclusività di questo spazio interiore e solitario.

Sulla parete opposta, in schermi di dimensione più ridotte, una proiezione in bianco e nero in quattro pannelli: quattro paia mani – di un ragazzo, di una donna e un uomo maturo e di una donna anziana – si accarezzano, si toccano, si incrociano l'una con l'altra, in una partitura gestuale lenta e armoniosa. In *Four Hands* la pelle delle mani è organo vivo, membrana che avvolge i vissuti che animano gesti automatici e al tempo stesso eloquenti e significanti. Una comunicazione personale e collettiva insieme, nella quale le quattro coppie di mani, assottigliate come in un disegno leonardesco, dicono in modo diverso la vita: mani ansiose, mani riflessive, mani nervose, mani lisce e tenere, mani rugose in cui si rileva la pulsione delle vene indurite dall'età. E paradossalmente proprio le mani più vecchie anziché esibire un movimento più calmo e posato si fanno più aggressive, più fameliche di tempo. Ininterrotto, interminabile, in loop infinito, è questo concerto di gesti e di vita.

EMERSIONE

Il ciclo *The Passions* prosegue con *Emergence*, una retroproiezione video a colori del 2002 ospitata nella quinta sala, terza deviazione dal Rinascimento in mostra a Palazzo Strozzi, posta in rapporto dialogico con *Cristo in pietà*, un affresco staccato di Masolino da Panicale. Le due opere, poste a poco meno di quattrocento anni e poco più di cinque metri di distanza l'una dall'altra, si contendono lo sguardo dello spettatore che ne fa esperienza simultanea entrando nella sala illuminata da una luce soffusa, e pervasa da un silenzio che sa di mistero. La *Pathosformel* che lega le due opere è quella, archetipica, della deposizione di Cristo. Nell'affresco di Masolino il Cristo rigido, pallido, nudo ha gli occhi socchiusi in una linea sottile che traccia insieme la separazione e la confusione tra vita e morte. Quel Cristo è il cadavere di Dio, pronto ad essere sorretto dalla Madre e San Giovanni, come fulcro di una pietà stante. In *Emergence*, prima, ai due lati del sepolcro due Marie soffrono l'assenza. Piegare, raccolte, le Marie quasi non si muovono, e certo non hanno animo di guardarsi, di parlarsi. La perdita le ha rese attonite: chiuse, mute, sopraffatte.

Stanno male e noi stiamo male con loro, perché quel tempo vuoto dura abbastanza per coinvolgerci nel dolore dell'assenza. La più giovane tenta, forse, un dialogo di sguardi. Ma la più grande, la Madre, non può, non ce la fa. E noi con lei. Che peso, che pena: non c'è nient'altro da fare che coprirsi la testa, chiudersi nel velo, e stare chiusi. Chiusi e muti in un dolore impotente. La presenza del sarcofago si fa pietra, si fa sasso che schiaccia il cuore e i sensi: la madre è raggelata. L'altra, nella disperazione, ancora vede qualcosa, interagisce con quanto succede. E a un certo momento è lei, la giovane Maria, che si accorge che qualcosa sta accadendo: è lei che vede apparire il colmo della testa che emerge dalla dimensione submondana, separata dal mondo di qua dal bordo orizzontale della parete acqua. Si guardano, allora: ma la madre dapprima vede solo l'acqua che tracima dal sarcofago: non osa sperare altro. La ragazza invece si accorge dell'emergere della presenza, prima ancora che dall'acqua spunti la testa. È la ragazza che si accorge di lui, che si volta per prima; è la ragazza che gli tocca una mano, quasi per sincerarsi che sia davvero un corpo,



Bill Viola, *Emergence*, installazione audio-video, 2002. Mostra "Rinascimento Elettronico", Palazzo Strozzi, Firenze, 2017.

non un cadavere. La madre è ancora piegata in se stessa, fatta sorda e cieca dall'eccesso del dolore. Ma lentamente esce dall'acqua il corpo maschile – nudo, bianco, bellissimo. Il bianco marmoreo della carne pare il bianco perfetto della morte. Le donne ora si scuotono. Sono già pronte ad accoglierlo, pronte a farlo rinascere. Ora è la madre che lo prende tra le braccia: è livido, ma tenero quel corpo, non esibisce segni di ferite. Terreo ma bellissimo. Dopo averlo preso tra le braccia (pesa quel corpo di carne) lo depongono a terra: ma non è una deposizione. Ora il figlio appare stanco, stanco di morte; ma via via il colorito delle sue carni si riscalda di colore, via via meno livido. Le donne lo toccano, lo scaldano con un panno che non è funebre ma natale; un telo per scaldare un poco quel corpo, per fargli dimenticare a poco a poco il gelo della morte. Gli baciano le mani e piangono finalmente. Lui è di nuovo qui. Una pietà rovesciata: la madre e l'altra Maria accolgono tra le loro braccia il corpo del figlio che rinasce – e noi con loro. Tutto, dal compianto alla scena della paradossale pietà, nuovo natale di vita anziché di morte, accade in circa 12'.

