

Infra~~S~~ioni

COLLANA DI STUDI
SU CINEMA, MEDIA E PERFORMANCE

*Volume realizzato con il contributo della famiglia Buccheri, dei Fondi Ricerca e Giovani
del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Pavia e del PRIN 2015
"Per-formare il sociale: formazione, cura e inclusione sociale attraverso il teatro"*

Al presente.
Segni, immagini, rappresentazioni
della memoria

a cura di
Lorenzo Donghi e Deborah Toschi



PaviaUniversityPress

Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria / a cura di Lorenzo Donghi e Deborah Toschi. - Pavia : Pavia University Press, 2017. - 167 p. : ill. ; 24 cm.

(Infrazioni)

<http://archivio.paviauniversitypress.it/oa/9788869520778.pdf>

ISBN 9788869520754 (brossura)

ISBN 9788869520778 (ebook PDF)

© 2017 Pavia University Press, Pavia

ISBN: 978-88-6952-077-8

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.



Opera sottoposta a peer review
secondo il protocollo UPI

Peer reviewed work in
compliance with UPI protocol

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare, per eventuali omissioni o inesattezze.

Prima edizione: dicembre 2017

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) – Italia
www.paviauniversitypress.it – unipress@unipv.it

Printed in Italy

Sommario

Introduzione	
Lorenzo Donghi, Deborah Toschi	7
Parte prima	
a cura di Deborah Toschi	
«Magazzini della memoria», oggetti, scarti e detriti. <i>La Fondazione</i> di Raffaello Baldini e altro Clelia Martignoni	15
Verso il corpo-memoria: la via blasfema di Jerzy Grotowski Fabrizio Fiaschini	27
La memoria regressiva, resistente e oscena. Piccolo omaggio a <i>Colombi</i> di Luca Ferri Federica Villa	47
<i>Rephotographing</i> e <i>reenactment</i> , la fotografia come dispositivo di recupero e riscrittura della memoria Deborah Toschi	57
Memorie gestuali. Impressioni fra cinema e fotografia Barbara Grespi	71
Rimontare la memoria. <i>Obsessive Becoming</i> di Daniele Reeves Lorenzo Donghi	79

Con un filo di voce. Il ricamo: la memoria contemporanea
di un gesto femminile. Il caso di Silvia Giambrone
Giada Cipollone 93

Tracce di memoria d'attrice: Eleonora Duse e l'immortalità nel cinema
Maria Pia Pagani 109

Parte seconda
a cura di Lorenzo Donghi

Memoria e Soggetto
conversazione con Chantal Nève-Hanquet e Carla Consonni 119

Memoria e Relazione
conversazione con Maggie Cardelús 129

Memoria e Identità
conversazione con Anna Franceschini 139

Memoria e Luoghi
conversazione con Michelangelo Frammartino 149

Postfazione
Fabrizio Fiaschini 157

Riferimenti bibliografici 161

Questo volume inaugura *Infrazioni*, la collana di studi su cinema, media e performance diretta da Deborah Toschi, dedicata all'amico e collega Vincenzo Buccheri, avviata grazie al contributo della famiglia Buccheri e promossa all'interno delle attività della sezione Spettacolo – Dipartimento di Studi umanistici dell'Università degli studi di Pavia e del Centro studi “Self Media Lab. Scritture, performance, tecnologie del Sé”.

Infrazioni, anzitutto: parola d'ordine da intendere come monito all'indisciplinatezza, all'indocilità, alla resistenza, e al contempo, secondo il linguaggio medico, come frattura parziale rispetto alla costruzione di un sapere monolitico e settoriale che, talvolta, sembra imbrigliare le pubblicazioni accademiche. A partire da questo titolo, la collana si propone dunque, per un verso, di affrontare con rigore scientifico originali percorsi di confine, trascurati nell'ambito della storia dei media e delle forme di rappresentazione teatrale; per l'altro, mira invece ad avviare un dialogo proficuo tra approcci metodologici differenti, con particolare riferimento alle arti visive (cinema, fotografia, nuovi media) e alle discipline dello spettacolo. Il progetto di questa cartografia si snoda dal primo Novecento all'attualità, tracciando un arco di tempo in cui le intersezioni disciplinari che ci preme indagare sono divenute via via più pregnanti: in questa prospettiva, si è deciso di dedicare il volume che inaugura la collana, suddiviso in due parti tra loro comunicanti, a una serie di contributi che danno conto delle diverse piegature assunte dalle relazioni tra memoria, media e arti performative nella contemporaneità.

Nella prima parte del volume – a cura di Deborah Toschi – sono quindi raccolti alcuni interventi che prendono in esame la gestualità, le performance, le strategie di rappresentazione e i dispositivi impiegati per dare

forma alle odierne pratiche memoriali: ogni contribuente, attraverso studi di caso che ineriscono a un ampio ventaglio di esperienze artistiche, si interroga sul valore delle tracce del passato come luoghi ineludibili ove cercarsi, trovarsi e riconoscersi.

Clelia Martignoni apre la sezione affrontando i modelli metaforici, letterari e cognitivisti della memoria autobiografica e collettiva. In particolare l'intervento approfondisce la metafora del 'magazzino', efficace configurazione per l'accumulo memoriale, e la sceglie come chiave d'accesso per avvicinare l'ultimo monologo teatrale di Raffaello Baldini, *La Fondazione* (2008), incentrato sul caso di un ossessivo 'immagazzinamento' memoriale-autobiografico, soffermandosi di qui per campioni sull'ampissimo repertorio di oggetti scartati e di detriti nella cultura novecentesca e contemporanea.

Fabrizio Fiaschini, muovendosi nell'ambito degli studi teatrali, approfondisce il cortocircuito che si verifica nella scena contemporanea fra il sacro e la sua negazione, ossia il concetto di blasfemia: il segno più contraddittorio e stimolante dell'affermazione della sacralità nel suo rovesciamento iconico, che trova nella rappresentazione della passione dell'uomo il suo vertice più emblematico. Più nello specifico, il contributo affronta l'approccio laico, ma non a-religioso, di Jerzy Grotowski, ripercorrendo e analizzando la ricca riflessione di uno dei più importanti teorici e registi teatrali del secondo Novecento.

Federica Villa affronta il tema del rapporto tra immagini e memoria a partire dall'analisi di *Colombi* (Luca Ferri, 2016), storia di una coppia di anziani prossimi all'estinzione come i loro amati oggetti, che compiono il gesto definitivo di appartarsi dal mondo. Il contributo sviluppa un percorso di studio delle formule memoriali nel lavoro di scrittura di Luca Ferri, iscrivendo i prelievi testuali in un quadro di riferimento che chiama in causa il concetto di 'indimenticabile' in Walter Benjamin e quello di 'com-pito' nella letteratura di Thomas Bernhard.

A seguire, Deborah Toschi mette a fuoco il recente fenomeno fotografico che si pone come obiettivo la ricostruzione di uno scatto del passato, soffermandosi in particolare su tre progetti artistici: *Growth* (Wilma Hurskainen, 2004-2006), *Back to the Future* (Irina Werning, 2010-2011) e *Time Travelling* (Christine H. McConnell, 2015). L'analisi dei tre progetti, indagati in riferimento alla modalità di realizzazione messa in gioco in altrettanti percorsi che, tra *rephotographing* e *reenactment*, si snodano dagli anni Settanta a oggi, si concentra nello specifico sulla loro originale architettura progettuale, interpretandola come un dispositivo di materializzazione, riattivazione e riscrittura della memoria.

Barbara Grespi affronta poi il tema della memoria del gesto cristallizzata dalla tecnologia del mezzo fotografico e di quello cinematografico-

co, riflettendo sul peculiare lavoro mnemonico operato dai due media. Se infatti il cinema, attraverso le ricombinazioni delle immagini consentite dal montaggio, si comporta come uno strumento apparentato con l'atto del ricordo, l'immagine statica, propria della fotografia, condensa la sua forza nell'impronta, in un processo non dissimile da quello veicolato dalla memoria organica. La studiosa intreccia così la riflessione sulla memoria a quella sui dispositivi adibiti alla visione, ricostruendo, attraverso un percorso archeologico, l'affascinante dibattito condotto da fisiologi, inventori e psichiatri tra Settecento e Ottocento.

Confrontandosi con *Obsessive Becoming* (Daniel Reeves, 1995), Lorenzo Donghi mette a sua volta in luce la crescente importanza rivestita dal privato nel quadro della nostra cultura visuale, laddove i tentativi di utilizzare immagini preesistenti per costruire *collage* di natura autobiografica e autoritrattistica sono divenuti talmente ricorrenti da profilare un'insistita tendenza. *Obsessive Becoming*, assemblaggio video di materiali d'archivio, si rivela una sintesi esemplare, e per certi versi pionieristica, di questa volontà di restituire le vicende di una vita tramite la manipolazione e il montaggio dei suoi scampoli e frammenti: una manovra che spinge però la memoria individuale oltre il dato personale, stagliandola sullo sfondo di un più vasto orizzonte storico e intersoggettivo.

Torna al gesto e alla performance Giada Cipollone, che propone uno studio sull'opera dell'artista italiana Silvia Giambrone: un'esplorazione sul valore del ricamo che mira a definirne la visibilità all'interno del panorama artistico contemporaneo, a partire dall'uso di alcune parole d'ordine (le-game, attesa, sfida) che sembrano poter saldare la rilettura di Giambrone alla suggestione di alcuni archetipi legati al racconto del mito (Arianna, Penelope, Aracne). A testimonianza di come, attraverso i secoli e le arti, si possa continuamente riscrivere e ricomporre la memoria culturale di un gesto così fortemente ancorato all'esperienza della soggettività femminile.

Maria Pia Pagani, infine, esamina il tema della celebrazione della memoria teatrale promossa per mezzo del cinema, ricostruendo una complessa vicenda risalente all'estate 1934, ovvero il mancato film biografico su Eleonora Duse, attraverso lo spoglio dei materiali d'archivio conservati presso il Vittoriale e, in particolare, tramite lo studio della fitta corrispondenza intercorsa tra Gabriele d'Annunzio, Enrichetta Marchetti Bullough, figlia della Duse, e Maria Korda, moglie del regista e produttore cinematografico Alexander Korda.

Nella seconda parte – a cura di Lorenzo Donghi – si opera invece uno scavalco di campo e la parola passa così ai terapeuti e agli artisti che, in qualità di *keynote speakers*, hanno animato i lavori dell'International Summer School “La cura della memoria. Il contributo delle arti visive

e performative alla custodia del Sé”, organizzata dal Centro studi “Self Media Lab” e diretta da Federica Villa (Pavia, Palazzo San Tommaso, 25-29 settembre 2017). In questa seconda sezione, anche la forma saggio che aveva caratterizzato quella precedente cede il posto a un altro modello, la conversazione,¹ che risulta non solo più originale, bensì maggiormente ficcante ed efficace nel tentare di restituire l’esperienza della School tramite il dialogo aperto tra i suoi ospiti e i rispettivi *discussants*: interlocutori che, più nel dettaglio, hanno ragionato intorno a quattro rapporti principali che la memoria ha via via intensificato con altrettanti concetti chiave del contemporaneo mediale.

La prima conversazione coinvolge dunque Chantal Nève-Hanquet e Carla Consonni, psicologhe e psicodrammatiste operanti in Belgio, che, in dialogo con Fabrizio Fiaschini e Giulia Innocenti Malini, cercano di chiarire i legami vigenti tra Memoria e Soggetto tramite un metodo terapeutico definito *génogramme paysager*, o ‘genogramma paesaggio’: un approccio transgenerazionale alla memoria soggettiva che, combinando rappresentazione grafica (il disegno) e azione performativa (lo psicodramma), e dunque portando il soggetto ad assumere una posizione attiva nei confronti della propria memoria, sviluppa un lavoro di gruppo che si pone come fine la ricostruzione della storia familiare del paziente, nella cui psiche possono essersi sedimentate tracce delle generazioni precedenti.

I legami familiari concorrono a definire l’orizzonte che viene esplorato anche dall’opera dell’artista ispanico-americana Maggie Cardelús, ospite della giornata dedicata al rapporto tra Memoria e Relazioni e protagonista, insieme a Martina Panelli e Deborah Toschi, del secondo dibattito inserito nel volume. Focalizzando l’attenzione sulla componente fotografica del proprio lavoro, la cui ispirazione affonda le radici nell’estetica vittoriana e, in particolare, nel coevo sviluppo della ‘florigrafia’, Cardelús racconta la profonda

¹ Le conversazioni sono qui presentate sotto forma di testi redatti dal curatore sulla base del lavoro di trascrizione dei file audio registrati, con il consenso dei relatori, durante le sessioni plenarie dell’International Summer School “La cura della memoria”, avvenute il 25, 26, 27 e 28 settembre 2017 presso l’Aula Bottigella di Palazzo San Tommaso, Università degli studi di Pavia. La possibilità di restituire i dialoghi tra gli ospiti della School, comprensivi dei più stimolanti scambi con il pubblico, si è presentata solo in ultima battuta: le esigenze editoriali conseguenti hanno richiesto un ridimensionamento del rapporto complessivo minutaggio/testo relativo a ogni intervento, così come del riferimento ai materiali effettivamente mostrati durante le relazioni. Testi e immagini che compongono le conversazioni riportate nel volume sono dunque da intendere come l’esito di un’azione significativa operata dal curatore, a cui si devono ricondurre – a scapito della ricchezza degli interventi – la generale adozione di un registro asciutto e la limitata cura espositiva concessa ai dialoghi, scelte volte a favorire la restituzione dei contenuti. La presente versione del testo è stata sottoposta a costante verifica da parte di tutti i *keynote speakers* e i *discussants* interessati. A loro va un sincero ringraziamento per la disponibilità dimostrata [N.d.C.].

compenetrazione tra arte e vita che caratterizza il suo *modus operandi*, descrivendolo come un incessante allestimento del proprio album di ricordi: una prassi operativa di natura squisitamente artigianale, che tuttavia si dimostra attratta dal confronto con le nuove tecnologie e i linguaggi digitali.

Il terzo incontro, che inerisce invece al binomio Memoria e Identità, coinvolge Alice Cati e Paola Valenti e si concentra sul lavoro di Anna Franceschini, un'esperienza artistica in bilico tra cinema documentario, video e arte contemporanea. Ripercorrendo le tappe di un percorso multimediale e proteiforme, il dialogo, per un verso, interroga le interazioni tra elementi del linguaggio visivo e i differenti supporti, piattaforme e dispositivi impiegati dall'artista, permettendo di interpretarne gli esiti formali alla luce delle coordinate teoriche che li precedono; mentre, per l'altro, si spinge verso punti limiti della memoria, configurando peculiari e significative declinazioni del ricordo (quali, per esempio, quella patologica, legata ai malati di Alzheimer, quella espositiva, tipica delle istituzioni museali, o quella derivativa, che legge nel prodotto industriale un simulacro che reca traccia della matrice originale).

L'ultima conversazione, cui hanno preso parte Barbara Grespi e Roberto De Gaetano, è infine dedicata al legame tra Memoria e Luoghi e orbita attorno all'opera di Michelangelo Frammartino, autore di uno dei percorsi più folgoranti tracciati all'interno del recente cinema italiano. A partire dal *making of* de *Le quattro volte* (Italia, 2010), film girato nell'entroterra calabro, e passando in rassegna sia opere realizzate che lavori solo potenziali, Frammartino e i suoi interlocutori affrontano così questioni di primaria rilevanza: le reciproche interazioni tra memoria e rito, per esempio; o il rapporto tra personaggio e paesaggio, ripensato però alla luce del mimetismo animale; o ancora, la predilezione accordata dal regista al luogo come spazio dell'impersonale, laddove sperimentare quel superamento dell'umano, quella sua trasformazione in altri 'stati di vita', che si pone come obiettivo ultimo il recupero dell'umano stesso.

Al presente è anche dunque, in qualche modo, l'occasione per archiviare la prima edizione della Summer School "La cura della memoria". E quando un'iniziativa così complessa prende vita, articolandosi in cinque intensi giorni di attività, spartiti tra lezioni, dibattiti, proiezioni, workshop e laboratori, il merito va solo parzialmente ai suoi organizzatori, e non può che essere condiviso in una prospettiva plurale e collettiva: un caloroso ringraziamento va dunque a tutti coloro che, a vario titolo, hanno preso parte ai lavori della School e ne hanno così implementato l'offerta. Grazie dunque a Gianfranco Azzali, Marco Bertozzi, Silvana Borutti, Francesca Brignoli, Ilenia Caleo, Luisella Farinotti, Luca Ferri, Linda Fregni Nagler, Riccardo Fusiello, Tommaso Isabella, Luca Malavasi, Giuseppe Morandi,

Paolo Lipari, Tommaso Lipari, Matteo Pavesi, Andrea Perini, Simona Pezzano, Agostino Riola, Annalisa Sacchi, Cosimo Terlizzi e Filippo Ticozzi. Infine, un grato apprezzamento va anche allo staff operativo composto da Riccardo Bellini, Chiara Boatti, Davide Cioffrese, Carlo Maria Rabai e Matteo Vajani, il cui apporto è stato prezioso, così come all'assidua presenza di tutti gli iscritti alla School, che, giunti a Pavia da diverse Università italiane, con il loro entusiasmo hanno contribuito in modo decisivo alla sua riuscita.

Parte prima

a cura di
Deborah Toschi

«Magazzini della memoria», oggetti, scarti e detriti. *La Fondazione di Raffaello Baldini e altro*

Clelia Martignoni

In un saggio sulla memoria del 1976, *Metaphora memoriae*, uscito in Germania e subito incluso nell'antologia italiana *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Harald Weinrich, filologo romano, linguista e storico delle idee, ragionò sulle numerose metafore impiegate da filosofi e letterati dall'antichità a oggi per definire la memoria.¹ Weinrich indicò la netta prevalenza di due campi metaforici: le «metafore del magazzino» (per segnalare l'accumulo memoriale), e quelle «della tavoletta di cera» (per segnalare l'impressione e, viceversa, la cancellatura-abrasione).²

Weinrich conclude che non possiamo concepire e descrivere la memoria senza ricorrere a metafore, cui attribuisce il «valore di modelli mentali».

Non solo per la loro felicità e ricorrenza, ma soprattutto per il ruolo di «modelli mentali» sottolineato da Weinrich, vediamo impiegate le «metafore del magazzino» nelle prime dottrine cognitive sulla memoria nate negli anni sessanta del Novecento: mi riferisco al modello di Atkinson e Shiffrin,³ molto fortunato, e tuttora valido, con successive revisioni e in-

¹ Il saggio confluisce in H. Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1999, che presentava una prima ricchissima storia culturale dell'oblio nella cultura dell'Occidente. Nei nove capitoli del libro Weinrich passa dalle analisi su Ulisse a Ovidio ad Agostino a Dante, alla modernità, alla narrazione autobiografica, a Freud, alla Shoah, impossibile da dimenticare, al presente informatico di archiviazione infinita ma anche smemorata. *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, raccoglieva invece, a cura di Lea Ritter Santini, una serie di saggi scritti da Weinrich tra il 1958 e il 1976 e tradotti per la prima volta in Italia. Né si dimentichi il celebre *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.

² Assimilando alla «tavoletta» anche la diffusa metafora del «libro della memoria». Cfr. sul tema F. Rigotti, *Delete. L'arte di dimenticare*, in L. Gandini, D. Cecchin, M. Gentilini (a cura di), *Le sponde della memoria: il ruolo dell'oblio nel panorama mediale contemporaneo*, Trento, Quaderni di Archivio Trentino, 2012.

³ Cfr. R. C. Atkinson, R. M. Shiffrin, *Human memory: A proposed system and its control pro-*

tegrazioni. Indagando i processi memoriali in riferimento alle operazioni eseguite da un calcolatore,⁴ Atkinson e Shiffrin individuarono tre passaggi nelle strategie e nei modi di controllo memoriali, detti nell'insieme *memory stores* (magazzini di memoria): il magazzino sensoriale, il magazzino a breve termine (MBT), e infine quello a lungo termine (MLT).

Oltre alle forme pratiche e sociali di 'immagazzinamento' da sempre indispensabilmente connesse all'organizzazione dell'esistenza collettiva, i vari archivi e musei che accompagnano e attestano ogni civiltà sono in fondo magazzini documentari-intellettuali selezionati e attrezzati scientificamente, specializzati disciplinarmente, deputati a raccogliere, conservare e trasmettere collezioni degli infiniti aspetti della storia e della cultura umana, o artistici, o istituzionali, sempre governate da principi di scelta e organizzazione, fruibilità.

L'immagazzinamento memoriale conosce nel quotidiano anche forme esasperate e patologiche. Un caso del genere è al centro del monologo teatrale del grande Raffaello Baldini (1924-2005), *La Fondazione*, su cui mi soffermo scegliendo una modalità abnorme e peculiare di magazzino della memoria e delle esperienze di vita. Mi chiedo ora scrivendo con emozione in questo fascicolo dedicato a Vincenzo Buccheri, quanto l'autore gli sarebbe interessato, e se lo conosceva; e mi azzardo a pensare con qualche presunzione di sì, che lo avrebbe apprezzato e amato, dati i tanti caratteri comuni: la riservatezza, la gentilezza, la sobrietà, l'understatement, l'estro, l'ironia, la sensibilità culturale e umana, l'anticonformismo profondo, il rigore, e rimpiango di non avergliene parlato quando si poteva.

Ultimo dei monologhi teatrali di Baldini, *La Fondazione*, edita postuma nel 2008, fu letta dall'autore nell'aprile 2004 al Teatro del Mare di Riccione, e fu scritta nei mesi precedenti, o poco prima. Baldini (scomparso il 28 marzo 2005) la lasciò inedita e priva di traduzione, ma ne consegnò una copia a me e un'altra, di poco successiva, a Ivano Marescotti.⁵ Attraverso il monologo splendidamente arruffato e divagante del protagonista (forma

cesses, in K. W. Spence, J. T. Spence, *The Psychology of Learning and Motivation*, vol. 2, New York, Academic Press, 1968, pp. 89-195. URL <http://apps.fischlerschool.nova.edu/toolbox/instructionalproducts/edd8124/fall11/1968Atkinson_and_Shiffrin.pdf> [ultimo accesso: 09/12/2017].

⁴ Cui rinvia la sigla HIP (Human Information Processing).

⁵ *La Fondazione* uscì per Einaudi, a cura di chi scrive, con l'ottima traduzione di Giuseppe Bellosi. Per gli aspetti testuali e per il confronto tra le due stesure, cfr. *Ibi* la mia *Nota al testo*. La *Fondazione* è stata rappresentata più volte dal 2015, per la regia di Valerio Binasco, da Ivano Marescotti, cui spetta il grande merito di avere indotto Baldini a scrivere i tre testi per il teatro degli anni Novanta (*Zitti tutti!*, *Carta canta*, *In fondo a destra*: unico in italiano), secondo quanto confidò l'autore nella *Nota* all'edizione dei tre monologhi riuniti (Torino, Einaudi, 1998, p. VII).

testuale prediletta da Baldini in prosa e in poesia), e in un'interessantissima forma linguistica che possiamo definire bilingue, dove il dialetto romagnolo si intreccia sottilmente con l'italiano,⁶ *La Fondazione* descrive l'irresistibile ansia del personaggio di raccogliere e conservare oggetti disparati che gli invadono a dismisura la casa.

Lo stralunato protagonista (tipo prediletto dal lavoro di Baldini) racconta il groviglio della sua esperienza: solitario, moderatamente asociale, di Santarcangelo di Romagna (non lo dice mai, ma lo diamo per certo), quarantannenove (come dice *en passant* in un punto del testo), separato da tempo dalla moglie, l'uomo ha accumulato tra casa e orto oggetti che sente come preziosi e irrinunciabili, e che passa in rassegna analiticamente sottolineandone il valore non solo affettivo ma anche storico-culturale. Fantastica quindi di chiedere a enti pubblici di creare una Fondazione che preservi il patrimonio. Ma dall'euforia si slitta nel finale con svolta improvvisa alla percezione dell'inutilità della «colezione» (vedi la bella scempiatura del parlato regionale), che significa l'inutilità dell'esistenza intera (sottaciuta per discrezione), poiché si dice più volte che la «colezione» è «tutta la mia vita». Negli ultimi paragrafi l'io narrante decide di sbrogliarsene, con una punta di patetismo in verità evitabile da parte di uno scrittore sempre misurato («piango? vi sembrerà a voi, cosa c'è da piangere? è tutta roba che tiene solo del posto, voglio allargare, da stare comodo»),⁷ sottraendo con mossa orgogliosa l'incombenza dello sgombero a eredi e familiari anaffettivi e disinteressati:

⁶ Sull'intreccio in Baldini del dialetto nativo, il santarcangiolese, con l'italiano, mi permetto di rinviare al mio *Raffaello Baldini, «questo signore bilingue». «Pronto, chi parla?»: il romagnolo alla lingua italiana*, in corso di stampa negli atti milanesi per commemorare la *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese* di Francesco Cherubini. Per le soluzioni artistiche escogitate da Baldini nel realizzare il particolare intreccio linguistico e per le riflessioni socio-antropologiche che lo motivano, rimando al mio *Per non finire, Sulla poesia di Raffaello Baldini*, Udine, Campanotto, 2004, pp. 255-279. Ma specifico subito che la bibliografia critica su Baldini ha potuto contare tempestivamente su voci di primissima qualità, che ne riconobbero e analizzarono la grandezza, a partire da Dante Isella che ne accompagnò la prima edizione einaudiana di versi (in dialetto romagnolo), *La nàiva*, La neve, 1982 (la quale seguiva la silloge d'esordio del 1976, *E' solitèri*, Il solitario, in autoedizione presso Galeati, di Imola, assorbendolo con varianti; e fu seguita, diciamo in sintesi, da: *Furistir*, Forestiero, sempre Einaudi, 1988; *Ad nòta*, Di notte, Milano, Mondadori, 1995; *Ciacri*, Chiacchiere, Einaudi, 2000, che riunisce le precedenti raccolte rielaborate, salvo la mondadoriana; e *Intercity*, Einaudi, 2003). A Isella si affiancarono presto le voci di Pier Vincenzo Mengaldo, Alfredo Stussi, Franco Brevini (i loro interventi si ritrovano anche nel volume *Lei capisce il dialetto? Raffaello Baldini tra poesia e teatro*, allestito da Giuseppe Bellosi e Manuela Ricci, Ravenna, Longo, 2003).

⁷ Qui e avanti uso eccezionalmente a testo la traduzione di Bellosi, molto fedele, e solo in nota l'originale. Dunque: «cs'èll? a pianz? u v parrà ma vò, csa i èll da pianz? l'è tóttà roba ch' la tén sno de pòst, a vi slarghè, da stè còmad». Avviso che nella traduzione, d'accordo con Bellosi, si era deciso di segnalare con il corsivo le numerose parole e inserti italiani presenti nell'originale.

la butto via io la mia roba, da vivo, *senza prepotenza*, per carità, *senza strafotenza*, ma piuttosto che loro faccio io, faccio quello che vogliono loro, ma lo faccio io, *con le mie mani*, non voglio che smucchino loro, che buttino via loro, sgombro io, voglio essere io, *sono io che ho ammucchiato, sono io che smucchio, voglio essere io fino in fondo*, tanto è tutta roba che, *lo so, non serve a gnente*, ma se dovessimo buttare via tutto quello che, *tutto quello che non serve a niente, non si può*.⁸

Il testo, che come sempre in Baldini oscilla tra comicità e venature amare e aspre, focalizza una serie di temi cruciali, convergenti su declinazioni ossessive della memoria (e dunque dell'esistenza). Il motivo di fondo (su cui tornerò) è la compulsione accumulatoria, che ne trascina con sé una rete di altri correlati: l'universo degli oggetti accatastati, di nessun pregio, elencati con amorosi dettagli, e sottolineandone la delicata umanizzazione. Vediamo almeno due campioni:

perché le cose anche loro hanno, come si può dire, sì, hanno una loro personalità, io in questa casa, tutte queste cose sono una popolazione, che ha i suoi gusti, le sue preferenze, le sue simpatie, ci sono delle cose che non vanno d'accordo con altre cose, non s'intendono, e io lo sento;

ogni cosa, lo dico e lo ripeto, ha una sua personalità, ha, che anche questa è una parola grossa, ma quando ci vuole ci vuole, ogni cosa ha la sua dignità.⁹

Sottostà il tentativo dell'io di compensare attraverso l'immagazzinamento delle 'cose' un'angoscia di vuoto e di morte. Anche Baldini usa non la metafora, ma il termine concreto di «magazzino» due volte nel giro di poche righe per indicare il luogo dove l'io narrante ha depositato il cumulo di oggetti, fantasiosamente e affettuosamente visitati anche nottetempo:

e io anche tutte queste bottiglie le tengo da conto, che di sotto, nel magazzino di là, le ho messe nel magazzino di là, e beh sono che non le conto più, e quando vado di sotto, che accendo la luce, è come un mare, *perchè [sic] sono di colori diversi*, più chiare, più scure, ce ne sono che danno sul verde, ce ne sono che danno sul rosso, e lì delle volte, dico, *qui ci vorrebbe come una barca, e vai per il mare, e senti una romanza, una barcarola, no, sono momenti che uno*.¹⁰

⁸ Così l'originale: «a la bòtt véa mè la mi roba, da véiv, senza prepotenza, par carità, senza strafotenza, mo piotòst ca nè lòu a faz mè, a faz quell ch'i vó lòu, mo a l faz mè, con le mie mani, a n vói ch'i smóccia lòu, ch'i bòtta véa lòu, a sgòmbar mè, a vi ès mè, sono io che ho ammucchiato, sono io che smucchio, voglio essere io fino in fondo, tanimódi l'è tòtta roba che, lo so, non serve a gnente, mo s'a duvéssmi buté véa tòtt quell che, tutto quello che non serve a niente, non si può».

⁹ Tutto in italiano, si noti (salvo il breve segmento: «io in questa casa», a testo: «mè at sta chèsa»).

¹⁰ «e mè ènca tòtt' stal bòci a li ténggh dacòunt, che ad sòtta, te magazéin adlà, agli ò mèssi te

L'angoscia di fondo è intuita dalla moglie, già insofferente e disamorata, che consulta di testa sua il medico di famiglia, come dice in un ritmato botto e risposta al protagonista sconcertato:

«Me l'ha detto il dottore, ho parlato col dottore», «Che dottore?», perché io non sapevo niente, no?, io non sapevo niente, aveva fatto tutto da sola, «Insomma, con che dottore hai parlato?», «Con Balducci», «È il nostro dottore, sei andata da Balducci, stai male?», «No, per te», «Per me? ma dovrò andare io dal dottore, per me, vuoi andare tu?».¹¹

Il bisogno di riempire il vuoto che il dottor Balducci diagnostica e che la moglie riferisce aggressivamente al marito accusandolo come di un segnale di crisi della relazione sentimentale («perché a lei non le era andato giù *questo vuoto*, e ha cominciato, dice, “*E allora tu hai questo grande vuoto e lo devi riempire, e io chi sono? chi sono io? la serva di Zofoli?*”»)¹² cala in scena in modo spiazzante: in questo segmento la parola «vuoto», finalmente stanata, rimbalza tra moglie e marito con fittissime occorrenze (11). Il disturbo compulsivo in un primo momento è ridimensionato e smentito dall'io narrante, ancora nell'efficace dialogo con la moglie, con cavillosa spavalderia autodifensiva:

«Sono andata per questo tuo modo di fare, che sono degli anni ormai, ed è una cosa», «Scusa, ma se sono degli anni vuol dire che è una cosa normale, sono degli anni, non è successo niente, non succede niente, perché se è una roba che viene improvvisa, che uno non se l'aspetta, gli possono anche venire dei pensieri, si allarma, ma se sono degli anni, e andiamo avanti che non c'è, non mi pare che ci sia niente di», «No, c'è, c'è, perché per te è una cosa normale, ma non è normale, se tu senti questo vuoto».¹³

magazéin adlà, amo agli è ch'a n li còunt piò, e quant a vagh ad sòtta, ch'a zènd la luce, l'è cmè un mèr, perchè sono di colori diversi, piò cèri, piò schéuri, u i n'è ch'al dà te vàird, u i n'è ch'al dà te ròss, e lí delle volte, a dèggh, qui ci vorrebbe come una barca, e vai per il mare, e senti una romanza, una barcarola, no, sono momenti che uno».

¹¹ «U m l'à détt e' dutòur, ò zcòurs se dutòur», «Che dutòur?», parchè mè a n savéva gnént, no? io non sapevo niente, la éva fat tòtt da par li, «Insòmma, sa che dutòur t'è zcòurs?», «Sa Balducci», «L'è e' nòst dutòur, t si 'ndèda da Balducci, t sté mèl?», «No, par tè», «Par mè? mo avrò d'andè mè da e' dutòur, par mè, t vu 'ndè tè?».

¹² «parchè li u n gn'era 'ndè zò questo vuoto, e la à ravié, dis, “E allora tu hai questo grande vuoto e lo devi riempire, e io chi sono? chi ch'a so mè? la serva ad Zofoli?”».

¹³ «Sono andata per questo tuo modo di fare, che sono degli anni ormai, ed è una cosa», «Scusa, mo s' l'è di an e' vó déi che è una cosa normale, l'è di an, u n'è suzèst gnént, u n suzèd gnént, perchè se è una roba che viene improvvisa, che uno non se l'aspetta, u i pò éncà vni di pensir, u s'alèrma, mo s' l'è di an, e andémm avènti che non c'è, non mi pare che ci sia niente di», «No, c'è, c'è, perchè per te è una cosa normale, ma non è normale, se tu senti questo vuoto».

Ma negli ultimi frammenti il protagonista si arrende all'ammissione esplicita:

perchè io volevo lasciare un segno, che la mia vita durasse, e tutte queste cose io volevo che fossero come dei testimoni, no, non dei testimoni, perchè tutta questa roba è passata per le mie mani, sotto le mie mani, in un certo senso le ho dato una forma, sono una parte di me, che doveva durare più di me, [...] qui è che non muori, fintanto che ci rimane una sedia, una cravatta, una bottiglia d'inchiostro, vuota, sí, ma una bottiglia d'inchiostro che l'hai adoperato tu, che hai scritto tu, fintanto che ci rimane una cartolina che ti ha mandato un amico venti trent'anni fa, salutissimi da Venezia, ecc.,¹⁴

proseguendo con un irresistibile elenco 'comico' di oggetti-paccottiglia.

Il fragile culto oggettuale, e l'accatastamento, prima identificati con il senso della propria vita («tutta questa roba, *che è la mia vita, qui c'è tutta la mia vita*»),¹⁵ si rivelano infine tetramente vani, appaiono nient'altro che immondezza («tótt tla mundèzza, i miei sentimenti, il mio mondo»). Conta anche molto la raffinata strategia testuale: il racconto in prima persona (il «racconto del baro», secondo l'acuta formula di Rosalba Campra nei suoi studi sul genere fantastico) restituisce una visione sempre parziale e sghemba, da 'narratore inattendibile' della modernità, diviso tra l'esaltazione della magnanima impresa, tale da meritare l'interesse istituzionale e nientemeno che una Fondazione, e la sensazione opposta, prevalente alla fine, di vanità del tutto.

L'accaparramento ossessivo di oggetti va clinicamente sotto il nome di *hoarding disorder*, o disposofobia, ed è stato meglio messo in luce e analizzato nel decennio più recente, all'interno delle sindromi ossessivo-compulsive.

Scrivendo nei primi anni duemila, Baldini, pur molto curioso e accorto, non aveva a disposizione le inquietanti e derelitte testimonianze soprattutto visive, vistosamente morbose, oggi accessibili ai visitatori della rete.¹⁶ Poteva però conoscere il caso che fece scalpore dei due fratelli Collyer,

¹⁴ «perchè io volevo lasciare un segno, che la mia vita durasse, e tutte queste cose io volevo che fossero come dei testimoni, no, no dei testimoni, perchè tótt' sta roba la è pasa par al mi mèni, sòtta al mi mèni, t'un zért sens a i ò dè una délma, sono una parte di me, che doveva durare più di me, qui non è che uno rinasce, e poi rinasce e poi rinasce, cmè ch'e' déi che pataca, qui è che non muori, fintènt ch'u i arvèzza una scarana, una gravata, una bòcia d'inciòstar, svèita, sè, mo una bòcia d'inciòstar che ta l'é dròv tè, che t'é scrètt tè, fintènt ch'u i arvèzza una cartuléina ch'u t'à mand un améigh véint trent'an fa, salutissimi da Venezia».

¹⁵ «tótt' sta roba, che è la mia vita, qui c'è tutta la mia vita».

¹⁶ All'incirca dal 2010 si sono occupate della patologia serie televisive documentarie statunitensi, dal titolo *Hoarding: Buried Alive* (Usa, 2010-2013, stagioni 1-7): cfr. le immagini in URL <<https://www.tlc.com/tv-shows/hoarding-buried-alive/>> [ultimo accesso: 09/12/2017]. Da anni più recenti la serie, con il titolo *Sepolti in casa*, si trasmette anche in Italia, canale Real Time.

Homer e Langley,¹⁷ newyorkesi di ottima e ricca famiglia, colti e molto stravaganti, trovati morti nel 1947 nel loro palazzo di Harlem. Qui si erano isolati dopo la morte dei genitori, e avevano stipato la già lussuosa casa di oggetti e ciarpame, vera spazzatura accumulata per decenni, ma anche di trappole predisposte contro gli estranei (sembra che i rifiuti equivalsero a ben 180 tonnellate, e richiesero non lo sgombero ma la demolizione dell'intero palazzo).¹⁸ Ai due fratelli fu intitolato un piccolo parco tuttora esistente nel luogo della casa, all'angolo tra la Fifth Avenue e la 128th St.¹⁹

Dal «magazzino della memoria» alla spazzatura? Come può avvenire? Comportamenti memoriali distorti respingono come inaccettabili i principi razionali di selezione e controllo, e, perseguendo l'illusione di una specie di autotutela difensiva, si abbandonano all'accumulo maniacale di oggetti (spesso rifiuti, o che evolvono in rifiuti). Una memoria incapace di scelta e gerarchia (e dell'azione benefica dell'oblio) può generare in forme diverse degrado e spazzatura. Ai quali fenomeni si è guardato e si guarda con prospettive molto diverse: tra orrore, repulsione, interesse, curiosità, humour, gusto beffardo, attitudine critico-conoscitiva, coscienza civile. Sono tantissime infatti le connessioni culturali novecentesche e contemporanee che si diramano da questi nuclei tematici. Qualche esempio soltanto.

Per acchiappare uno dei molti e svariati fili sul tema della memoria distorta, si pensi al bellissimo e atroce racconto borgesiano *Funes el memorioso* di *Finzioni* (1944, tradotto in Italia da Franco Lucentini nel 1955), libro esemplare, come l'autore, per la rete di miti, simboli, paradossi, linee di lavoro, che fecero profondamente scuola nel Novecento. Il giovane Ireneo Funes (la storia, fattualmente esile ma densissima, si svolge negli ultimi decenni dell'Ottocento), condannato a immobilità irreversibile da un incidente, è costretto a una memoria ferocemente totale e puntuale, il cui peso lo opprime con cumuli di dettagli privi di sintesi e comprensione, in un esercizio coatto e schiacciante. Tanto da confessare (raccontandosi al narratore-testimone che riporta la vicenda): «La mia memoria, signore, è come una discarica di immondizia». Di questa insopportabile memoria, Funes muore precocemente, colpito da una simbolica congestione polmonare. Manca la possibilità salvifica dell'oblio studiata da Weinrich, e dopo Weinrich da numerosi altri.²⁰

¹⁷ La patologia ossessiva acquisì anche il nome di 'sindrome dei fratelli Collyer'.