INONDAZIONE

La sesta sala è divisa in due da un setto spesso e cavo, perpendicolare all'ingresso, che ospita l'affresco *Diluvio universale e recessione delle acque* di Paolo Uccello, riportato su tela. La lunetta, illuminata drammaticamente da un faro che ne evidenzia i rossi accesi, funge da tamburo al portale che permette l'accesso alla seconda parte della sala, dove è proiettata l'opera *The Deluge*; questo ingresso è disassato rispetto alle porte delle sale precedenti e si pone pertanto come una forte interruzione all'*enfilade*. Il ritmo della scena è scandito dai rumori di una strada poco trafficata: si avvertono passi leggeri delle persone che transitano sul tratto di marciapiede posto di fronte a un edificio, il prospetto illuminato dalla luce soffusa di un giorno di equinozio d'autunno, di cui si vedono i primi due piani: al centro dell'attacco a terra, trattato a bugnato liscio, sta una porta con tamburo triangolare che mostra un'alta scalinata rivestita da moquette scura, affiancata da due porte murate sopra le quali sono due finestre dietro cui non vi è alcun segno di vita. I passanti, come in *The Path*, sono persone di ogni estrazione sociale ed età: non possiamo non identificarci nell'uomo di mezza età che attraversa la scena portando pochi libri alla volta; non possiamo non lasciarci pervadere per un istante dalla sensazione di tristezza per il palloncino rosso che scoppia tra le mani al bambino. I movimenti dapprima sembrano calmi ma si fanno via via più agitati fino a tramutarsi in una corsa, in una scena di panico collettivo: gli abitanti del palazzo bianco scendono velocemente le scale, inciampano,

si spingono, corrono via in mezzo ai passanti. La loro fuga scomposta è accompagnata da uno scroscio e le scale d'ingresso vengono inondate da una cascata d'acqua che porta con sé valigie e altri oggetti: le finestre del primo piano sono sventrate dalla furia dell'acqua. Il visitatore si rende conto, solo ora, di non essere parte della scena: può soltanto assistere alla tragedia, inerme e impotente, perché l'acqua non lo investe. Il delirio dura pochi secondi, forse un minuto, forse cinque, per poi diminuire di intensità fino ad esaurirsi. La luce, che disegna un'ombra sul prospetto rimasta invariata rispetto alla situazione iniziale, sembra ora più nitida. Nessuno transita più sul marciapiedi bagnato e lo sgocciolio residuo della cascata è l'unico suono in scena. Il fiume umano è stato interrotto dal fiume d'acqua. Il tutto in poco più di 34'.

RINASCITE E *TABLEAUX VIVANTS*

Un altro diluvio è al centro di *Inverted Birth*. Dall'oscurità fangosa della morte alla luce, per attraversamenti: di sottofondo un movimento sonoro che dal gocciolio si trasforma in uno scroscio violento. Nell'imponente proiezione video che occupa la settima sala, un uomo in piedi a torso nudo campeggia nel buio: il suo corpo gronda di un liquido nero vischioso: d'un tratto il liquido è attratto magneticamente verso l'alto prima sporcando e poi ripulendogli il corpo, il viso. Il diluvio ascensionale che lo pervade si trasforma, l'uomo si tocca il petto, e il liquido ascendente che prende la forma di una cervice uterina invertita, dal nero catrame sfuma nel rosso del sangue fetale, quindi in un bianco latteo; sgorga infine come un'acqua purificatrice, a presentare il neo-nato agli spettatori, testimoni del suo risveglio. Di questo tempo eterno, ciclico e infinito, si può invertire la freccia. Tutto può ricominciare: lo dimostra questa nascita rovesciata che avviene in 8'22".