¹⁸ Diffusissime online le sconcertanti immagini di come si presentava la casa forzata dagli agenti nel 1947.

¹⁹ Cfr. URL <<https://www.atlasobscura.com/places/collyer-brothers-park>> [ultimo accesso: 09/12/2017]. Nel 2009 Edgar L. Doctorow trasse liberamente dalla vicenda un breve e intenso romanzo, *Homer Et Langley* (tradotto in Italia nel 2011 per Mondadori), molto intrecciato con gli eventi storici e di costume del tempo, seguiti dai due fratelli dall'osservatorio della casa.

²⁰ Su tutt'altro piano citeremo almeno *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere* dell'antropologo e sociologo della condizione contemporanea Marc Augé (Milano, Il Saggiatore, 2000).

Altri molteplici fili. I rifiuti e i detriti nell'arte, la loro funzione, il loro uso creativo, provocatorio e trasgressivo, alimentarono e alimentano linee continue, che vanno dalle sperimentazioni delle avanguardie europee primonovecentesche alle neoavanguardie internazionali degli anni Cinquanta e Sessanta ai tempi odierni. È lecito risalire come in molti casi all'estetica del brutto, che ha il capostipite in Baudelaire, lodatore tra l'altro, come ben vide Walter Benjamin, della figura-chiave dello spazzino pubblico, allegoria dello scrittore che lavora sui rifiuti.

Dal giovane Picasso, a Duchamp, a Kurt Schwitters: il cui perenne e progettualmente incompiuto *Merzbau* ('costruzione Merz', dove il secondo termine, *Merz*, è privo di significato), avviato e riavviato in luoghi e in anni diversi per tre volte dopo essere andato sempre distrutto, è un agglomerato di oggetti eterogenei aggiunti *in progress*, anche a testimoniare e incorporare nuove esperienze, amicizie, relazioni, fino a invadere materialmente nella prima protratta realizzazione la casa di Hannover.

In occasione della mostra "The Art of Assemblage" del MoMA di New York, novembre 1961, le correnti artistiche di 'assemblaggio', già tipiche delle avanguardie storiche (Picasso, Duchamp, Schwitters) e riprese negli anni successivi, con grande espansione nel secondo dopoguerra (la tecnica del *combine-painting* di Rauschenberg, gli *Objects* di Cornell) anche con materiali nuovi indotti dal progresso tecnologico, furono denominate dal critico inglese Lawrence Alloway (responsabile anche della fortunatissima definizione di Pop Art, 1958) 'Junk Art', o 'Arte spazzatura'. Moltissimi artisti del secondo Novecento e oltre recuperarono e recuperano detriti di ogni tipo, materiali di scarto, spazzatura, immettendoli nelle loro opere con varie poetiche, con intenti ironici e critici. I nomi includono alcune tra le esperienze maggiori del secolo (alla rinfusa citiamo Rauschenberg, Cornell, Gragg, Kounellis, Burri, Rotella, Spoerri, Tàpies, Bourgeois, Warhol, Orlan, Arman, César, Vik Muniz, Boltanski, Beuys). Le opere coinvolte sono parziali e frammentari «magazzini di memoria», con i propri detriti e oggetti rifiutati.²¹

Gli oggetti scartati e desueti sono testimonianze dei nostri instabili bisogni e desideri, tracce affascinanti, talora affettive, segnate da precarietà e distruzione. Il loro degrado fa avvertire la fragilità e la violenza del tempo, dell'esperienza umana, delle perdite, dei lutti, della morte. Perciò il linguaggio dei detriti negli oggetti, ma anche nei luoghi, percorre l'intera modernità e postmodernità con spinte dissimili, sollecitando inquietamente tutte le culture del pensiero, del visivo, del verbale.

²¹ Cfr. su questi aspetti L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte: trash, rubbish, mongo*, Milano, Skira, 2006. Cfr. più in generale G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Torino, Einaudi, 1970; A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea*, Torino, Allemandi, 2012.

Affiorano come un lacerto tra i tanti possibili le parole di Tadeusz Kantor, geniale riutilizzatore, nei dipinti come nei set teatrali, di oggetti-temi del degrado e della precarietà: «Sono sempre stato affascinato dalle opere d'arte generate dai relitti». Questo fascino ambiguo, tra ricordo e perdita, conservazione e corrosione, ha investito molte altre esperienze e riflessioni, in modo plurimo e trasversale, in più discipline, ed è stato ed è nevralgicamente ricorrente, sui fili potenti e sottili di memoria, oblio, recupero, abbandono.

Porta in tutt'altro ambito, ma va segnalata per l'enorme diffusione e i molti studi o sottostudi che ha generato, connessi con la memoria e i suoi residui, la riflessione culturale e storica sui luoghi della memoria.

La genesi si deve all'opera *Les Lieux de mémoire*, diretta dallo storico francese Pierre Nora tra il 1984 e il 1992 per Gallimard, che insiste sulla memoria collettiva, ponendosi nella grande tradizione delle «Annales», incrociando dunque l'elemento storico con il geografico, e individuando una vasta serie di luoghi simbolici nazionali presenti nella coscienza identitaria di una comunità.²² In Italia Mario Isnenghi ha elaborato un repertorio a sua cura *I luoghi della memoria* (inclusivo anche di luoghi dell'oblio) relativo all'Italia unita ed edito per Laterza tra il 1996 e il 1997 in tre volumi: *Simboli e miti dell'Italia unita*; *Strutture ed eventi dell'Italia unita*; *Personaggi e date dell'Italia unita*.

Congiungendo geografia e storia dei luoghi, ma mettendo al centro le rovine (studiate in tutta la modernità, dal XVII secolo in avanti: basti citare la «poétique des ruines» di Diderot), l'emarginazione e l'abbandono, si sono sviluppate la ricognizione e l'analisi critica dei luoghi abbandonati, molto numerosi, esito dei vorticosi e fragili passaggi della società moderna e contemporanea, degli sviluppi industriali e urbanistici che hanno modificato radicalmente campagne e città e vite quotidiane: aree industriali dismesse, edifici industriali e rurali inutilizzati, paesi spopolati, case e cascine diroccate, antiche strade non più percorse. Rinvio agli studi recenti della storica Antonella Tarpino, da *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani a Spaesati. Luoghi dell'Italia in abbandono tra memoria e futuro*, al *Paesaggio fragile. L'Italia vista dai margini*, che in opposizione a indagini estetiche e nostalgiche propongono recuperi e operazioni di riabitazione e rivitalizzazione delle moltissime aree marginali abbandonate da miopi o ciniche politiche di sviluppo, consumo, profitto.²³ Va da sé che nell'epoca

²² Il lavoro di Pierre Nora è stato molto sostenuto dal governo francese, che ha potenziato e diffuso per usi sia didattici sia turistici *Les Lieux de mémoire*, creando siti, guide tematiche, generali e locali, percorsi didattico-turistici (www.cheminsdememoire.gouv.fr; www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/guide-des-lieux-de-memoire [ultimo accesso: 09/12/2017]).

²³ È nata nel 2011-2013 la "Rete del ritorno all'Italia in abbandono" (www.retedelritorno.it),

attuale si è potenziata al massimo la visione in rete di 'luoghi abbandonati' internazionali, di grande presa, non di rado alla ricerca di effetti di sgomento, surrealtà, sconcerto, emozioni forti, incoraggiando anche un 'turismo' speciale.²⁴

Torniamo, per concludere circolarmente l'eccentrico percorso tra oggetti, scarti, detriti, al «magazzino della memoria» messo in scena da Baldini ne *La Fondazione*. Dico in breve che il testo occupa sole 25 pagine, andando tutto d'un fiato (così Baldini si leggeva, affannato e veloce, con tecnica inarrivabile): senza pause interpuntive forti, con il periodo sforbiciato da fitte virgole, che rilevano incisi brevi, divagazioni piccole e grandi, riprese, inciampi, fili che si perdono e si lasciano andare o si riacchiappano, specificazioni, dettagli. Ciò rende alla meraviglia il ritmo nervoso del parlato, come si proponeva Baldini, che realizza in poesia e in prosa racconti-fiume, travolgenti e insieme lenti perché avviluppati nelle spire esitanti del discorso. È dunque l'esatto corrispettivo di ciò che avviene nelle sue poesie-racconto-monologo. Il testo appare spartito in 39 paragrafi, riconoscibili solo dall'accapo, quasi strofe delle poesie.

Non a caso, nel procedimento sghembo del monologo, si parte proprio da una divagazione: un aneddoto con la battuta di un amico, su cui l'io narrante si sofferma, discutendola polemicamente. Procedendo dalla battuta, che apre il tema della metempsicosi, si sfiora in modo impacciato e franto il rovello del protagonista («*ma poi, secondo me, son tutte cose, che è sempre la stessa cosa, l'importante in fondo è rinascere, c'è questo desiderio, questo bisogno di, che uno insomma, uno non vuol andarsene del tutto, lasciare, chiudere per sempre, diventare polvere di fagioli*»):²⁵ come non scomparire del tutto? Subito dopo, per forme di evitamento-differimento, come paventando di cadere nel discorso cruciale, entra in campo un altro argomento: i contrasti con la moglie e la separazione, che conduce finalmente al cuore del problema, poiché come si è detto le ossessioni del protagonista hanno spinto la moglie a consultare il medico, sino alla diagnosi.

nell'intento di promuovere la riabitabilità dei paesi italiani dimenticati (statisticamente numerosissimi tra Nord e Sud). Si veda anche un'analoga iniziativa in Romagna: IN LOCO, Museo diffuso dell'abbandono, dell'associazione "Spazi Indecisi" sui luoghi dimenticati della Romagna, URL <<http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2017/10/18/i-luoghi-abbandonati-ora-hanno-il-loro-museo-diffuso/>> [ultimo accesso: 09/12/2017].

²⁴ Cfr. URL <<https://www.focus.it/tecnologia/architettura/le-foto-surreali-di-17-luoghi-abbandonati>> [ultimo accesso: 09/12/2017]. Il viaggio turistico in rete è ovviamente ricchissimo.

²⁵ «*mo poi, secondo me, son tutte cose, ch' l'è sémpra la stessa roba, l'importante in fondo è rinascere, c'è questo desiderio, questo bisogno di, che éun insòmma, uno non vuol andarsene del tutto, lasciare, chiudere per sempre, dvantè pòrbia 'd fasùl*».

Non possiamo non notare pur brevemente che il bilinguismo è calibratissimo: il corsivo scelto nella traduzione einaudiana mostra a occhio le armi circa pari con cui si fronteggiano le due lingue, con intarsi dell'italiano dentro il dialetto sia a blocchi sia in segmenti minimi e in singole voci. Non di rado emergono parole o espressioni ripetute tra l'uno e l'altro linguaggio ad asseverazione reciproca: non si sa bene chi detiene l'autenticità linguistica: il dialetto?, l'italiano?, o in tanta ibridazione, e nella sconfitta sociale del dialetto, nessuno dei due linguaggi? Di qui forse il bisogno di rimbalzare la stessa espressione in entrambi i linguaggi, quasi a cercarne la sostanza e lo spessore che sta perdendo. Dentro l'equilibrio sostanziale stabilito tra le due lingue, spiccano addensamenti qua e là dell'una o dell'altra: sempre significativi, s'intende. Ad esempio la parte finale, in cui l'io tracolla nella malinconia con acuto sentimento di morte, è quasi tutta in dialetto.

Anche gli oggetti, si badi, i molteplici oggetti immagazzinati a supplire la vita, sono tutti in dialetto. Vediamoli rapidamente questi oggetti destinati a 'durare' e a sconfiggere il tempo, elencati via via dall'autore a *tranche* intermittenti: scatole di scarpe, bottiglie, sedie, turaccioli, scarpe, sciarpe, giacche, maglie, maglie della salute, annate del «Resto del Carlino» e tutto il «Corriere di Rimini», rocchetti, ombrelli, una vecchia ringhiera, un catorcio di bicicletta, e il sogno mai esaudito del moscone, vasetti di marmellata, scatole di medicine, il materiale delle elezioni: volantini, opuscoli, lettere, manifesti, una matita tricolore, cravatte, bottiglie d'inchiostro, cartoline (con «salutissimi da Venezia»), lampadine bruciate, cartoni del panettone di Natale, scatole di stuzzicadenti, chiavi vecchie, sveglie con il campanello... Il «magazzino della memoria», le vecchie cianfrusaglie stipate per garantire e trarre in salvo identità e storia (salvo scoprire infine che la salvezza è ingannevole), non può che essere in dialetto, il che è illuminante

Né mancano in questa storia del 2004 termini inglesi, banali e connotanti la modernità globale dell'oggi: il grande «professore» d'inglese cui è stata sottratta ogni sapienza e cultura linguistica, con bellissima fantasia comica, derubato di tutto possiede solo le poche parole-standard condivise con tutti, come autogrill, escalation, serial killer, pc, cd, CIA, al pari di tutti i poveri diavoli.

L'ultima battuta, quasi per intero in dialetto, salvo l'inciso italiano scelto proprio per la corritività, tocca alla moglie: la rovina finale del magazzino della memoria e dell'intera esistenza è commentata da uno suo malizioso e beffardo ritorno in campo: «e poi, *chi lo sa*, magari è capace che mi telefoni mia moglie: "Vedi che avevo ragione io"». Così nell'aspro dialetto di Santarcangelo: «e pu, chi lo sa, magari l'è capèzi ch'u m telefona la mi mò: "Vitt ch'éva rasòun mè?"».

Verso il corpo-memoria: la via blasfema di Jerzy Grotowski

Fabrizio Fiaschini

La «lotta contro Dio per Dio»

In un passo dell'intervista concessa nel 1992 alla regista svedese Marianne Ahrne, Grotowski, prendendo spunto da una sollecitazione sullo spettacolo *La tragica storia del Dottor Faust*, si sofferma sul significato di blasfemia: «Il blasfemo è il momento del tremito, si trema quando si tocca qualcosa che è sacro. Forse è già distrutto, distorto, deformato e comunque rimane sacro. Il blasfemo è un modo per ristabilire i legami perduti, per ristabilire qualcosa che è vivo».¹ L'affermazione colpisce innanzitutto per la valenza costruttiva attribuita al blasfemo, come innesco di una possibile epifania del sacro, come garanzia di una sua rinnovata vitalità. Dalla sua posizione antagonista, il blasfemo agisce infatti per Grotowski come elemento di contrasto, per far riemergere i profili di una sacralità rimossa, senza alcuna volontà profanatoria:

Sì, il blasfemo per molto tempo è stato essenziale, ma bisogna vedere la differenza tra blasfemo e profanazione. Profanazione è non avere rapporto con il sacro, prenderlo in giro, utilizzarlo per obiettivi molto bassi: questa è la profanazione.²

¹ L'intervista di Marianne Ahrne, risalente al 1992, è andata in onda il 26 giugno 1994 come quinta puntata dedicata a *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski* della serie a cura di M. Raimondo *Cinque sensi del teatro. Cinque monografie sulla filosofia del teatro*, produzione Rai-Radiotelevisione Italiana. La trascrizione del testo si può leggere ora in J. Grotowski, *Interviste, programmi, note*, «Teatro e Storia», 20-21, 1998-1999, pp. 421-444, l'intervista di Ahrne pp. 429-434 (la citazione è a p. 430).

² *Ibidem*.

Sui medesimi concetti Grotowski ritorna cinque anni dopo, nel 1997, in una delle lezioni al *College de France*:

Bisogna distinguere l'evidente differenza che c'è tra la bestemmia e la profanazione. La profanazione non richiede impegno dalla persona che si abbandona alla profanazione. Mettiamo che per qualcuno l'Immacolata Vergine Maria sia una figura senza nessun significato [...]. Se questa persona cominciasse a ridere della Madre di Dio, avremmo a che fare con una profanazione. È un modo di agire sempre volgare [...]. Se invece sentiamo in noi stessi un qualche brivido, tremiamo e allo stesso tempo giochiamo con questa immagine divina di Maria e in noi vibra la corda della fede stimolata all'epoca della nostra infanzia, allora ci abbandoniamo alla bestemmia. Non importa se siamo ancora credenti o no. In quel momento è una bestemmia, e non una profanazione. Nel Teatro Laboratorio il nostro atteggiamento nei confronti dei polacchi, dei miti polacchi, dei santi della storia polacca era un particolare atteggiamento blasfemo, in cui noi stessi, ovvero il nostro gruppo, sentivamo un brivido interiore [...]. E questo atteggiamento è come un alito di vita. Grazie ad esso siamo in grado di sperimentare una sorta di drammatico allontanamento dalle nostre radici, e al contempo di confermarci in quelle radici.³

Per Grotowski, dunque, la blasfemia è il coraggio di cercare il sacro nel suo rovesciamento ludico, nel suo mostrarsi «distrutto, distorto, deformato»,⁴ nello scacco del suo annientamento e del suo abbassamento, senza cedere alle giustificazioni di una religiosità fideistica e neppure al fatalismo scettico e imponderabile del caso. Farsi carico pienamente della sua negazione e del suo rifiuto, innescare un 'corpo a corpo' che si consuma nell'agonismo della lotta, al grado zero di ogni certezza. Questa appare l'unica via praticabile per ricucire le trame di una «relazione vivente» con la sacralità, per ritrovare, dentro quel vuoto scavato, «qualcosa che è vivo»:

Si, è come una lotta contro Dio per Dio, è una relazione drammatica fra il sacro e l'essere umano che vede tutte le distorsioni, e nello stesso tempo, vuole ritrovare qualcosa che è vivo. C'è una vecchia storia Indù molto istruttiva. Un saggio domanda al Dio: «Quante incarnazioni devo essere liberato, se ti amo?». E Dio risponde: «Sette». «E se ti odio?» domanda il saggio. «Tre soltanto, perché in questo caso pensi sempre a me». È questo il blasfemo. Nei paesi con una forte tradizione sacra o religiosa, come la Spagna, il blasfemo è molto sviluppato. Non c'è blasfemo se non c'è relazione vivente col sacro, è qui la chiave. La profanazione, al contrario, è non avere il senso del sacro.⁵

³ Un estratto di questa lezione, del 13 ottobre 1997, è contenuto nel volume di Z. Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 473-474.

⁴ Raimondo, *Cinque sensi del teatro*.

⁵ Grotowski, *Interviste, programmi, note*, pp. 430-431.

Nella sua declinazione teatrale, la lettura grotowskiana della blasfemia non si limita tuttavia a ripensare il significato antagonista del termine, valorizzandolo come motore di un'epifania inaspettata del sacro a partire dal suo aspetto più degradato, impuro e rifiutato. L'azione blasfema si configura anche in senso memoriale, come riattivazione di «legami perduti»,⁶ come riscoperta delle proprie «radici», di una sacralità dimenticata e rimossa, di cui si era smarrita l'origine.

In questa direzione viene subito da pensare al concetto etimologico di rappresentazione come ri-presentazione (*re-ad-praesentare*), come attualizzazione rituale di un evento fondativo: 'fare memoria', al presente, di un'azione che, in termini 'consacratori', risulta costitutiva dell'identità individuale e collettiva. Su questo versante, però, il terreno è scivoloso e richiede cautela: non solo perché, nella parabola di Grotowski, dentro e oltre il teatro, il concetto di rappresentazione è stato notoriamente oggetto di continui smarcamenti, ma soprattutto per la particolare posizione assunta nei confronti del rituale e della funzione memoriale e identitaria che la sua pratica innesca nell'orizzonte del sacro. Per comprenderne a pieno il significato, collocando al suo interno il valore cruciale del segno blasfemo, è necessario lasciare per un po' la questione in sospeso, allargando la focale della riflessione su un campo d'indagine più ampio. La digressione sarà utile per ritornare, alla fine, di nuovo sul punto, nel tentativo di offrire una soluzione coerente con le linee del disegno complessivo.

L'approccio laico al rituale

In due scritti fondamentali, elaborati fra il 1987 e il 1990, *il Performer e Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*,⁷ Grotowski sostiene con forza il nesso fra rituale e performance nel contesto dell'"arte come veicolo" («il rituale è *performance*, un'azione compiuta, un atto»),⁸ distinguendolo

⁶ Raimondo, *Cinque sensi del teatro*.

⁷ Il testo de *il Performer* nasce dagli appunti presi da Georges Banu nel corso di un seminario condotto da Grotowski nel 1987 a Pontedera e poi rivisti dall'autore nel 1988 (con l'aggiunta del paragrafo con le citazioni da Eckhart). *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, invece, si basa sulla trascrizione di due conferenze tenute, la prima, a Modena, nell'ottobre 1989, la seconda, nel maggio 1990, a Irvine, su invito della University of California. Per le citazioni dei due testi si è fatto riferimento alle seguenti versioni italiane: J. Grotowsky, *il Performer*, «Teatro e Storia», 4, 1988, pp. 165-169 e Id., *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in L. Flaszen, C. Pollastrelli e R. Molinari (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con uno scritto di Eugenio Barba*, Firenze, La Casa Usher, 2007, pp. 206-222.

⁸ Grotowski, *il Performer*, p. 165.

chiaramente (ma senza separarlo) dallo spettacolo, dall'«arte come presentazione»; nello stesso tempo, è altrettanto scrupoloso nell'evitare che tali affermazioni si connotino sia in senso religioso, sia in senso socio-antropologico:

Si può dire «arte come veicolo», ma anche «oggettività del rituale», oppure «arti rituali». Quando parlo del rituale non mi riferisco a una cerimonia, né a una festa; e tanto meno a una improvvisazione con la partecipazione di gente dall'esterno. Non parlo di una sintesi di diverse forme rituali provenienti da luoghi differenti. Quando mi riferisco al rituale, parlo della sua oggettività; vuol dire che gli elementi dell'Azione sono gli strumenti di lavoro *sul corpo, il cuore e la testa degli attuari*.⁹

La via grotowskiana verso il rituale è pertanto una via oggettiva, pratica, organica, squisitamente tecnica, nel senso artigianale di un sapere teatrale distillato e applicato alla conoscenza dei comportamenti metaquotidiani dell'uomo in azione, della loro economia energetica e del flusso autentico della vita che sono in grado risvegliare. Una ricerca sostanzialmente laica, che emerge già con chiarezza un ventennio prima, nelle fasi conclusive della stagione degli spettacoli, in un importante testo del 1968, *Teatro e rituale*,¹⁰ dove viene tematizzata la svolta dal «teatro rituale» al «rituale teatrale»: «abbiamo abbandonato l'idea del teatro rituale per – come risultò evidente – rinnovare il rituale, il rituale teatrale, non religioso, ma umano: attraverso l'atto, non attraverso la fede».¹¹

Una prospettiva che, da questo punto di vista, rimane costante anche nelle tappe seguenti dell'*iter* grotowskiano, perfezionandosi via via come ricerca di ciò che nel performer, nell'attuante (il *doer*), costituisce l'essenza, anzi il «corpo dell'essenza»,¹² al di là di qualsiasi condizionamento religioso o sociologico.¹³ Un rituale, quindi, sciolto dai vincoli fenomenologici della

⁹ Id., *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, p. 211.

¹⁰ Il testo è frutto di una conferenza tenuta il 18 ottobre del 1968 nella sede parigina dell'Accademia Polacca delle Scienze, ed è ora disponibile in Flaszen, Pollastrelli, Molinari, *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, pp. 108-124.

¹¹ *Ibidem*, p. 123. La dimensione laica era comunque presente anche prima, durante tutto il periodo degli spettacoli, nel tentativo di stabilire, fra attore e spettatore, «l'asse del rituale»: «non aspiravamo a resuscitare il teatro religioso, era piuttosto un tentativo di rituale laico» (*Ibidem*, p. 112).

¹² Grotowski, *il Performer*, p. 165.

¹³ «L'essenza: etimologicamente si tratta dell'essere, dell'essertà. L'essenza mi interessa perché non ha niente di sociologico. È ciò che non si è ricevuto dagli altri, quel che non viene dall'esterno, che non si è imparato. Per esempio la coscienza (nel senso di *the conscience*) è qualcosa che appartiene all'essenza, e che è del tutto differente dal codice morale che appartiene alla società [...]. Poiché quasi tutto quello che possediamo è sociologico, l'essenza sembra poca cosa, ma è nostra» (*Ibidem*, p. 166).

stessa ritualità, tanto che De Marinis, per definirlo, ha opportunamente proposto il concetto di *equivalenza*, considerando le indagini di Grotowski in questo campo, e in particolare «il lavoro su di sé dell'arte come veicolo alla stregua di un *equivalente* del rituale».¹⁴

In questa direzione lucidamente laica, e nello stesso tempo libera da sovrastrutture socio antropologiche, va di conseguenza letto anche il ruolo determinante assunto dalla memoria, garante di un'amplificazione e di un'estensione della coscienza in senso sinestetico e aistetico (ossia pre-riflessivo e pre-categoriale), tali da ricondurre l'attuante a scoprire non «qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato. Una cosa talmente vecchia che tutte le distinzioni tra generi artistici non sono più valide».¹⁵

La scoperta del corpo dell'essenza diventa così risveglio del corpo-memoria. Grotowski lo precisa, verso la fine de *il Performer*, nel paragrafo intitolato, non a caso, *Ciò che ricordo*:

Uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stesso una corporeità antica alla quale si è collegati da una relazione ancestrale forte [...]. All'inizio, la corporeità di qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la corporeità dello sconosciuto, dell'antenato [...]. Puoi arrivare molto lontano all'indietro, come se la memoria si risvegliasse. È un fenomeno di reminiscenza, come se ci si ricordasse del *Performer* del rituale primario. Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che è ciò che ricordo [...]. L'essenza sta dietro alla memoria? Non ne so nulla. Quando lavoro in prossimità dell'essenza, ho l'impressione di attualizzare la memoria.¹⁶

Anche la via memoriale attivata dall'arte come veicolo è pertanto una via identitaria che va nella direzione dell'oggettività e dell'organicità, del progressivo affrancamento dalla sfera culturale della soggettività, in modo tale che, partendo da ciò che è specifico di un uomo, si arrivi a ritrovare ciò che è comune nell'uomo. Pur articolandosi, in senso stanislavskiano, come 'lavoro su di sé', il processo di autopenetrazione svolto dal performer avanza infatti per graduali sottrazioni di sé, in senso sia autobiografico, sia storico-culturale e religioso. Una *kènosis* che prevede, come afferma

¹⁴ M. De Marinis, *La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski*, in Id., *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011, p. 148. Anche la Wolford, riferendosi all'oggettività del rituale, introduce non a caso il concetto di analogia: oggettivo designa infatti «a type of performative technique that has a determinable effect on the participant's state of energy, analogous to the objective impact of undegenerated ritual» (L. Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996, p. 9).

¹⁵ Grotowski, *il Performer*, p. 165.

¹⁶ *Ibidem*, p. 168.

Attisani, «il totale dono di sé in dimenticanza del sé»,¹⁷ che intacca radicalmente il principio individuativo della singolarità e la stessa impalcatura soggettiva dei ricordi, conducendo l'attuante sul limitare di una memoria antica, di un corpo memoria non più solo personale, partecipe di un'essenza originaria che, come tale, è definibile in senso neurobiologico, come riscoperta in se stessi di un'«energia primaria» propria della specie umana: l'«antico corpo dell'uomo» acceso dal performer «nel corpo attuale» si avvicina così al «corpo rettile»,¹⁸ al corpo (e al cervello) di una creaturelità che viene prima di ogni differenza fra sacro e profano, fra cultura e natura.

La torre e la culla

Fatte queste importanti precisazioni, è però interessante, a mio parere, restare ancora sulla questione religiosa. Per quanto possa sembrare contraddittorio, la cornice decisamente laica entro cui Grotowski colloca, fin dall'inizio, i rapporti fra rituale e performance, fra identità e memoria, giungendo alle intime relazioni fra corpo dell'essenza e corpo-memoria, non credo vada infatti interpretata in senso specificamente a-religioso,¹⁹ nella misura in cui non punta ad escludere dalla ricerca la questione religiosa, quanto piuttosto a includerla senza equivoci, a renderla autentica e realmente efficace, tutelandola da banalizzazioni e fraintendimenti, da quel «gran guazzabuglio»²⁰ pseudosincretista e da quella «zuppa emotiva fra le persone»²¹ che tanto detestava.

Ancora una volta, il nodo del problema è già chiaro a Grotowski nel passaggio cruciale che segna la fine dell'arte come presentazione, quando, nel già citato testo sul rituale, evoca, sulla scorta di Flaszen, l'immagine

¹⁷ A. Attisani, *Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Torino, Accademia University Press, 2012, p. 81. Nella *lectio magistralis* del 1991, per il conferimento della laurea *honoris causa* all'Università di Wroclaw, Grotowski, riferendosi alla «capacità del dono» in Cieślak, sostiene che bisogna «darsi totalmente perché l'atto sia totale. E che l'atto sia totale perché l'uomo sia totale». (J. Grotowski, *Discorso del Dottore honoris causa Jerzy Grotowski*, in J. Degler, G. Ziolkowski (a cura di), *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, Corazzano, Titivillus, 2005, p. 48.

¹⁸ J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in A. Attisani e M. Biagini (a cura di), *Opere e sentieri II: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 71-73.

¹⁹ Di «a-religiosità» aveva parlato Taviani nel suo commento a *il Performer*, ma va precisato che, in quel contesto, il termine viene opportunamente utilizzato per ribadire l'importanza della matrice teatrale laica proprio nei confronti «dell'aneddotica e delle chiacchiere» banalizzanti con cui la ricerca di Grotowski «viene spesso raccontata come religiosa» (F. Taviani, *Commento a «il Performer»*, «Teatro e Storia», 5, 1988, p. 271).

²⁰ Grotowski, *Teatro e rituale*, p. 115.

²¹ Id., *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, p. 210.

della torre di Babele. A suo avviso, il motivo principale dell'impraticabilità del teatro rituale (specie nell'ottica 'partecipativa' dello spettatore) risiede infatti nella condizione post babelica della nostra contemporaneità, dove, tanto a livello individuale che a livello collettivo,

le lingue hanno subito un rimescolamento e dove sono svanite le credenze comuni, ma anche ogni uomo è una torre di Babele, poiché alla base del suo essere non c'è un sistema uniforme di valori. [...]. Bisogna constatare che la ricostruzione del rituale oggi non è possibile, poiché il rituale ha sempre girato intorno all'asse costituito dall'atto di fede, dall'atto religioso, legato alla professione di fede [...]. Ritenevo dunque che non sarebbe stato più possibile resuscitare a teatro il rituale, per l'assenza di una fede esclusiva, di un sistema unico di segni mitici, di un sistema unico di immagini primarie.²²

Babele, quindi, come spartiacque fra una performatività rituale primigenia, del tutto organica e partecipata, e una ritualità che si è andata differenziando storicamente nelle forme culturali delle religioni tradizionali, per poi dissolversi in un presente secolarizzato, dove non è più possibile individuare neppure quei principi di unicità e di uniformità, quel sistema identitario di credenze e di valori (non solo religiosi) che avrebbero potuto rappresentare le premesse di un ipotetico teatro rituale laico.²³

Un processo, sotto questo punto di vista, irreversibile, che Grotowski, tuttavia, non carica affatto di connotazioni negative: nelle sue parole, è bene sottolinearlo, non vi è traccia di rimpianti nostalgici, ma la lucida consapevolezza del presente. Lo conferma, quindici anni dopo, un'intervista rilasciata al «Los Angeles Times», dove, in riferimento a *Il dramma oggettivo*, l'idea di recuperare le condizioni originarie della performance artistica e rituale viene rapportata e dimensionata all'inevitabile confronto con l'attualità:

²² Grotowski, *Teatro e rituale*, pp. 114-115. Sul versante artistico, il tema della Babele dei linguaggi affiora anche in *Per un teatro povero*, all'inizio de *Il Nuovo Testamento del teatro*: «In questa nostra epoca in cui tutti i linguaggi estetici sono confusi come nella Torre di Babele e tutti i generi estetici si mescolano, il teatro è minacciato di morte perché il suo dominio è stato invaso dal cinema e dalla televisione» (Id., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 90).

²³ La questione ritorna nell'intervista a Schechner del 1967 (nella parte non pubblicata in *Per un teatro povero*, pp. 279-291): «Cercavamo reazioni comunitarie che sono possibili soltanto se le persone condividono i medesimi riferimenti di fede, se "conoscono la liturgia". Oggi ci sono molte mezze-fede, una torre di Babele, così è impossibile trovare questo tipo di rituale». L'intervista integrale uscì nel 1968 su «TDR - The Drama Review», 13/1, e si può leggere oggi, col titolo R. Schechner, Th. Hoffman, *Intervista con Grotowski*, (1968), in Attisani, Biagini, *Opere e sentieri II: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, pp. 9-33 (la citazione è a p. 25).

Potremmo dire, e non è affatto una metafora, che cerchiamo di risalire fino ai tempi anteriori alla Torre di Babele per scoprire che cosa c'era prima di essa. All'inizio vengono svelate le differenze, e solo dopo ciò che c'era prima delle differenze. Possiamo sperare di ritrovare di nuovo forme d'arte molto antiche, arte come *via di conoscenza*. Però noi oggi viviamo dopo la Torre di Babele e non miriamo ad una nuova sintesi. Non possiamo dichiarare: «Ora creeremo una nuova forma rituale». Forse sarebbe anche possibile farlo, ma ci vorrebbero come minimo mille anni.²⁴

Non si tratta, dunque, di rievocare, a posteriori, il mito aureo di una performatività rituale pre-babelica, di azzerare la storia, e tantomeno di alimentare la *querelle* sulle origini rituali del teatro.²⁵ Al contrario, la confusione di Babele rappresenta per Grotowski un punto di partenza che, oltre ad essere ineludibile, può costituire un'occasione straordinaria per il riscatto del rituale stesso.

Nella sua caoticità, nella sua intrinseca condizione relativizzante, nel sistema complesso delle differenze, religiose e culturali, che ha innescato, fino a destituire di fondamento il paradigma stesso del modello rituale, la torre non rappresenta semplicemente il labirinto delle contraddizioni e dello smarrimento, il punto di non ritorno di una progressiva degenerazione del sacro, ma piuttosto lo snodo fecondo delle contaminazioni e della pluralità degli sguardi: il crocevia della conoscenza e, di conseguenza, l'unica via praticabile per la riscoperta della dimensione religiosa.

Sotto questo aspetto, riprendendo una parola molto cara a Grotowski, la torre è anche «culla»: la culla delle tradizioni rituali e religiose dell'Occidente e dell'Oriente,²⁶ il luogo protetto dove perdersi, nell'intrico dei sentieri, per ritrovarsi in un punto comune, dove regredire per rigenerarsi, dove fare i conti con le proprie radici mediante il confronto con l'altro da sé, secondo quello spirito di «corroborazione» che «apre spesso prospettive in-

²⁴ Il testo dell'intervista, uscita sul «Los Angeles Times» del 29 settembre 1983, è riproposto in Osiniski, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, p. 347. Questa precisazione rafforza inoltre il fatto che, nella visione di Grotowski, la dimensione religiosa, nel senso comune del termine, appartiene alla storicizzazione post-babelica e non all'essenza performativa del rituale. Un aspetto su cui peraltro si interroga Attisani, riferendosi al medesimo testo: «Questo "prima" non è anche il "prima" che le religioni moderne assorbissero e poi cancellassero la performatività rituale?» (Attisani, *Logiche della performance*, p. 93).

²⁵ Sul delicato problema dei rapporti filogenetici fra rito e teatro in Grotowski si sofferma De Marinis, *La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski*, pp. 153-157.

²⁶ «Parlando per approssimazione, senza pretese di precisione scientifica, la culla dell'Occidente comprendeva l'antico Egitto, la terra d'Israele, la Grecia e la Siria antiche [...]. Ma qui si pone un altro problema: non si può capire realmente la propria tradizione (per lo meno nel mio caso), senza confrontarla con una culla diversa. È ciò che si può chiamare corroborazione. Nella prospettiva della corroborazione, la culla orientale è per me molto importante». (Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, p. 218).

sperate e rompe le abitudini mentali»,²⁷ facendo proprio della condivisione delle differenze lo strumento privilegiato per tentare la pienezza dell'unità, per cercare di cogliere «ciò che c'era prima»,²⁸ che sta al di là delle divisioni.

Alla base della torre, ma si potrebbe dire nel cuore della culla, esiste infatti «un nascondiglio segreto, dove turbinano aspirazioni, credenze autentiche, la fede abbandonata; ecco la vera torre di Babele».²⁹ Trovare il nascondiglio segreto nella torre significa in altre parole «riconciliarsi col proprio essere»,³⁰ oltrepassare «lo stato della propria scissione»,³¹ recuperare quella centratura che si pensava smarrita, «ristabilire i legami perduti», «ristabilire qualcosa che è vivo», una «relazione vivente col sacro»:³² portare alla luce le radici di quell'identità e di quel *corpo memoria* la cui essenza, pur preesistendo a Babele, solo Babele ha saputo custodire e tramandare, 'corroborandola' nella culla delle sue molteplici tradizioni, fino a quella frammentazione dissociata e disorganica del sacro a cui ciascuno di noi oggi di fatto appartiene e da cui, nonostante tutto, trae linfa.

La via delle tecniche

Alla luce di queste considerazioni, il rigore laico con cui Grotowski ha sempre lavorato sul rituale non rappresenta un affrancamento dalla dimensione religiosa, ma, al contrario, il modo più efficace per ritrovare oggi il suo valore e il suo ruolo nella via verso l'essenza, «nel cammino della vita e della conoscenza»:³³ per scovare, grazie al dialogo fra la culla d'Occidente e la culla d'Oriente, le tracce del «nascondiglio segreto»,³⁴ riconquistando così, nell'ardua risalita delle differenze, il ricordo del rituale primario, il corpo-memoria, il corpo-vita³⁵ che si era perduto.³⁶

²⁷ *Ibidem*, p. 218.

²⁸ Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, p. 347.

²⁹ Grotowski, *Teatro e rituale*, p. 114.

³⁰ *Ibidem*, pp. 114-115.

³¹ *Ibidem*, p. 122.

³² Grotowski, *Interviste, programmi, note*, p. 430.

³³ Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in Attisani, Biagini, *Opere e sentieri II: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, p. 64.

³⁴ Grotowski, *Teatro e rituale*, p. 114.

³⁵ La nozione di corpo-vita come analogo di corpo-memoria si trova in *Risposta a Stanislavskij*, trascrizione di un incontro tenuto nel 1969 da Grotowski alla Brooklyn Academy di New York e ora pubblicato in Attisani, Biagini, *Opere e sentieri II: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, pp. 58-59. Il tema viene poi ripreso nell'incontro tenutosi al Festival dell'America Latina nell'estate del 1970 e si può oggi leggere in *Ciò che è stato*, in Flaszen, Pollastrelli, Molinari, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski: 1959-1969*, pp. 187-188.