L'ottava sala è anch'essa ripartita in due da un setto. Al di qua, le due opere *Adamo* ed *Eva* di Lucas Cranach (1528), giganteggiano una accanto all'altra, illuminate da una luce calda che produce un'ombra sul muro perfettamente congruente alle forme che la proiettano. Al di là, due schermi rettangolari appoggiati verticalmente alla parete in uno spazio scuro, ospitano i corpi nudi di due anziani, anch'essi a grandezza naturale, un uomo e una donna, che compaiono da lontano dapprima in una proiezione in bianco e nero a bassissima definizione, e che avvicinandosi si colorano dei colori della vita, ma della vita compaiono anche le macchie – le *lentigines* senili che tatuano con il marchio del tempo il corpo. I due tengono in mano una torcia e fronteggiano, solitari ed imponenti nella loro

fragilità, lo spettatore; la torcia serve a esplorare con gesti lenti e attenti la pelle, quasi scoprendo in diretta le tracce che il tempo ha impresso sulla loro superficie. Cosa cercano? Immortalità o eternità? È una *cherche*, comunque, drammatica e disperata e i loro sguardi incrociano quelli degli astanti quasi a interrogarli – per mostrarsi, per rispecchiarsi, per trovare una risposta o un conforto. È un'angoscia tenera e inesorabile, che via via si tramuta in una serenità più quieta, più consapevole. I due d'un tratto abbandonano la minuziosa ricerca dei segni della vita, portano al petto le mani e gli schermi specchio in cui sono riflessi sembrano trasformarsi in sepolcri. Ecco, scompaiono. La cerca di quel pomo che non garantisce nessuna immortalità dura circa 19'.



Bill Viola, *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, installazione audio-video, 2001. Mostra "Rinascimento Elettronico", Palazzo Strozzi, Firenze, 2017.

NEL SOTTOSUOLO DELLA MEMORIA

La nona sala, la prima della Strozzeria, il piano ipogeo di Palazzo Strozzi, ospita *The Reflecting Pool*, opera datata 1977-1979, fra le prime in cui Bill Viola annuncia i filoni della sua ricerca tecnica e artistica: la manipolazione del tempo, il rapporto dell'uomo con il mondo, la riflessione sull'immagine e l'acqua come simbolo di purificazione e di rinascita. Il video è proiettato su una lastra di vetro che funge sia da schermo che da amplificatore dell'immagine che risulta quindi proiettata quasi oniricamente sui muri corti della stanza e sugli spettatori che la guardano. La sensazione è di aver spiccato un salto appena fuori dal bosco; di uscire dallo specchio d'acqua in una realtà in sospensione; di poter creare, anzi di essere, un riflesso, bagnato dall'acqua tremolante dello specchio in cui galleggia; di aver lasciato una traccia, solo un'ombra nel folto del bosco. Così il visitatore si fa protagonista dell'opera, per i 7' del suo svolgimento. La decima sala è uno spazio quasi cubico, bianco, le cui pareti sono tappezzate di foto a grande formato che ritraggono scene di vita della Firenze degli anni '70, un ambiente in cui i fermenti di innovazione e creatività si mescolano alle contestazioni di piazza. Firenze è luogo di incontro e scambio, in cui le sinergie sono messe in gioco tra le fila della Facoltà di Architettura: sono gli anni della nascita di Archizoom, Superstudio, gli Ufo e il gruppo 9999 e le gallerie d'arte contemporanea, prima tra tutte la succitata art/tapes/22, centro, nel grande panorama europeo, per la produzione di videotapes. Tra i molti scatti che raccontano la storia del capoluogo toscano, Bill Viola è ritratto con Douglas Davis, Chris Burden, Gérald Minkoff e altri artisti e frequentatori di art/tapes/22.

La sala undici – bipartita, due corridoi contigui bianchi, le pareti spoglie, uno spazio angusto, illuminato da una diffusa luce fredda e asettica – ospita un'installazione sonora dal titolo *Presence* (1995). Sei canali in loop per voci "ininterrotte", recita la didascalia. Voci di ragazzi, voci di donne adulte, voci di uomini, giovani e anziani, voci di bambini: tutte sussurrano, impercettibilmente, piccoli segreti, frammenti di storie – lontane, incomprensibili. Ma non è il senso: è il suono, è la presenza che 'fa testo'. I flebili fantasmi dei quali è rimasta solo questa traccia acustica, affidano la loro memoria all'intensità remota delle proprie voci. In sottofondo, a ritmare e ad evidenziare quei sussurri, il rumore di un respiro leggero, e il palpitare a battiti di un cuore. Il visitatore capisce che è un'occasione unica per catturare quelle presenze, per ascoltare voci non più ascoltabili, in un'esperienza che da auditiva diventa sinestesia totale, ipnotica ed extrasensoriale – quasi a percorrere un *Ganzfeld*, in stato di

trance. Difficile attraversare quel corridoio; difficile anche lasciarselo alle spalle, rassegnarsi a perdere quel contatto che pur promette una durata interminabile.

È il solstizio d'inverno del 1974 quando il giovane Viola gira il primo video della dodicesima sala: *Eclipse. The Moon Setting Through an Opens Window (Winter Solstice 1974)*. Nel videotape in bianco e nero l'artista prevede che gli spettatori condividano la sua postura contemplativa, facendosi testimoni della lenta traversata in cielo della luna che si intravede al di là di una finestra e che è coprotagonista di un esperimento ottico: l'incontro della luce del satellite con il fuoco luminoso di una candela posta sul davanzale. Le due luci si sovrappongono occultandosi a vicenda per alcuni minuti e nel rendersi invisibili l'un l'altra si ha l'impressione di un aumento di intensità luminosa. L'inquadratura è obliqua, il punto di vista laterale, utile a creare l'evento illusorio; una composizione minimale, fatta di linee oblique, tra lo stagliarsi verticale della candela bianca e i due fuochi. Dalla strada, al di là della finestra, i rumori della vita che scorre invisibile, per circa 20'.

Superato *Il vapore* del 1975, la videoinstallazione esposta nella prima mostra europea dell'artista a Firenze, che in linea con la sua poetica gioca con la dimensione della temporalità e con il coinvolgimento dello spettatore chiamato ad attivarsi di fronte alla multisensorialità dell'opera, oltre la tredicesima sala, che ospita *Cycle* e *Level* del 1973 e *Olfaction* del 1974, tre installazioni su altrettanti schermi, si accede a uno spazio intimo, tre pareti bianche che proteggono una panca: la quarta parete, di color antracite, ospita la proiezione *Chott el-Djerid*, videotape che Viola realizza nel 1979. L'esperienza è ripresa in due luoghi distinti: il lago salato nel deserto del Sahara tunisino, Chott el-Djerid appunto, che occupa una superficie di circa 5000 kmq e in estate è completamente secco per le scarse, quasi inesistenti, piogge che bagnano la regione; alcune compagini paesistiche tra Illinois e Saskatchewan, in Canada, avvolte in un soffice manto di neve, su cui il video si apre. Risulta molto difficile dai primi fotogrammi capire realmente cosa gli occhi si trovino a osservare: la scena è bianco-grigiastra, cambia in modo repentino, dall'uno all'altro paesaggio e senza una trama da seguire: si succedono immagini che, grazie a qualche dettaglio (il tronco di un albero, i muri di una casa, una staccionata), svelano lentamente l'intorno. Lo spettatore si trova immerso in freddi paesaggi invernali, si alternano scene di bufera o momenti di stasi da cui la vita è completamente esclusa. Al cambio, si presentano all'osservazione una serie di immagini tremolanti tratte, sembra, da diari

segreti di viaggi onirici o psichedelici – miraggi dai colori che vibrano come riflessi su uno specchio d'acqua nelle riprese sul lago tunisino, in questo caso animate dalla presenza dell'uomo. In entrambe le situazioni proposte nell'installazione, una sensazione di straniamento e incertezza accompagna la visione: la vista risulta ingannata da veri e propri trompe-l'oeil e lo spettatore ricorre all'uso di udito, tatto e soprattutto memoria per cercare di spiegarsi ciò che vede e superare così quell'empasse di alienazione che lo tiene agghiogato. Il viaggio visionario dura 28'.

MARTIRI DEI QUATTRO ELEMENTI

Chiudono l'esposizione – siamo nella stanza 15 – i quattro video della serie *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, realizzati da Bill Viola nel 2014 per la cattedrale londinese di St. Paul. Una grande attesa aveva accompagnato la genesi dell'opera di Bill Viola per la cattedrale di Londra, fisicamente connessa alla Tate Modern grazie al Millennium Bridge (si veda a questo proposito in Engramma, il contributo di Simona Dolari), che avrebbe dovuto essere una felice sintesi tra i temi senza tempo della condizione umana, destinata alla sofferenza e alla morte, e l'efficacia del linguaggio contemporaneo.

Ora, negli ultimi quattro schermi della mostra fiorentina, vediamo quattro corpi che oppongono una muta, ferma, resistenza allo scatenarsi dei quattro elementi. Viola sviluppa l'idea del martire come testimone nella contemporaneità dei dolori altrui: dolori universali, assoluti, nella silenziosa e immobile attesa dell'inevitabile martirio. Le figure su cui si abbatte la violenza dei quattro elementi, stanno impassibili, come in una sorta di ipostasi ieratica. La condizione umana si propone come un'universale attesa: è il tempo della sofferenza che accompagna il passaggio inesorabile dalla vita alla morte, e che però dà all'uomo l'occasione di fronteggiare il destino opponendo eroicamente l'inerzia e la tenacia della propria corporeità alla forza bruta della natura.