³⁶ La posizione interculturale, ma non sincretista, di Grotowski, si può sintetizzare in questa af-

L'approccio laico si connota pertanto come lingua franca, come esperanto in grado di sviluppare una comunicazione profonda con le matrici dell'esperienza religiosa senza cadere nella duplice trappola di un fideismo banalmente sincretista o di un tradizionalismo senza vere radici, ma neppure nelle maglie polemiche di un laicismo aprioristicamente ideologico.³⁷ Va però sottolineato che, per Grotowski, la struttura morfologica e sintattica di questa lingua franca coincide di fatto con la lingua del teatro: è dunque la laicità del teatro l'antidoto che permette di indagare la pluralità religiosa di Babele senza diventarne parte e senza replicarne le forme, secondo quel principio di equivalenza citato in precedenza, sulla scorta di De Marinis. Una laicità da intendersi, quindi, non in senso filosofico, e tantomeno in senso generico, come atteggiamento mentale, ma in senso strettamente empirico, artigianale: come *modus operandi* proprio del teatro, come «tattica» (per usare la terminologia dello stesso Grotowski) utile a smarcarsi da ogni sovrastruttura, in modo da interagire con «orizzonti filosofici e religiosi molto diversi», per «essere comprensibile a tutti e non essere ridotto a una sola visione di ciò che esiste»,³⁸ riducendo così al minimo il rischio di equivoci e di strumentalizzazioni.

In questa prospettiva, se lo sguardo laico che permette di indagare l'ampio spettro comparativo del sacro e del rituale, si connota come sguardo del teatro, la sua azione sarà regolata dalle leggi che gli sono proprie. Lo sforzo per risalire l'impervia corrente delle tradizioni religiose, per rintracciare ciò che resta di una memoria rituale ancora attiva, per seguire gli indizi di quell'identità che precede le differenze, sarà pertanto uno sforzo teatrale. Una tensione che, come è noto, per Grotowski significa innan-

fermazione: «Dopo l'India, il luogo più importante è stato forse Haiti, con la sua sopravvivenza di antichissime tradizioni africane, legate, suppongo, alle fonti dell'antico Egitto. L'India... Spesso per comprendere un'idea, devo dapprima trovarla nella terminologia sanscrita. Ma devo ammettere che i Vangeli e gli approcci ebraici hanno giocato un gran ruolo nella mia vita [...]. È come se la mia eredità provenisse da generazioni lontane, attraversasse parecchie generazioni e anche razze diverse. Allo stesso tempo non si tratta di sincretismo, di un miscuglio, ma dell'impatto oggettivo di certe pratiche, anche se esse sono apparse in contesti diversi» (Grotowski, *Ciò che resterà dopo di me*, 1995, in Attisani, Biagini, *Opere e sentieri II: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, pp. 120-121).

³⁷ Rispondendo a Jean-Pierre Thibaudat, Grotowski è molto chiaro su questo punto: «Lei ha citato nel suo articolo l'espressione "rituale laico" che ho sovente usato, cosa che mi ha fatto passare da Cariddi a Scilla, tra lo Stato ateo e la Chiesa polacca, che era e resta rigida. Dovevo passare tra questi due poli senza che mi fossero entrambi ostili in uno stesso momento. Di conseguenza ho inventato "il rituale laico"» (*Ibidem*, p. 116).

³⁸ *Ibidem*, p. 117. Lo stesso motivo per cui, continua Grotowski, «evito la parola "spirituale" e parlo di energia: è qualcosa che non appartiene a nessuna chiesa, a nessuna setta, a nessuna ideologia. È un fenomeno che ognuno può sperimentare. "Rituale laico era dunque un'espressione al contempo tattica e vera» (*Ibidem*).

zitutto uno scrupoloso e costante lavoro sulle tecniche,³⁹ che attraversa, come un filo d'Arianna,⁴⁰ la sua intera parabola artistica e di ricerca, andando a comporre «la lunga catena delle *performing arts*»,⁴¹ secondo una progressione di continuità che, ancora una volta, lega strettamente i due estremi dell'arte come presentazione e dell'arte come veicolo. Un cammino segnato, dal punto di vista del confronto con la matrice rituale e religiosa, dal rigoroso esercizio 'alchemico' di riduzione laica, *sub specie theatri*, di pratiche legate alle culle d'Occidente e d'Oriente. A partire da quel lavoro sulla *transe* e sulla via negativa della «transluminazione», del raggiungimento della «verità calma e dolorosa» di se stessi che, nello snodo cruciale de *Il Principe Costante* (e poi di *Apocalypsis*), sancisce il passaggio fra «tecnica 1» e «tecnica 2»,⁴² dando corpo a quella «preghiera carnale»⁴³ che Ruffini ha sintetizzato nell'idea di «teatro come yoga, come veicolo per la realizzazione spirituale di chi lo pratica».⁴⁴ Un processo di lunga durata,

³⁹ Come afferma De Marinis, la via delle tecniche ha sempre rappresentato (con particolare riferimento al Novecento teatrale) uno strumento privilegiato per fare del teatro «un momento di esperienza interumana autentica (*Erlebnis*), un'occasione di conoscenza e di trasformazione, uno strumento di superamento dei cliché della nostra identità personale e culturale, di scoperta di sé e del mondo, di decondizionamento» (M. De Marinis, *Il teatrologo, lo spettatore e le performing arts*, in A. Attisani e M. Biagini (a cura di), *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 105).

⁴⁰ Il riferimento è dello stesso Grotowski: «Molti storici parlano di rotture nel mio itinerario, ma io ho più l'impressione di aver seguito un filo, come un filo d'Arianna, un solo filo. E oggi mi scopro a ritrovare centri d'interesse che avevo prima di fare teatro, come se tutto dovesse ricongiungersi» (Grotowski, *Ciò che resterà dopo di me*, p. 115).

⁴¹ Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, p. 210.

⁴² Con questi due termini Grotowski identifica, nella corrispondenza con Eugenio Barba, una prima tecnica di matrice stanislavskiana, fondata sull'«artigianato teatrale», e una seconda, sempre pratica, ma indirizzata a «liberare l'energia "spirituale" in ognuno di noi», lungo una via che avrebbe permesso «di accedere alle regioni conosciute dagli sciamani, dagli yogi, dai mistici» (E. Barba, *La terra di cenere e di diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 64).

⁴³ L'espressione è riferita da Grotowski alla partitura fisica elaborata da Cieślak per il *Principe Costante*, sulla base del ricordo di un suo amore adolescenziale: «quel tipo di amore che [...] porta tutta la sua sensualità, tutto ciò che è carnale ma nello stesso tempo, dietro quello, qualcosa di totalmente differente che non è carnale [...] e che è molto più come una preghiera. È come se, tra questi due aspetti, apparisse un ponte che è una *preghiera carnale*» (Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, p. 212).

⁴⁴ F. Ruffini, *Il libro di Jerzy Grotowski*, in Id., *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 192. A partire da una puntuale analisi filologica dell'iter di composizione di *Per un teatro povero*, il saggio dimostra come, nella svolta de *Il Principe Costante*, ovvero nella liberazione del processo dallo spettacolo, nel passaggio dall'insegnamento alla trasmissione, fossero già presenti *in nuce* gli elementi che caratterizzeranno l'arte come veicolo (il testo è stato proposto per la prima volta nel 1998-99 col titolo F. Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, all'interno del volume 20-21 di «Teatro e Storia» intitolato *Sull'attore. Grotowski Posdomani*; un'ulteriore revisione è stata pubblicata

che, dopo la fase della «cultura attiva» e del «parateatro»,⁴⁵ viene approfondito nel Teatro delle Fonti⁴⁶ e ne Il Dramma Oggettivo,⁴⁷ per approdare infine all'arte come veicolo, dove «la maestria delle risorse tecniche»⁴⁸ trova compimento nel lavoro sulla verticalità: nell'individuazione di quelle condizioni in cui l'atto risveglia, nel corpo-memoria dell'attuante, nella sua «intimità umana»,⁴⁹ un flusso organico di energie sottili in grado di vivificare un'assialità originaria, una consapevolezza memoriale che tiene insieme due poli estremi, «quello dell'istinto e quello della coscienza». ⁵⁰ Una «misteriosa e contraddittoria pienezza» che per Grotowski

vuol dire 'essere nel principio', *stare in piedi nel principio*. Il principio è tutta la vostra natura originale, presente ora, qui. La vostra natura originale in tutti i suoi aspetti: divini, o animali, istintuali, passionali. Ma allo stesso tempo dovete vigilare con la vostra coscienza. E più siete 'nel principio', più dovete 'stare in piedi'.⁵¹

col titolo *Quel vuoto d'anni. Il libro di Jerzy Grotowski*, in F. Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 71-96). Sempre nella prospettiva di continuità che lega l'arte come presentazione all'arte come veicolo, con particolare riferimento al ruolo svolto da *Apocalypsis*, è importante citare un secondo saggio di Ruffini, *I libri di Jerzy Grotowski, Postfazione*, in Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, pp. 533-558.

⁴⁵ La fase del «parateatro» inaugura la stagione post-teatrale di Grotowski. Complessivamente abbraccia un periodo di tempo che va dal 1970, quando il maestro polacco annunciò di non voler più allestire spettacoli, al 1978, quando il lavoro sulla «cultura attiva» si intreccerà con il lavoro iniziato con il Teatro delle Fonti. Per quanto riguarda la documentazione su questo periodo si rimanda al terzo volume della recente edizione italiana degli scritti di Grotowski: C. Pollastrelli (a cura di), *Grotowski. Testi 1954-1998*, Firenze, La Casa Usher, 2016, ma si veda anche F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 103-114; 206-209; 165-171.

⁴⁶ Nel periodo del Teatro delle Fonti (1976-1982), la ricerca di Grotowski gravitava intorno allo studio delle «fonti delle tecniche delle fonti» (J. Grotowski, *Teatro delle Fonti*, in Id., *Holiday e Teatro delle Fonti*, Firenze, La Casa Usher, 2006, p. 93). E ancora: «Dal parateatro è nato (come anello *dopo*) il Teatro delle Fonti, in cui si trattava della fonte di differenti tecniche tradizionali, di ciò "che precede le differenze"» (Id., *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, p. 210).

⁴⁷ La fase de Il Dramma Oggettivo corrisponde essenzialmente al soggiorno americano (tra il 1983 e il 1986). Per un approfondimento si rimanda a Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research* e a Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, pp. 345-370, ma si veda anche Kolaniewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, in Degler, Ziolkowski, *Essere un uomo totale*, pp. 191-284.

⁴⁸ Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in Attisani, Biagini, *Opere e sentieri II: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, p. 74.

⁴⁹ L'affermazione è tratta dall'intervista a cura di Fumaroli del 1969: «Nella nostra epoca, in cui i valori religiosi si sono quasi totalmente esauriti, l'intimità umana è forse l'unico valore che ha qualche possibilità di sopravvivere, forse perché è di origine terrestre piuttosto che celeste. L'uomo nella sua intimità: questo è l'ultimo dei nostri templi» (Grotowski, *Ordine esterno, intimità interna*, in Attisani, Biagini, *Opere e sentieri II: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, p. 41).

⁵⁰ Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, p. 73.

⁵¹ *Ibidem*, p. 74. In questa prospettiva assiale si innesta quindi anche il concetto di corpo e

L'arte come veicolo è dunque:

come un ascensore molto primitivo: è una specie di canestro tirato da una corda, con l'aiuto del quale l'attuante si solleva verso un'energia più sottile, per scendere *con essa* fino al corpo istintuale [...]. La questione della verticalità significa passare da un livello cosiddetto grossolano – in un certo senso si potrebbe dire *quotidiano* – a un livello energetico più sottile o addirittura verso la *higher connection* [...] – cioè, in termini energetici, se ci si avvicina all'energia molto più sottile – si pone anche la questione di scendere *riportando* questa cosa sottile nella realtà più ordinaria, legata alla *densità* del corpo.⁵²

Una discesa, un precipitato energetico che, nelle fasi successive del lavoro condotto con Thomas Richards, verrà da quest'ultimo definita *inner action*.⁵³ In questo modo, nella tensione bipolare fra i due estremi, il flusso della verticalità consente di comprendere l'identità dell'uomo in tutta la sua complessità:

Non si tratta di rinunciare a una parte della nostra natura; tutto deve tenere il suo posto naturale: il corpo, il cuore, la testa, qualcosa che sta 'sotto i nostri piedi' e qualcosa che sta 'sopra la testa'. Tutto come una linea verticale, e questa verticalità deve essere tesa fra l'organicità e *the Awareness*, vuol dire la coscienza che non è legata al linguaggio (alla macchina per pensare), ma alla Presenza. Si può paragonare tutto questo con la scala di Giacobbe. La Bibbia parla della storia di Giacobbe che si addormentò con la testa su una pietra ed ebbe una visione; vide, ritto in terra, una grande scala, e percepì le forze o – se preferite – gli angeli, che salivano e scendevano. Sì, è molto importante se si può fare, ne l'arte come veicolo, una scala di Giacobbe; ma affinché questa scala funzioni, ogni scalino deve essere ben fatto. Altrimenti la scala si romperà.⁵⁴

cervello rettile: «L'essenziale è che esiste una certa posizione primaria del corpo umano. È una posizione così antica, che forse era quella non solo dell'*homo sapiens*, ma anche dell'*homo erectus*, e riguarda in qualche modo l'apparire della specie umana. Una posizione che sembra perdersi nella notte dei tempi, legata a ciò che i tibetani chiamano talvolta il nostro aspetto "rettile" [...]. Diciamo che questo "rettile" che appare in una fase molto antica dell'embrione serve da base alla formazione del "cervello rettile"» (*Ibidem*, pp. 70-71).

⁵² Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, p. 214.

⁵³ La paternità del termine è confermata dallo stesso Grotowski nell'ultimo suo scritto: «Thomas Richards ha analizzato la sua percezione, la sua esperienza individuale di questo tipo di processo, e l'ha caratterizzata come *inner action*» (Id., *Testo senza titolo*, in Attisani, Biagini, *Opere e sentieri II: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, p. 126).

⁵⁴ Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, pp. 214-215. In termini analoghi, il concetto è presente anche in un passaggio del Discorso per la laurea *honoris causa* all'Università di Wrocław, con un preciso riferimento al legame di continuità fra arte come presentazione e arte come veicolo: «In altri termini, l'arte come veicolo è un genere di lavoro su se stessi in cui tutti gli elementi sono elementi di un preciso artigianato artistico e sono in

La via blasfema

L'estensione del ragionamento fin qui svolto permette finalmente di ritornare al punto di partenza, restringendo di nuovo la focale sul valore della blasfemia. Se infatti, nella cornice laica di un teatro che si confronta continuamente con la complessità religiosa e culturale di Babele, la via delle tecniche costituisce per Grotowski la modalità per attingere al corpo-memoria dal punto di vista dell'organicità del rituale, delle energie psicofisiche e neurobiologiche che sviluppa in condizioni metaquotidiane, la via blasfema ne rappresenta il corrispettivo fondamentale dal punto di vista di quella che Grotowski stesso definisce la «*mind structure*»,⁵⁵ ossia il rapporto che ciascuno ha con la propria eredità storico-culturale, con la propria educazione, con i linguaggi e le tradizioni della propria esperienza, a partire dalle relazioni con la matrice religiosa.

I due approcci sono sinergici e complementari, inscindibili l'uno dall'altro, entrambi attrezzati a procedere controcorrente, a risalire l'ampio fiume del rituale senza esserne travolti, a superare le differenze per attingere ai principi. La via delle tecniche, in virtù di una pratica 'artigianale' di selezione e progressiva semplificazione di materiali transculturali; la via blasfema, invece, in virtù di un procedimento di sistematica dissacrazione, da intendersi letteralmente come esercizio di riappropriazione del sacro, della sua memoria più autentica, mediante la sottrazione dei suoi contenuti dalle sovrastrutture e dai condizionamenti confessionali che hanno plasmato la «*mind structure*», in modo da cogliere, in negativo, la sua epifania nel buio, la sua voce nel silenzio, la sua presenza nell'assenza.

Le due vie, quella tecnica e quella blasfema, insistono dunque, da punti diversi, sulla medesima traiettoria: quella di un costante rapporto con le proprie radici per andare oltre, fino ad attingere a quell'*humus* originario che caratterizza e alimenta il loro stesso radicamento:

larga misura identici agli elementi artigianali delle arti spettacolari. Soltanto gli obiettivi e il modo di utilizzarlo sono diversi, mentre la precisione e la messa a punto dei dettagli devono spingersi ancora più in là» (Id., *Discorso del Dottore honoris causa Jerzy Grotowski*, p. 52).

⁵⁵ Il concetto ritorna frequentemente nel corso tenuto nel 1982 all'Università di Roma La Sapienza: «quando dico *mind structure*, parlo della strutturazione della mente (of the mind) nel processo dell'educazione: è ciò che si è fatto attraverso l'educazione e le esperienze, attraverso il linguaggio, attraverso tutto ciò che è intorno a noi; è quello che si è fatto della nostra *mind*. Allora *mind structure* è la struttura che è apparsa come prodotto dell'educazione» (Id., *Tecniche originarie dell'attore*, testo sotto forma di Dispense non riviste dall'autore, a cura di Luisa Tinti, Istituto del Teatro e dello Spettacolo – Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Roma, 1982, p. 146; sulla genesi del testo si veda C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, «Biblioteca Teatrale», 55-60, 2000, pp. 9-77, ma soprattutto pp. 47-48).

Penso che ciò che è verificabile nella pratica preceda le differenze culturali, filosofiche e religiose. E questa cosa è comprensibile anche se si è condizionati da radici diverse, e allo stesso tempo queste radici costituiscono un aiuto profondo poiché portano con sé l'esperienza di molte generazioni. Allo stesso modo mi riferisco molto spesso alla nozione di blasfemo: è molto legata alla cultura polacca le cui opere (Mickiewicz, Słowacki, ecc.) sono spesso blasfeme, come quelle della cultura spagnola. Si afferma bestemmiando, è come tirare una tigre per la coda.⁵⁶

Un confronto che, ritornando sul tema iniziale della lotta, si carica, specie nella via blasfema, di una palpabile tensione agonistica, rinnovando il ricordo biblico della lotta di Giacobbe:

Mi tenevo in piedi di fronte a Słowacki o a Calderón ed era come la lotta tra l'angelo e Giacobbe: «Svelami il tuo segreto!». Ma a dire il vero, al diavolo il tuo segreto! Ciò che conta è il nostro segreto, per noi che siamo vivi oggi. Ma se conosco il tuo segreto, Calderón, conoscerò il mio. Non parlo con te come l'autore che devo mettere in scena, parlo con te come il mio bisnonno. Questo significa che sono in un processo di dialogo con i miei antenati. E, certamente, io non sono in accordo con i miei antenati. Al tempo stesso però non posso negarli. Essi sono la mia base, sono la mia fonte.⁵⁷

La via blasfema, quindi, come modalità conflittuale per incontrare e dialogare con i propri «antenati», per orientarsi nel difficile territorio del sacro, con l'intento di scovare (come nella culla di Babele) il suo «segreto» e tradurlo in un processo vitale e attuale, qui ed ora, al presente: un itinerario per la conquista delle proprie tradizioni e della propria memoria che, passando per l'inversione del paradosso, richiede necessariamente il costo di sacrifici drammatici e dolorosi, come nella scena memorabile della lotta fra «Giacobbe» e «Angelo», prigionieri di un *Akropolis* rovesciata in campo di sterminio:

Il Prigioniero 'Giacobbe', inginocchiato, porta una carriola sulle spalle e in essa c'è il prigioniero 'Angelo'. L'Angelo deve rimanere lì, ma Giacobbe morirà se non si libera del suo fardello. Durante la lotta, Giacobbe pronuncia le parole con una melodia molto bella e solenne, secondo tutti gli stereotipi dell'incontro tra Giacobbe e l'Angelo. In certi momenti durante il testo c'erano autentiche incantazioni di agonia, mancanza d'aria, urla, odio.⁵⁸

⁵⁶ Grotowski, *Ciò che resterà dopo di me*, p. 117.

⁵⁷ Id., *Tu es le fils de quelqu'un*, p. 65.

⁵⁸ Schechner, Hoffman, *Intervista con Grotowski*, pp. 27-28.