GIOCARE AL RINASCIMENTO

Tutto il gioco che ci propone la mostra fiorentina di Bill Viola è condotto su un campo ben definito rispetto a due coordinate: movimento e tempo.

Movimento, innanzitutto. Ancora una volta Bill Viola ci propone segni della sua poetica che è continua interrogazione sullo stato, di quiete o di moto, in cui materia e corpi si prestano alla rappresentazione. L'opera si

presenta come il tracciato, o l'impronta, di un'ontologica irrequietezza delle forme che purtuttavia, nella ricercata lentezza dell'*actio*, aspirano misticamente a un'ipostasi di quiete. Ovvero, al contrario: l'opera è il teatro in cui tutte le forme per una propria, incontenibile, inquietudine, cercano di riscattarsi dallo stato di quiete, rianimandosi di vita.

E in parallelo rispetto alla dimensione del movimento, lavora anche il fattore-tempo: evidente è una volta di più, sempre più chiaro, che nella cassetta degli attrezzi di Bill Viola, lo strumento-tempo è probabilmente l'utensile più sfruttato. È il tempo-aoristo che irrompe, come nelle opere del Rinascimento, a spezzare l'andamento narratologico del tempo continuato, il descrittivismo della struttura narrativa proprio dell'opera medievale. Ma l'opera di Viola va oltre l'effetto-*kairos* dell'arte rinascimentale: nel suo aoristo irrompe (ed è una irruzione tecnica ottenuta anche mediante il loop), l'innesco dell'imperfetto. Non in tutto il catalogo, ma nei capolavori di cui la mostra fiorentina espone alcuni esemplari, l'opera d'arte si sottrae così all'effetto, peculiarmente rinascimentale, dell'istantanea assoluta, ma contemporaneamente sfugge anche al ricatto della banalizzazione narrativa (la sequenza di 'vignette' che intrattengono la *fabula picta* dal Medioevo ai fumetti). La video-arte di Bill Viola sortisce il suo proprio, più preciso, risultato quando non va in cerca né dell'effetto flash, né di una storia: quando non giustappone scatti assoluti, ma non cade neppure nella deriva *facilior* (sia nella variante didascalica che in quella allegorica) del raccontino a tema.

In questo set lo spettatore è chiamato in gioco con il suo corpo, con le sue percezioni, con le sue proprie emozioni – ricordi, sensi, memoria – con una speciale intensità; non si tratta, semplicemente, di empatia ma di un'esperienza estetica in senso pieno. E in questo senso il rimbalzo estetico, fino al limite dello shock emotivo, non è solo la prova dell'efficacia dell'opera d'arte, ma pare intimamente necessario alla presentazione dell'opera stessa. Movimento, tempo; immersione sensoriale, commozione: ancora una volta da questo percorso fiorentino attraverso le 23 opere di Bill Viola, per 15 stanze, usciamo modificati. Ma anche le sue opere – ce lo dicono i loro colori; ce lo confermano le luci, i rumori e i silenzi delle stanze che le ospitano – risentono della nostra presenza.

Sfida ai modelli; sfida alla stessa idea di Rinascimento. E, ancora una volta – come accade nelle più importanti pagine di riscrittura del canone occidentale – non è affatto scritto che dalla gara il modello esca vincente.

ENGLISH ABSTRACT

Focus on "Rinascimento elettronico" – exhibition displayed in Palazzo Strozzi, Firenze (May/July 2017). Bill Viola uses videos to explore the phenomena of sense perception as paths to self-acknowledgement. His works target universal human experiences—birth, death, and the unfolding of consciousness—and have roots in both Eastern and Western art, as well as spiritual traditions, including Zen Buddhism, Islamic Sufism, and Christian mysticism. Using the inner language of subjective thoughts and collective memories, his videos communicate to a wide audience, allowing viewers to experience the work directly, and in their own personal way.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • aprile 2019



la rivista di **engramma**
anno **2017**
numeri **144-146**

Raccolta della rivista di
engramma del Centro studi
classicA | luav, laboratorio di
ricerche costituito da studiosi di
diversa formazione e da giovani
ricercatori, coordinato da
Monica Centanni. Al centro
delle ricerche della rivista è la
tradizione classica nella cultura
occidentale: persistenze,
riprese, nuove interpretazioni di
forme, temi e motivi dell'arte,
dell'architettura e della
letteratura antica, nell'età
medievale, rinascimentale,
moderna e contemporanea.