Solo così, con il coraggio della «grande bestemmia» e non della «piccola bestemmia meschina»,⁵⁹ sarà possibile recuperare il valore contemporaneo del sacro e riconciliarsi con il proprio corpo-memoria, fino a ritrovare, oltre la corporeità dei propri 'antenati', quella corporeità antica, prossima alle origini del «popolo che ha cantato»⁶⁰ e all'azione del «Performer del rituale primario»:⁶¹ quella corporeità che permetterà all'uomo di sentirsi intimamente figlio, «figlio di qualcuno»:

[...] chi è la persona che canta la canzone? Sei tu? Ma se è una canzone di tua nonna, sei sempre tu? Ma se stai scoprendo in te tua nonna, attraverso gli impulsi del tuo corpo, allora non sei né «tu», né «tua nonna che ha cantato»: sei tu che esplori tua nonna che canta. E può essere che tu vada ancora più lontano all'indietro, verso un luogo, verso un tempo difficile da immaginare, quando per la prima volta qualcuno ha cantato questa canzone [...]. Alla fine scoprirai di venire da qualche parte. Come si dice in un'espressione francese: «*Tu es le fils de quelqu'un*». Non sei un vagabondo, sei di qualche parte, di qualche paese, di qualche luogo, di qualche paesaggio. C'era gente reale attorno a te, vicino e lontano. Sei tu, duecento, trecento, quattrocento o mille anni fa, ma sei sempre tu.⁶²

Si badi bene, però: ancora una volta nessuna retorica, nessun vagheggiamento nostalgico in queste affermazioni. Al pari della via delle tecniche (e forse con ancora maggiore attenzione), anche la via blasfema deve accuratamente evitare l'onda di facili sentimentalismi, pena il caos e l'approssimazione (la «zuppa emotiva»⁶³): la sua «ribellione» andrà pertanto «incanalata in un processo di lavoro [...] molto sistematico»:⁶⁴ è «blasfemo! Ma è preciso [...] *fait accompli*», con «competenza, precisione lucidità».⁶⁵

Sostenuta quindi dal rigore di un approccio che non lascia spazio a fraintendimenti, la via blasfema è in grado di attivare, sul piano delle tradizioni e delle radici dell'esperienza religiosa, lo stesso «ascensore molto

⁵⁹ Il riferimento è alla scena 'blasfema' fra Cristo e la Maddalena in *Apokalypsis*: «gli spettatori [...] possono pensare per esempio che si tratti di una cosa blasfema in senso completamente banale – non di quella grande bestemmia che potrebbe costituirne il valore, ma di una piccola bestemmia meschina» (Grotowski, *Il regista come spettatore di professione*, in Flaszen, Pollastrelli, Molinari, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, p. 197).

⁶⁰ Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, p. 78.

⁶¹ Id., *il Performer*, p. 168.

⁶² Id., *Tu es le fils de quelqu'un*, pp. 78-79.

⁶³ Id., *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, p. 210.

⁶⁴ Id., *Discorso del Dottore honoris causa Jerzy Grotowski*, in Degler e Ziolkowski (a cura di), *Essere un uomo totale*, p. 46.

⁶⁵ Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, p. 67.

primitivo»,⁶⁶ la stessa «scala di Giacobbe»⁶⁷ che la via delle tecniche aziona sul piano dell'organicità. L'unica differenza consiste nella qualità del flusso che va ad alimentare la connessione assiale fra il livello «grossolano», «istintuale» e il livello «sottile», «luminoso»⁶⁸ della scala. Nel caso della via blasfema, ad essere innescate non saranno infatti differenze 'energetiche' di potenziale, ma differenze che potremo definire 'spirituali', anch'esse connotate da una doppia tensione. Lungo la linea «sottile» che gravita sul polo della *higher connection* la spinta sarà caratterizzata da impulsi memoriali orientati verso la «conquista della vacuità»,⁶⁹ verso una transluminazione che affonda le sue radici nella grande culla della mistica orientale e occidentale (dalle *Upanishad* ai *vratia*, le «orde ribelli»,⁷⁰ dai Vangeli apocrifi a Gurdijeff, alla gnosi, dalla tradizione hassidica, fino ad Eckhart e all'esicasmò);⁷¹ nella direzione opposta, lungo la linea «istintuale» della *inner action*, la corrente della via blasfema sarà invece alimentata dal tremore che passa attraverso l'inversione del sacro e delle sue tradizioni, la degradazione e l'abbassamento dei suoi simboli e delle sue liturgie, dei suoi oggetti e delle sue parole.

Una «dialettica della derisione e dell'apoteosi»,⁷² come la definì Kudliński, altrettanto presente nel lavoro di Grotowski, soprattutto nella stagione degli spettacoli: si pensi a *Gli Avi*, con la scena cruciale della *Grande Improvvisazione*, in cui Konrad-Cristo affronta il suo misero Golgota sotto il peso di una squallida croce-scopa; oppure, in *Akropolis*, all'impietoso

⁶⁶ Id., *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, p. 101.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 214-215.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 101.

⁶⁹ Attisani, *Logiche della performance*, p. 61.

⁷⁰ Grotowski, *il Performer*, p. 168.

⁷¹ La bibliografia sull'influenza delle varie tradizioni mistiche, specie eterodosse, sulla ricerca di Grotowski è molto ampia. Ci si limita pertanto a segnalare i contributi di R. Schechner, *Exoduction*, in R. Schechner e L. Walford (eds.), *The Grotowski Sourcebook*, London-New York, Routledge, 1997, pp. 481-486; Attisani, *Logiche della performance*; Id., *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006; Osiński, *Grotowski e la gnosi*, in Id. *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio*, pp. 427-454; Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, pp. 191-284; T. Maravić, *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmò*, «Culture Teatrali», 9, 2003, pp. 37-62.

⁷² È lo stesso Grotowski a richiamare la definizione di Kudliński, evocando il rapporto con i miti e gli archetipi della tradizione: «in quel periodo cercavamo sempre l'immagine archetipica [...] nel senso dell'immagine mitica delle cose, o piuttosto della formula mitica, come per esempio l'olocausto, il sacrificio dell'individuo per gli altri [...]. Avevamo però, rispetto a questi fenomeni, un'altra attitudine, non era un'attitudine religiosa; era una fascinazione *sui generis*, e nel contempo un'opposizione, un'antinomia. Cominciammo allora ad applicare una dialettica peculiare che un critico polacco, Tadeusz Kudliński, chiamò "dialettica della derisione e dell'apoteosi" [...]: attingere alle radici che ci condizionano e lottare contro queste radici» (Grotowski, *Teatro e rituale*, p. 113).

rovesciamento del glorioso castello di Cracovia nell'abiezione del campo di sterminio, in una notte di Pasqua che non è di Resurrezione, ma solo di una Passione culminante, alla fine, in «un corteo isterico e grottesco», dove «i prigionieri portano in trionfo un cadavere nel quale essi vedono il Salvatore resuscitato (la loro ultima 'menzogna vitale') e cantando un inno natalizio spariscono in un forno crematorio».⁷³ E poi ancora alla santità empia de *La tragica storia del Dottor Faust*, per cui, se «il Santo, spinto da una propria coerenza interiore, vuole corrispondere a questo ideale di Santità, deve ribellarsi a Dio, Creatore di un mondo dove le leggi che lo governano sono tranelli in contraddizione con la morale e la verità».⁷⁴ Per finire con *Apokalypsis*, un'apocalisse «dei nostri tempi, l'apocalisse del malessere dopo una sbronza», «l'apocalisse della vita, di ciò che è triviale»: una «miserevole, piccola apocalisse», dove tutto «è lamentevole, meschino». In un gioco blasfemo che precipita sempre più in basso, fino al sacrificio apparentemente vano dello Scuro, un Cristo senza gloria, «quell'idiota là», dove però «là è un riferimento a qualcosa di più».⁷⁵

Epilogo

Insieme alla via delle tecniche, la via blasfema rappresenta dunque la modalità con cui Grotowski lavora sulla matrice religiosa per tradurla al presente, ricucendo le trame del corpo-memoria, dei «legami perduti»,⁷⁶ in una «relazione vivente col sacro»,⁷⁷ in una prospettiva di verticalità che tiene insieme, anche in questo caso, i due cosmodromi⁷⁸ dell'arte come presentazione e dell'arte come veicolo. Alcuni hanno visto in questo itinerario una progressiva fuga, una sorta di confuso misticismo, di aristocratico eremitaggio, soprattutto nell'ultima fase del Workcenter di Pontedera. Non è il caso in questa sede di entrare nella polemica.⁷⁹ Vale però la pena richiama-

⁷³ E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto: una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965, p. 18.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁵ Tutte le citazioni da J. Grotowski, *Sulla genesi di Apokalypsis*, in Flaszen, Pollastrelli, Moliari, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, pp. 172-177.

⁷⁶ Raimondo *Cinque sensi del teatro*.

⁷⁷ Grotowski, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*, p. 430.

⁷⁸ Il termine viene utilizzato da Grotowski nel *Discorso del Dottore honoris causa Jerzy Grotowski*, p. 51.

⁷⁹ Per un approfondimento si rimanda a K. Braun, *Where is Grotowski?*, «The Drama Review», 30, 1986, pp. 226-240 e ad alcuni interventi di studiosi polacchi presenti in Degler, Ziolkowski, *Essere un uomo totale*, in particolare G. Niziolek, *Sorgente pura – sorgenti avvelenate?*, pp. 118-127; H. Flipowicz, *Dov'è "Gurutowski"?*, pp. 141-147; Z. Majchrowski *Chi era Grotowski?*, pp. 285-294) con il quale polemizza apertamente Attisani in *Smisurato cantabile. Note sul*

re, in chiusura, almeno un termine evocato all'inizio: profanazione. Come si è visto, Grotowski tiene a distinguerlo dall'atteggiamento blasfemo, in quanto privo di autentici legami col sacro. Tuttavia il termine ridiventa del tutto pertinente se lo si legge nella prospettiva interpretativa di Giorgio Agamben.⁸⁰ Per il filosofo romano l'atto profanatorio è infatti una restituzione all'uso comune, da parte dell'uomo, di ciò che è stato letteralmente 'sacralizzato', ossia separato, alienato, sottratto al suo utilizzo: profanare significa rendere di nuovo disponibile qualcosa che è stato rimosso e confinato in una ieratica indisponibilità. Un'azione che, sempre secondo Agamben, trova la sua modalità più efficace nelle forme del gioco, ossia dell'arte per eccellenza della ripresentazione e della rimodulazione trasformativa delle relazioni. Una caratteristica propria, come è noto, anche delle arti teatrali, soprattutto lungo la sottile linea di confine che le separa e le unisce alle arti rituali. In questo senso la via blasfema di Grotowski può essere senz'altro intesa anche come una via di profanazione, da intendersi come un lungo e infaticabile lavoro di restituzione all'uso, di manipolazione e di trasformazione di quella memoria del sacro, di quel corpo-memoria che è stato progressivamente sacralizzato, separato e reso indisponibile, fino all'alienazione della nostra contemporaneità. Un itinerario anch'esso profondamente segnato dalla dimensione ludica (si ripensi alla suggestione iniziale dell'approccio ludico-blasfemo con l'immagine della Vergine), non solo per la sua ovvia partecipazione al teatro e alle arti rituali, ma per quello spirito creativo che, nel segno della povertà, della *hilaritas* e della follia, lo unisce, come ha evidenziato Attisani, alla dimensione ludica francescana.⁸¹ Se dunque, per la ricerca di Grotowski, di eremitaggio si vuole parlare, sicuramente il suo significato non va interpretato come fuga dal mondo, ma, al contrario, come immersione nel mondo, come sforzo costante di profanare, di restituire all'uomo la sua porzione di sacralità, di renderlo nuovamente capace di trasformarsi, entrando in contatto profondo con quel corpo-memoria che gli è stato sottratto. «Mostrami il tuo Uomo e io ti mostrerò il mio Dio», ripete più volte Grotowski, citando Teofilo di Antiochia,⁸² proprio perché è «l'unità dell'uomo» ciò che la via blasfema, l'atto profanatorio deve restituire all'umanità, in un processo di riunificazione in cui si perdono i confini delle differenze: «non "io" compie l'atto, il "mio uomo" compie l'atto. Io e il *genus humanum* insieme. L'intero contesto umano – sociale e di ogni altro tipo – iscritto in me, nella mia

lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 85-93.

⁸⁰ G. Agamben, *Elogio della profanazione*, in Id., *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, pp. 83-106.

⁸¹ Attisani, *Logiche della performance*, soprattutto pp. 56-61.

⁸² La citazione ritorna più volte in Grotowski, *Sulla genesi di Apokalypsis*, pp. 165, 171, 175.

memoria, nei miei pensieri, nelle mie esperienze, nel mio comportamento, nella mia formazione, nel mio potenziale». ⁸³ Un luogo sospeso tra la vita e il teatro: questo è in fondo per Grotowski lo spazio rituale della profanazione, dove tentare l'esercizio umano più difficile: «fare la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità». ⁸⁴

⁸³ Id., *Risposta a Stanislavskij*, p. 56.

⁸⁴ Id., *Sulla genesi di Apokalypsis*, p. 175.

La memoria regressiva, resistente e oscena. Piccolo omaggio a *Colombi* di Luca Ferri

Federica Villa¹

«I registi proliferano e diventano sempre più documentaristi». Una voce femminile accompagna le immagini di *Colombi*, innervandole in una cronologia temporale, fatta del ritmo delle decadi, che percorre «un secolo d'amore», quello che va dal 1916 al 2016, quello della vita di Annunciata Decò e Giovanni Colombi, ovvero i coniugi Colombi. Ma la voce rimbalza, appunto, tra le immagini dedicandosi ora a precise annotazioni sulla biografia della coppia, ora su quel mondo che la circonda, prima accogliendola nella nascita e poi facendola sentire progressivamente al sicuro solo tra le mura di casa. In quel mondo c'è anche il cinema e i documentaristi che proliferano, come dice la voce. E tra questi, un posto a parte è occupato da Luca Ferri.

Regista e scrittore di giovane generazione, nasce nel 1976 a Bergamo, Ferri con *Colombi*, presente alla 73^a Mostra del Cinema di Venezia, sezione "Orizzonti", ha già maturato un profilo creativo originale e riconoscibile. Optando per un mondo a narrativa debole o inesistente, il suo lavoro viene identificato nel territorio del cinema 'fuori norma', off, eccentrico, o, come dice lo stesso Ferri, a volte respingente.² Certamente le immagini del suo

¹ Quando, alla mattina, entro nel mio studio, saluto sempre quella fotografia che sta sulla scrivania. Che mi ha accolta da quando sono arrivata all'Università di Pavia e ho raccolto, con timore misto a entusiasmo, il testimone che hai lasciato. Insegnare cinema dove avevi insegnato tu, stare alla tua scrivania, nel tuo studio. Oltre alla fotografia che ti vede in sandali e bermuda sullo sfondo del teatro di Siracusa, con quel tuo solito triste sorriso interrogativo, hai lasciato fogli con i tuoi appunti dei corsi, stralci di progetti, libri sottolineati. Hai lasciato un vuoto, Vincenzo. Cerco di riempirlo come posso, come riesco. Questo mio saggio è uno dei tanti tentativi. Spero ti piaccia perché lo dedico a te [N.d.A.]

² Non è semplice stabilire una filmografia attendibile di Luca Ferri, dato il numero di film perduti o rinnegati dall'autore stesso. Dario Agazzi ha stilato un elenco piuttosto esaustivo,

cinema non sono né generose né compiacenti verso uno sguardo addomesticato, né tanto meno si prestano a una lettura diretta e univoca: se da una parte la ricerca formale ha fatto pensare ad Augusto Tretti, dall'altra la staticità del quadro ha riportato a Ciprì e Maresco. Ma non bastano certo, questi richiami, seppur pertinenti, e quelli ancora più profondi con il cinema delle avanguardie storiche, nella fattispecie a René Clair o a Marcel Duchamp, a dare conto di un percorso così poeticamente irragionevole. Per questo, abbandonata ogni volontà di offrire una riflessione sull'opera tutta di Ferri, ci accostiamo, per ora, unicamente a *Colombi*, come ad una specie di folgorazione su una strada che vuole mettere insieme 'cinema del reale' e percorsi della memoria.

Cinema e scritture del Sé. Una questione di bisogni

Per il documentario italiano, si sa, questa si sta rivelando una stagione intensa.³ La nostra idea è che l'ampia regione del 'cinema del reale', come sta venendosi a definire oggi nel nostro paese, possa assumere un ruolo determinante se riletta alla luce del fenomeno, messo a fuoco in diverse occasioni, delle forme e dei modi della scrittura del Sé attraverso le immagini.⁴ Con questo si vuole dire che alla dimensione propriamente virale delle manifestazioni autoconfigurative, quelle 'vite impersonali', cioè, che trovano casa nella rete, il cinema del reale viene a reclamare una controproposta, che, pur giocando su altri piani risponde ai medesimi bisogni, alle stesse necessità. Proviamo a enuclearne tre. Il primo bisogno consiste nel procedere grazie a un'attività inferenziale compiuta dall'immaginazione: il soggetto per dire di sé attraverso le nuove tecnologie non si pone

incluso nel suo Catalogo ragionato di Luca Ferri e disponibile in formato pdf sul sito ufficiale del regista, all'indirizzo URL <<http://ferriferri.com/documenti/catalogo.pdf>>; si veda: A. Aprà, *Fuori norma*, in Id. (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 9 e *passim*.

³ La produzione di documentari in Italia sta attraversando un momento di grande attenzione. Intorno al 'cinema del reale' si sta costruendo un'ampia bibliografia di riferimento: M. Bertozzi, *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003; G. Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012; D. Dottorini, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum Editore, 2013; I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, Milano, Mimesis, 2014; D. Cecchi, *Immagini Mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2016.

⁴ Si fa riferimento al lavoro di ricerca del Centro studi "Self Media Lab" e alle pubblicazioni F. Villa (a cura di), *Vite Impersonali. Autoritrattistica e Medialità*, Cosenza, Pellegrini, 2012; F. Villa (a cura di), *Tracciati autobiografici tra cinema, arte e media*, «Bianco e Nero», Roma, Carocci, 582-583, 2016.

preventivamente delle finalità, queste insorgono improvvisamente, non sono cioè iscritte in un preciso progetto di autoconfigurazione, ma si manifestano via via nel farsi del processo. Ciò che contraddistingue le forme e i modi delle iscrizioni del Sé nelle immagini in rete risponde alla necessità di non porsi finalità nel dirsi, di non avere una strategia di indirizzo obbligatoria, di non vincolarsi a un obiettivo da raggiungere. Tutto è unicamente determinato da quella che Pietro Montani definisce la «procedura improvvisativa», che appunto favorisce un'attività di scrittura non preordinata, senza un preciso disegno razionale, ma aperta a ridefinire le regole via via all'insorgere di nuovi materiali, che, a loro volta riusati e/o manipolati, diventano vere e proprie istruzioni per far progredire il processo.⁵

Il secondo bisogno al quale la pulsione autoconfigurativa risponde è quella di attingere a una forma di 'ipernesia', cioè a una copiosa messe di tracce mnestiche che non sono disponibili nella memoria esplicita individuale, ma che, come accade per l'attività onirica, che affonda le proprie radici nei materiali della prima infanzia, si arricchiscono di immagini senza linguaggio, private cioè della capacità verbale di padroneggiare l'esperienza. Questa grande memoria inconsapevole diventa memoria del Sé in differita: le immagini non riconoscibili come proprie, ma sentite come prossime diventano passibili di linguaggio solo in un secondo momento, quando cioè vengono abilitate come proprie, vengono adottate come facenti parte della propria memoria.

E da qui il terzo bisogno, sul quale ci siamo già soffermati altrove, ovvero quello di far fronte alla paura di stare al mondo.⁶ L'ampio fenomeno autoconfigurativo risponde altresì alla necessità di anestetizzare tale paura, nata dall'incapacità e dall'impossibilità del dirsi per (r)esistere al mondo, del non poter verbalizzare la propria identità secondo le regole del linguaggio, e quindi di cercare, attraverso le forme di esternalizzazione del Sé nelle nuove tecnologie, questa fuga alla tensione «annessionistica del linguaggio che del lavoro autonomo dell'immaginazione vorrebbe appropriarsi in modo crescente».⁷ In sintesi: bisogno di adottare una procedura improvvisativa e non un progetto preordinato nei processi di auto-configurazione; bisogno di attingere a una memoria che trascenda la memoria esplicita individuale ma che ne vada a implementare la *magnitudo*, secondo una logica aggiornabile e in differita del Sé; e infine il bisogno di trovare una via alternativa alla frustrazione del doversi e però *non* potersi

⁵ P. Montani, *L'immaginazione onirica. Un'improvvisazione senza regole?*, «Kaiak. A Philosophical Journey», 3, 2016, p. 4.

⁶ In particolare si veda F. Villa, *Cultura somatica e scritture del Sé*, «Fata Morgana», 26, maggio-agosto 2015, pp. 281-289.

⁷ Montani, *L'immaginazione onirica*, p. 22.

dire tramite il linguaggio, seguendo una prospettiva autoconfigurativa che diventa vera e propria forma di 'trasmutazione' del Sé secondo una forma particolare del pensiero e, di conseguenza, dello stare al mondo.

Memoria regressiva. Le date della Storia e i numeri del Caso

Come tutti sanno, i bambini all'inizio non parlano. I loro primi rumori sembrano a un tempo anticipare i suoni del linguaggio umano ed essere fondamentalmente dissimili. Quando si avvicina il momento in cui cominciano a formare le prime parole riconoscibili, gli infanti dispongono di capacità articolatorie che neppure il più dotato dei poliglotti adulti potrebbe sperare di emulare. Roman Jakobson, attratto da questa ricchezza lallatoria, definì questo come lo stadio dell'apice del balbettio – *die Blüte des Lallens* – momento unico della vita in cui, senza il minimo sforzo, si può produrre qualsiasi suono.⁸ Ma ciò che contraddistingue questa stagione è la sua brusca e radicale interruzione, ovvero la non continuità rispetto all'apprendimento del linguaggio, alla capacità del bambino di formulare le prime parole: tra il balbettio e la parola, tra la ricchezza dei suoni e la strettoia della lingua c'è una frattura, una sorta di rimozione, uno iato. È come se l'acquisizione del linguaggio fosse possibile solo attraverso un atto di oblio, una sorta di amnesia. È come se il bambino, affascinato dalla realtà di un'unica lingua, abbandonasse l'illimitato, ma in definitiva sterile, regno che contiene la possibilità di tutte le altre.

Colombi sembra trattenere e fare propria un'ecolalia, custode della memoria di quel balbettio indistinto e immemorabile che, perdendosi, ha permesso a tutte le lingue di esistere. La scelta di raccontare la storia dei coniugi Colombi attraverso una punteggiatura per decenni, per date che avanzano non per unità ma per decine, coincide con l'apparizione luminosa sul tabellone del gioco della tombola, retrostante ai due anziani signori, dei numeri corrispondenti alle due ultime cifre della data: 16 per 1916, 26 per 1926, 36 per 1936 e così via. Alla data viene a corrispondere così un numero. L'ecolalia si fa sentire proprio in questa corrispondenza che nella data, espressione di un momento preciso nel corso della Storia, rintraccia il numero che l'ha generata. All'origine di una data, così carica di senso e di vita, c'è semplicemente un numero, una combinazione di cifre, così suggerisce Ferri, arrivando a radicalizzare questa riflessione: il numero, quale elemento primordiale della data, semplice lallazione di cifre, è in

⁸ R. Jakobson, *Linguaggio infantile, afasia e universali fonologici*, in Id., *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1971, p. 20.

buona sostanza una tessera del gioco della tombola, per il quale, si sa, è l'aleatorietà a far da padrona, a segnare le sorti di vinti e vincitori.

In questo senso il corto circuito è estremo: il *determinismo* della progressione per decenni che corrisponde alla vita vissuta dai Colombi, coincide con la *casualità* dell'estrazione dei numeri del gioco, ovvero la stessa combinazione di cifre appartiene sia alla Storia che al Caso, sia alla lingua che al balbettio. Torniamo, quindi, all'ecolalia. La voce svuotata dei suoni che il bambino non sa più emettere porta all'emersione della lingua e al soggetto come essere parlante. Ma *Colombi* sembra rivendicare la memoria di quella zona rimossa in cui la ricchezza del possibile, la combinazione disarticolata, l'euforia della sperimentazione potevano garantire una scrittura non preordinata, con un apparente quanto preciso disegno razionale ma totalmente eversivo. Il lavoro di Ferri, questo cinema fuori genere, sembra assecondare la propria natura *regressiva*, il bisogno cioè dell'immaginazione di difendersi dalle pretese annessionistiche del linguaggio quale consuetudine, ma anche, e al tempo stesso, di preservare il linguaggio dal rischio, che in via di principio il linguaggio stesso contiene, di avvitarci su se stesso in modo autoreferenziale e di interrompere ogni rapporto con la sua controparte intuitiva. Una regressione salvifica, per quanto sia ancora possibile salvarsi, che Sigmund Freud ha definito così nell'*Interpretazione dei sogni*:

Siamo molto lontani, spero, dal farci illusioni sull'importanza di queste discussioni. Non abbiamo fatto altro che dare un nome a un fenomeno inspiegabile. Chiamiamo regressione il fatto che nel sogno la rappresentazione logico-linguistica si ritrasforma nell'immagine sensoriale da cui è sorta in un momento qualsiasi. [...] In tal modo possiamo senz'altro spiegare il fatto, stabilito per via empirica, che nel lavoro onirico tutte le relazioni logiche dei pensieri onirici vanno perdute o trovano soltanto espressione travagliata. Secondo lo schema queste relazioni non sono contenute nei primi sistemi di tracce mnestiche, ma in altri situati più avanti, e nella regressione sino alle immagini percettive sono costrette a rinunciare alla loro espressione. Nella regressione, la struttura dei pensieri del sogno viene disgregata (*aufgelöst*) nella sua materia prima.⁹

Le relazioni logiche vanno perdute o trovano solo espressione travagliata, così Freud, nel definire la processualità del lavoro onirico, rintraccia la natura regressiva del sogno proprio nella disgregazione logica e linguistica, nel ritorno a una materia prima dell'espressione, di nuovo a una fase precedente alla scelta di un solo linguaggio.

Ecco, il lavoro di Ferri spinge il 'cinema del reale', e forse per questo non lo corrisponde *in toto*, a una soluzione che metta l'immaginazione in condizione di rigenerare la propria autonomia, in libero gioco con l'intel-

⁹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 496.

letto, mantenendo la propria capacità di improvvisare in modo radicale per immunizzarsi dagli effetti negativi di un linguaggio consueto e addomesticato. Diventa possibile, dunque, che la vita dei protagonisti sia al contempo determinata dallo scorrere della Storia, i continui mutamenti delle forme e delle esistenze che la voce narrante snocciola, che mossa dalla casualità degli accidenti, imprevedibili e imprevisi come l'estrazione dei numeri nel gioco della tombola. Una strana consistenza della realtà, che pur essendo ormai a pieno titolo nel dominio del linguaggio, non rinuncia al desiderio di ritornare all'apice del balbettio.

Memoria resistente. L'indimenticabile e la traduzione

L'incedere del tempo trova conferma nella perdita degli oggetti. Come la caffettiera smussa la propria spigolosità, perdendo il pomello ottagonale che ne incorona il coperchio, così un arsenale di oggetti si modifica con il tempo, fino a far perdere definitivamente la forma primigenia alle cose e trasformarle in altro, qualcosa di irrimediabilmente diverso. I coniugi Colombi assistono attoniti a questa caduta degli oggetti, a questa loro irreversibile destrutturazione, fatta di perdite e di compiacenti arrotondamenti, che però non riescono a consolare chi, come loro, ama l'oggetto originario, così come era sin dalla nascita e così come avrebbe dovuto restare a imperitura memoria. Proprio come accade nella fenomenologia dell'ansia, inquietudine per eccellenza del 'senza oggetto', il tempo che passa dal 1916 al 2016 sembra sempre più affetto da questo malessere ignaro del senso stesso della propria insorgenza, e così i coniugi Colombi scelgono di adottare una forma di resistenza alla corruzione del divenire, che ha il sapore di una caparbia *traduzione* degli oggetti.

Una traduzione in senso benjaminiano, però. Facciamo riferimento al noto saggio *Il compito del traduttore* del 1920, nel quale Benjamin afferma che la traduzione non dipende strettamente dal traduttore, ma da ciò che nell'originale è «indimenticabile», che non può cioè essere dimenticato indipendentemente dal fatto che l'uomo ne faccia o meno memoria. Leggiamo:

Così si potrebbe parlare di una vita o di un istante indimenticabile, anche se tutti gli uomini li avessero dimenticati. Poiché, se la loro essenza esigesse di non essere dimenticati, quel predicato non conterebbe nulla di falso, ma solo un'esigenza a cui gli uomini non corrispondono e insieme il rinvio a una sfera in cui fosse corrisposta: a un ricordo di Dio.¹⁰

¹⁰ A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Walter Benjamin. Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, p. 130.

Alcuni oggetti per Ferri fanno parte del dominio dell'indimenticabile, portano con sé l'esigenza di non essere dimenticati, anche se gli uomini sembrano sordi a tale richiamo e procedono *sub specie traductionis* relative, improprie, degeneri: evirando dettagli essenziali, smussando angolosità determinanti, producendo versioni infedeli che sembrano allontanarsi irrimediabilmente dal ricordo di Dio, tradire quell'Origine che aveva generato il mondo delle cose.

Ma loro, i coniugi Colombi, quali partigiani dell'indimenticabile, praticano una forma di traduzione inconsapevole – la migliore sembra suggerire Ferri – non costruita su saperi acquisiti ma basata su una 'disposizione all'ascolto', sulla corrispondenza a quella profonda esigenza che reclama la 'permanenza in vita', *Fortleben* come suggerisce ancora Benjamin, e al contrario non si dimostrano minimamente interessati alla mera 'sopravvivenza' degli oggetti, ovvero alla loro *Überleben*, poiché tale forma di esistenza residuale comporta l'adattamento, la compromissione con il tempo, la perdita e in fondo la morte. Tanto l'idea di vita quanto quella di sopravvivenza dell'opera d'arte va intesa non in senso metaforico ma in modo del tutto concreto, dice ancora Benjamin, e compito del traduttore è quello di *tradúcere*, cioè di portare avanti, opere ancora vive non sopravvissute, non quel che resta della loro antica vitalità, non la memoria come eco di un passato lontano e perduto, ma un passato che permane vivo allo stato presente.

In questa direzione il tipo di memoria che incarnano i coniugi Colombi non è propriamente una memoria appartenente a due singoli individui situati, non è memoria rievocativa di una coppia di personaggi, bensì è la loro stessa presenza in immagine che risulta essere azione di resistenza per una memoria che possa trascendere l'individuo in quanto tale, e che, proprio perché pertiene al dominio dell'Indimenticabile, sappia mantenere viva la possibilità ipermnestica di ciascuno di noi, cioè la possibilità di richiamare, così come avviene nell'attività onirica, quali cose ancora vive, *fortleben sachen*, oggetti ed esperienze, che sciaguratamente non abbiamo visto né vissuto o che, per il nostro dolente percorso, abbiamo rimosso. Ferri inventa l'immagine dei coniugi Colombi perché passando attraverso quell'immagine impietosamente statica di due anziani signori, immobilizzati quale cornice del tabellone di una tombola, noi possiamo vivere una vita che il tempo ci ha sottratto, possiamo appropriarci di tracce mnestiche che non ci appartengono o non sappiamo più d'avere, e che affondano le proprie radici, direbbe Benjamin, nel ricordo di Dio.

Attraverso l'immagine, appunto, ma anche attraverso il sonoro. Sulla staticità del quadro ferriano si è già detto molto.¹¹ Una scelta radicale

¹¹ Intorno all'opera di Luca Ferri si segnala almeno: T. Isabella, *Habitat [Pivoli]. Una conversazione con Luca Ferri e Gabriele Gimmelli*. URL: <<http://www.doppiozero.com/rubri>

che in *Colombi* trova esattezza compositiva nella dialettica radicale tra una temporalità in movimento progressivo di dieci decenni e una spazialità staticizzata nella ripresa di due anziani signori bloccati in un eterno presente; il racconto biografico di un secolo raccontato da una *voice over* e l'istante infinito di un'immagine rappresentativa della sola età senile. Questa dialettica suono *vs* immagine invade anche il ritornello coreutico del film, fatto dalla presenza massiccia dell'uomo Dario Bacis, che posizionato nell'immagine, tocca di volta in volta strumenti musicali diversi, per poi uscire dal quadro. La sua impercettibile e delicata azione, che ancora una volta contrasta con la mole corporea dell'attore, accende sempre il medesimo motivo musicale, naturalmente *over*, dando via a uno sviluppo sonoro 'altro' rispetto a quello plausibile dello strumento visualizzato, che viene però sempre troncato. Anche qui, in questi intervalli sonori, l'immagine contraddice l'audio, una sincronicità impossibile fatta dalla collisione di due diverse nature: da una parte quella dell'istante pregnante nel visivo (i vari strumenti dal triangolo allo xilofono), dall'altra quella del divenire sonoro nel brano musicale (l'Intermezzo della *Cavalleria rusticana* sempre arrestato).

Questa frattura dovuta, ripetiamo, a una storia che da una parte tende a svilupparsi – i cento anni di vita dei Colombi e il motivo musicale – e dall'altra tende a rapprendersi – l'immagine frontale degli anziani e il tocco impercettibile di Bacis – ci restituisce una riflessione sull'inganno documentaristico che questo cinema sottoscrive. E il cerchio si chiude: non è certo la storia dei signori Colombi che Ferri ci vuole raccontare (coppia non esistente ma inverata per il film), non certo la storia di due anziani signori che nascono nel 1916 in regioni lontane, poi si incontrano, si sposano, si amano e scelgono il modo bizzarro di vivere gli ultimi anni della loro vita. *Colombi* non è un documentario, se documentario significa (ancora) riprendere una realtà nel suo darsi. E non è nemmeno un film che risponde all'esigenza del racconto biografico per decenni, poiché non è corredato dalle immagini della vita delle due persone ritratte. Quello di Ferri, e *Colombi* lo prova, è sicuramente una forma nuova di cinema che come il documentario cerca la verità delle cose ma al contempo non può fare a meno dell'immaginazione per tentare di restituire tale verità.

che/269/201311/habitat-piavoli> [ultimo accesso: 04/12/2017]; G. Gimmelli, *Dall'epifania mancata alla macchina del supplizio. Su alcune figure nei film di Luca Ferri*; «Cinergie, il cinema e le altre arti», 6, novembre 2014, pp. 115-123; G. Spina, G. Mazzone, *Preambolo patafisico sul cinema di Luca Ferri*, «Rapporto Confidenziale», 38, marzo-aprile 2013, pp. 118-125.

La memoria oscena. Amore, morte, estinzione

Nell'appartamento con le persiane sigillate presso il complesso razionalista dove i Colombi si sono ritirati a vivere per evitare ogni tipo di relazione umana e per non veder più orribili oggetti curvilinei di plastica, i coniugi, dopo essersi rinchiusi in un dolce silenzio, «vengono trovati in avanzato stato di decomposizione perché morti da svariati mesi». In quel periodo terminale della loro esistenza pensano alla fortuna di non aver fatto figli e si sentono sempre più soli e prossimi alla morte. Tutto ciò viene raccontato, non certo mostrato. Come del resto tutto il secolo d'amore dei coniugi Colombi. La morte così come l'amore – «si abbracciano guardando vetuste enciclopedie con particolare predilezione per i fenicotteri» – non vengono messe in scena, nel pieno rispetto dell'interdizione che André Bazin, nel suo saggio *Morte ogni pomeriggio* del 1949, prescriveva.¹² Bazin, infatti, dichiarava che «due momenti della vita sfuggono radicalmente a questa concessione della coscienza: l'atto sessuale e la morte», perché «l'uno e l'altro sono alla loro maniera la negazione assoluta del tempo oggettivo: l'istante qualificativo allo stato puro»; aggiungendo che «come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta [...] o almeno non lo si rappresenta senza violazione della sua natura»; e concludendo che «questa violazione si chiama oscenità» e che «la rappresentazione della morte reale è anch'essa un'oscenità, non più morale come nell'amore, ma metafisica».¹³

Sebbene amore e morte non vengano mai mostrati, in *Colombi* si apre uno squarcio che cede il passo all'oscenità. Nello stile visivo, basato sull'alternanza del quadro fisso ora sulla coppia posizionata ai margini del tabellone, ora sulla figura di Bacis nell'atto di suonare uno strumento, si apre una sorta di ulteriore regressione, una specie di intermezzo inatteso, quando il signor Colombi, ripreso in un primo piano decentrato con un fondale montano dipinto alle spalle, intona due canzoni. Un canto che è al contempo lamento e preghiera rivolto ora alla mamma, ora all'amata, ma che all'amore unisce un luttuoso presagio di morte. La voce straziante e affaticata si arrampica sulle strofe, dilatando l'inquadratura nell'attesa della fine, una sorta di agonia visivo-sonora che perdura per un tempo che appare lungo, troppo lungo, come uno straziante *Nunc dimittis*. Sebbene non siano amore e morte a prendere la scena, ma solamente il volto in tensione di un uomo anziano che cerca il respiro per cantare, l'intero frammento si espone quale corpo osceno all'interno del film, perché, come i due massimi tabù cinematografici baziniani, – l'atto sessuale e la morte – rappresenta la 'vittoria del tempo', contro cui l'uomo nulla può fare per difendersi.

¹² A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973.

¹³ *Ibidem*, pp. 27-33.

La memoria oscena è quella che volge il proprio sguardo all'inevitabile limite dell'esistenza, alla ricerca di senso, perché l'oggetto del ricordo sta sempre fuori scena, sta altrove, non nel contingente, non nella rappresentazione. L'acuto e straziante cantare dell'anziano signore, segnato dalle stigmate di un amore perduto e di una morte vicina, espone inevitabilmente al rischio del non senso, al salto nel buio, alla schiacciante impossibilità di dover assolvere al 'compito', per citare Thomas Bernhard, autore prediletto da Ferri, di cercare la verità se non distaccandosi definitivamente dal mondo: «Quando siamo sulle tracce della verità, senza sapere che cosa sia questa verità, che con la realtà non ha nulla in comune, se non la verità che non conosciamo, allora siamo sulle tracce del fallimento, della morte». ¹⁴ E tuttavia si tratta di un pericolo da correre. Se è vero che non riusciamo a cogliere la verità in tutto il suo spessore, ciò che conta per Bernhard è la nostra ricerca, in quanto riflessione che ci permette di uscire dal mondo, stando nel mondo. E così i coniugi Colombi, prossimi all'estinzione come i loro oggetti, compiono il gesto definitivo di sottrarsi al mondo, come fa Strauch, protagonista di *Gelo* (1986) di Bernhard appunto, che chiude con la società viennese per ritirarsi a Weng, il paese di montagna più freddo e cupo che ci sia, dove, da sepolto vivo, aspetta la morte. Non è un caso se spesso nella letteratura bernhardiana ricorre l'immagine di uomini in equilibrio sulla fune o sull'orlo di un abisso, comunque sospesi nel luogo-non luogo del limite, del margine, del cornicione, dell'instabilità, del rischio. Si tratta di metafore che alludono al luogo di confine tra il dentro e il fuori, tra il contingente e il necessario, tra senso e non senso. Siamo nel contingente e da qui, nel perseguimento del compito della vita, possiamo distanziarci per risalire alla comprensione del senso, soltanto tramite l'estinzione, tramite quella fulminea decisione di mettere fine a un'esistenza troppo gravida di compromessi e di rinunce. Questo progressivo distaccarsi dalla vita che risponde alla paura di stare al mondo, o almeno alla paura di stare in un mondo arrivato a essere com'è, non coincide solo con la parabola dei coniugi Colombi, ma conduce altresì, senza ripensamenti, a pensare a un 'cinema dell'estinzione', dove l'umano, dopo essere stato a lungo esposto come territorio dell'osceno, non ha più ragione di essere mostrato e come ogni esistenza caduca è destinato a scomparire. Lungo questa strada ci auguriamo di incontrare di nuovo il cinema di Luca Ferri.

¹⁴ T. Bernhard, *Gelo*, Torino, Einaudi, 1986. Per il concetto di 'compito' in Bernhard si legga: M. Latini, *La pagina bianca. Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura*, Milano, Mimesis, 2010.

Rephotographing e reenactment, la fotografia come dispositivo di recupero e riscrittura della memoria

Deborah Toschi

Il saggio si propone di indagare il recente fenomeno fotografico che prevede la rimessa in scena di uno scatto del passato, poi accostato alla nuova immagine, attraverso l'analisi di alcuni progetti artistici che hanno attinto a un repertorio privato interrogandosi sul tempo e la memoria, sul loro iscriversi direttamente nei corpi dei soggetti fotografati a distanza di anni. Abbiamo selezionato tre casi di studio: *Growth* di Wilma Hurskainen, *Back to the Future* di Irina Werning e *Time Travelling* di Christine H. McConnell. I casi sono tra i primi progetti ad applicare, ognuno con una propria specificità, questa pratica alle foto di famiglia, sono cronologicamente prossimi, essendo stati realizzati negli ultimi dieci anni, sono creati da giovani fotografe e hanno trovato visibilità in rete.

La finlandese Wilma Hurskainen¹ con il progetto *Growth* (2004-2006) percorre una strada molto personale. Il punto di partenza del progetto sono gli scatti realizzati dal padre dell'artista, viaggi e momenti di vita quotidiana che hanno per protagoniste le quattro figlie ancora bambine [figg. 1, 2, 3]. La Hurskainen, la maggiore delle sorelle, seleziona dall'album fotografico di famiglia alcune composizioni e le replica mantenendo ambientazioni, posizioni e tonalità luministiche e coinvolgendo l'intera famiglia. Ispirandosi al progetto fotografico *The Brown Sisters* di Nicholas Nixon,² l'artista finlandese sviluppa un nuovo *corpus* di 28 fotografie, ognuna accostata alla propria matrice.

¹ *Wilma Hurskainen*. URL: <www.wilmahurskainen.com> [ultimo accesso: 11/11/2017]

² Il progetto fotografico avviato nel 1974 è composto da una serie che ritrae la moglie dell'artista Bebe e le sue tre sorelle Heather, Mimi e Laurie nell'arco di quaranta anni. L'autore produce una nuova composizione ogni anno, rimangono elementi costanti la macchina fotografica 8 x 10, il bianco e nero, l'ordine di disposizione delle sorelle, mentre variano la *location*, la posa, la distanza della macchina (mezzobusto, piano americano, figura intera) e la presenza dell'ombra del fotografo (1981, 1983, 1984). La serie acquistata



Fig. 1 (©Wilma Hurskainen) Wilma Hurskainen, *Growth* 2004–2006 - On the Deck with Mom



Fig. 2 (©Wilma Hurskainen) Wilma Hurskainen, *Growth* 2004–2006 - Puijo Tower



Fig. 3 (©Wilma Hurskainen) Wilma Hurskainen, *Growth* 2004–2006 - The Royal Palace

Nel 2010 Irina Werning,³ fotografa argentina, avvia il progetto *Back to the Future*, una serie che ricrea gli scatti dell'infanzia e del passato. Il progetto, prima rivolto a una cerchia di parenti e amici di Buenos Aires, diventa ben presto virale grazie a un video postato dall'artista. Attraverso l'indirizzo mail backtothefuturepics@gmail.com, perfetti sconosciuti possono mettersi in contatto con Werning, raccontarle la propria storia, aderire alla serie. Per includere nuovi soggetti la fotografa intraprende un lungo viaggio che si snoda attraverso tappe europee (Londra, Parigi, Amburgo, Amsterdam, Berlino, Rotterdam), americane (Boston, New York, Los Angeles), perfino la Patagonia, soprattutto per l'allestimento della seconda serie *Back to the Future 2* del 2011.

L'ultimo progetto che inseriamo in un elenco che non pretende di essere una mappatura esaustiva del fenomeno,⁴ è *Time Travelling* del 2015, una serie fotografica composta da 10 immagini suddivise in coppie. L'artista americana Christine H. McConnell⁵ lavora sulle foto delle sue antenate, risalendo fino a cinque generazioni precedenti e realizzando autoritratti nei quali assume pose, abiti, acconciature e trucchi delle sue progenitrici. Gli autoritratti sono stampati ricreando le convenzioni fotografiche dell'epoca, sono virati in seppia o toni saturi, ricorrono a *flo* o a fondali neri per raggiungere una perfetta corrispondenza con gli originali. Le fotografie della madre, della nonna e delle ave sono poi accostate agli autoritratti dell'artista, in un'impossibile corrispondenza tra i tratti ereditari e lo scorrere del tempo.

Tutti i progetti presentano degli elementi comuni: attingono a scatti privati, prevedono un dittico che accosti l'immagine originale e la fotografia scattata a distanza di anni e, infine, sono inseriti in una serie. Cambia invece la relazione dell'artista con i soggetti rappresentati, si passa dall'autoritratto nel caso della Hurskainen e della McConnell, al ritratto di amici o perfetti sconosciuti nel caso della Werning.

dal 2006 dalla Fraenkel Gallery è stata esposta al MoMA nel 2014. Hurskainen dichiara la propria vicinanza a Nixon nell'intervista di M. Ravasio, *Wilma e le sue sorelle. Growth: le cartoline dal passato di un'artista finlandese*, «Marie Claire», 17 agosto 2010. Anche on line, URL: <www.marieclaire.it/Attualita/interviste/Wilma-e-le-sue-sorelle#3> [ultimo accesso 01/11/2017].

³ Irina Werning. URL: <www.irinawerning.com> [ultimo accesso 01/11/2017].

⁴ Ricordiamo ad esempio il progetto *Young Me/Now Me* del performer statunitense Ze Frank che attraverso il suo blog personale raccoglie, posta ed edita le fotografie *reenacted* che gli utenti del web gli inoltrano. Le immagini scattate da diversi utenti sono state raccolte ed editate in Z. Frank, *Young Me/Now Me*, Berkeley, Ulysses Press, 2011.

⁵ URL: <www.instagram.com/christinehmcconnell> [ultimo accesso: 11/11/2017].

La foto che visse due volte: le pratiche artistiche di rephotographing e di reenactment

Dei tre progetti presi in esame, ci preme innanzitutto indagare la modalità di realizzazione messa in gioco dalle artiste. *Rephotographing*, *reenactment* e in parte *double take*⁶ sono i termini che inquadrano in ambito accademico e artistico la strategia imperniata sulla ricreazione di un'immagine pregressa. Prima di procedere, sarà utile contestualizzare e definire con maggior chiarezza questi concetti. La pratica artistica di rifotografare il reale, replicando una precedente immagine fotografica sembra emergere nella seconda metà degli anni Settanta in alcuni progetti di ampio respiro. Tra i primi possiamo ricordare il *Rephotographic Survey Project* iniziato nel 1977, nel quale i giovani fotografi Mark Klett e JoAnn Verburg e la storica Ellene Manchester decidono di produrre repliche topograficamente identiche dei capolavori della fotografia della frontiera americana scattati da alcuni tra i più influenti artisti del diciannovesimo secolo, come Timothy O'Sullivan, William Henry Jackson, John K. Hillers e William Bell. Il progetto, al quale progressivamente si aggiungono Gordon Bushaw e Rick Dingus, si estende dal 1977 al 1979,⁷ ma la pubblicazione *Second View* è data alle stampe solo nel 1984.⁸ Nel libro sono sempre accoppiate le fotografie storiche e i nuovi scatti, la riflessione concettuale scivola così dall'indagine e dalla documentazione spaziale alla dimensione temporale, quell'arco di un centinaio di anni nel quale il paesaggio rimane identico a se stesso descrivendo un apatico tempo geologico, oppure reca i segni di una repentina e profonda trasformazione. L'ultima evoluzione del progetto si compie tra il 1997 e il 2000 con *Third View*,⁹ Klett insieme a Kyle Bajakian, Toshi Ueshina, Byron Wolfe integra la macchina fotografica con altri materiali, interviste, fotografie al *team*, nuovi strumenti multimediali come i video, i *sound footage*, i panorami in *Quick Time Virtual Reality*, rivelando il ruolo sempre più cruciale delle nuove tecnologie nella costruzione cul-

⁶ Il termine *double take* è il meno connotato e il meno ricorrente nella riflessione teorica, pertanto non lo affronteremo in questa sede, è più comunemente usato a titolo esplicativo nelle esposizioni e nei libri fotografici, ad esempio Z. Williams, *Double Take: A Rephotographic Survey of Madison, Wisconsin*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002.

⁷ Mark Klett Photography. URL: <<http://www.markklettphotography.com/rephotographic-survey-project/>> [ultimo accesso: 14/11/2017].

⁸ M. Klett, E. Manchester, J. Verburg, *Second View: The Rephotographic Survey Project*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1984.

⁹ M. Klett, et. al. (eds.), *Third View, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 2004. Vedi anche il sito *Third View*. URL: <www.thirdview.org> [ultimo accesso: 15/11/2017].

turale del paesaggio. Klett interpreta in maniera rigorosa la pratica della rifotografia che comporta l'individuazione del luogo esatto in cui è stata scattata l'immagine originale e la replica del medesimo punto di vista. Gli artisti più esigenti insistono inoltre sull'utilizzo di un'attrezzatura simile, sulla reiterazione dell'ora del giorno e di altri aspetti salienti della fotografia di partenza, per replicarne correttamente i toni luministici e la resa finale.

L'ossessione per la copia, il doppio, inaugurata da Mark Klett contagia altri progetti¹⁰ che si concentrano sul paesaggio, sia dialogando idealmente con fotografi del passato sia attingendo ad archivi pubblici o privati. Nel primo caso ricordiamo a titolo esemplificativo *Paris Changing: Revisiting Eugène Atget's Paris* (1989–2005) di Christopher Rauschenberg che lavora sulla persistenza dei luoghi,¹¹ *New York Changing: Revisiting Berenice Abbott's New York* (1997–2003) di Douglas Lever,¹² *Recollecting Landscape* (1980, 2004 e 2014) commissionato dal Botanic Garden Meise del Belgio, dal Flemish Architectural Institute e dalla Provincia delle Fiandre Occidentali.¹³ Appartengono invece al secondo caso il *Wisconsin Sesquicentennial Rephotographic Project* (1996–1998) diretto da Nicolette Bromberg,¹⁴ o

¹⁰ Un tentativo di indicizzare i diversi progetti legati alla pratica del *rephotographing* è promosso dal sito *RePhotography*. URL: <<http://rephotography.ning.com/>> [ultimo accesso 15/11/2017]

¹¹ Il fotografo riproduce in bianco e nero circa cinquecento delle immagini di Parigi scattate da Eugène Atget tra il 1888 e il 1927, senza replicarne rigorosamente l'approccio, ricordiamo che Atget prediligeva alcune condizioni atmosferiche e luministiche, specifiche ore del giorno e periodi dell'anno. C. Rauschenberg, *Paris Changing: Revisiting Eugène Atget's Paris*, New York, Princeton Architectural Press, 2007.

¹² Il fotografo applica un approccio molto rigoroso, utilizzando la medesima macchina, la 8 x 10 Century Universal, e riscattando le foto nello stesso giorno delle originali. D. Levere, *New York Changing: Revisiting Berenice Abbott's New York*, New York, Princeton Architectural Press, 2004. Alcune immagini sono disponibili sul sito URL: <<http://newyorkchanging.com>> [ultimo accesso: 17/11/2017].

¹³ Nel 1904 il National Botanic Garden e il Ministero dell'Agricoltura del Belgio commissionano al botanico Jean Massart un importante progetto di fotodocumentazione, interrotto per lo scoppio della prima guerra mondiale. Il Botanic Garden Meise rilancia il progetto nel 1980, incaricando il fotografo Georges Charlier di ritornare nei luoghi originali e rifotografare una sessantina di immagini di Massart. L'opera continua nel 2004 quando il Flemish Architectural Institute affida l'incarico a Jan Kempnaers e nel 2014 quando la Provincia delle Fiandre Occidentali recluta Michiel de Cleene. Gli scatti sono tutti visibili sul sito *Recollecting Landscape*. URL: <www.recollectinglandscapes.be> [ultimo accesso: 17/11/2017]. B. Notteboom, *Recollecting Landscapes: Landscape Photography as a Didactic Tool*, «Architectural Research Quarterly», 40/1, 2011, pp. 47–55.

¹⁴ Il progetto ridocumenta i panorami del Wisconsin a partire da materiali di studio, giornalistici e amatoriali. Cfr. N. Bromberg, *Wisconsin Revisited: a Rephotographic Essay*, «The Annals of Iowa», 59, 2000, pp. 100–101. Ricordiamo che i fotografi potevano qui scegliere se rimanere strettamente fedeli alle immagini di partenza scelte dalla Bromberg o rielaborarle più libera-

il *London's Changing Riverscape* (1997 e 2007) realizzato da Charles Craig, Graham Diprose e Mike Seaborne.¹⁵

Negli anni Settanta la tendenza alla riproduzione influenza anche progetti meno legati alla rappresentazione del paesaggio e più interessati alla dimensione ritrattistica, ne è un esempio *Dust Bowl Descend* realizzato da Bill Ganzel nel 1979 che riesplora l'America rurale della Grande Depressione immortalata dai fotografi della Farm Security Administration.¹⁶ Ganzel è interessato alle storie dei 'sopravvissuti' della terribile crisi del 1929; cerca i soggetti anonimi dai corpi ossuti e dai volti segnati, mitizzati dalla macchina fotografica di Russel Lee, Walker Evas e Dorothea Lange, li ascolta, li registra, li rifotografa nel loro attuale contesto quotidiano. Ritroviamo a circa quarant'anni distanza Florence Thompson, la *Migrant Mother*¹⁷ di Dorothea Lange, su una sedia a rotelle circondata dalle tre figlie sorridenti, la *Woman of the High Plains*¹⁸ sulla poltrona della sua casa in Texas. Le immagini di Ganzel nonostante si rifacciano esplicitamente a fotografie pregresse non le replicano, e pertanto non si inseriscono nella pratica del *rephotographing*. All'autore preme qui affrancare le storie tragiche dei soggetti, riconsegnare loro un nome, un'identità, una parabola di orgoglioso riscatto e forse anche un lieto fine. Se nel caso di Ganzel la presenza dei soggetti sembra rendere instabile il processo rigoroso del *rephotographing*, completamente diverso, ma a suo modo complementare, è il lavoro di Sherrie Levine,¹⁹ che nella serie *After Walker Evans* (1981) riproduce e presenta come proprie le fotografie della Farm Security Administration scattate da Evans. Attraverso il *rephotographing* non della realtà ma della fotografia originale, l'artista per un verso mette in discussione il concetto di autorialità e per l'altro pone l'attenzione sul raffinato linguaggio impiegato da Evans (la composizione dei soggetti, il bianco e nero, il tono luministico, ecc.), interrogandosi sull'autenticità della rappresentazione sempre filtrata da codici culturali e visivi.

mente rispettandone il tema.

¹⁵ I tre fotografi riproducono a colori i medesimi scatti delle rive del Tamigi commissionati dalla Port of London Authority nel 1937 e raccolti nel libro a cura di Chris Ellmers e Alex Werner, *London's Lost Riverscape: A Photographic Panorama*, London, Viking Adult, 1988. Cfr. London's Lost and Found Riverscape Partnership, *London's Riverscape. Lost and Found: Panorama of the River from 1937 and Today*, Art Book International, 2000; C. Craig, G. Diprose, M. Seaborne, *London's Changing Riverscape: Panoramas from London Bridge to Greenwich*, London, Fances Lincoln, 2009.

¹⁶ B. Ganzel, *Dust Bowl Descend*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984.

¹⁷ D. Lange, *Migrant Mother*, Nipomo, California, 1936.

¹⁸ D. Lange, *Woman of the High Plains "If You Die, You're Dead-That's All"*, Texas, Panhandle, 1938.

¹⁹ C. Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1994.

Se la pratica del *rephotographing* è circoscritta all'ambito fotografico, quella del *reenactment* dimostra una maggiore permeabilità, mettendo in dialogo differenti contesti artistici. Come sostiene Ruth Erickson «the artistic reenactment has emerged as a key cultural form of the Twenty-First century, a phenomenon traced in numerous thematic exhibitions (and related publications) over the past few years»,²⁰ basti pensare ad esempio alla riproposizione di performance messe in atto da Tania Bruguera in *Tribute to Ana Mendieta* (1985-1996) e Marina Abramović in “Seven Easy Pieces” (Guggenheim Museum, 2005) o alla mostra “Life Once More: forms of reenactment in contemporary art” (Witte de With, Rotterdam, 2005).²¹ Il *reenactment* recupera il concetto di duplicazione e la fedeltà verso un'opera precedente, ma sposta l'attenzione verso il processo di ricostruzione di un atto, di un evento. Un ruolo cruciale è assegnato alla ri-messa in scena, ai soggetti, alla loro azione, non a caso il termine *reenactment* intercetta un ambito di studi che ragiona sulla performance nel contesto artistico e teatrale.²² La riproduzione, benché possa essere un omaggio, non intende tuttavia promuovere una monumentalizzazione dell'evento o dell'immagine originale, ma diviene per gli autori uno strumento critico di grande interesse che può essere piegato a diverse necessità.

Nelle arti visive diversi artisti hanno imperniato la loro opera sul connubio tra fotografia e performance, interpretando camaleonticamente icone e miti della contemporaneità, ricordiamo a titolo esemplificativo i percorsi di Cindy Sherman, Eleanor Antin, Nikki S. Lee e Yasumasa Morimura. Questi artisti condividono con Sherrie Levine il lavoro materiale e teorico sulle forme di appropriazione artistica, facendo riferimento a un immaginario visivo e in alcuni casi riproducendo esattamente uno scatto o rimettendo in scena un evento attraverso pratiche di *reenactment*. L'appropriazione e la replica passano qui attraverso il corpo stesso dell'artista che si fa *medium* malleabile, reinterpretando codici culturali, razziali, pittorici, di genere o altro e traslandoli in un nuovo contesto, rendendoli visibili allo spettatore.

Passando all'immagine in movimento un importante esempio di *ree-*

²⁰ R. Erickson, *The real movie: reenactment, spectacle, and recovery in Pierre Huyghe's The Third Memory*, «Frameworks. The Journal of Cinema and Media», 50/1, Spring/Fall 2009, p. 108.

²¹ L'artista cubana Bruguera riproduce provocatoriamente oggetti e performance della conazionale Ana Mendieta, costretta a emigrare e realizzare la propria parabola artistica negli Stati Uniti; Abramović reinterpreta sette performance realizzate da celebri precursori della Body Art (Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane, Joseph Beuys e la stessa Abramović).

²² R. Schneider, *Performing Remains. Art and Works in Time of Theatrical Reenactment*, London-New York, Routledge, 2011; B. Kershaw, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London, Routledge, 1999; M. Pearson, M. Shanks, *Theatre/Archaeology*, London, Routledge, 2001.

nactment è *The Battle of Orgreave* (2001) di Jeremy Deller, una video installazione del violento scontro tra polizia e minatori in sciopero avvenuto nella cittadina dello Yorkshire il 18 giugno 1984. Dopo un meticoloso studio l'artista riproduce una battaglia ancora viva nella memoria della Gran Bretagna mescolando circa 800 attori in costume d'epoca con i minatori e 280 abitanti di Orgreave che avevano partecipato all'evento storico. Un primo elemento degno di nota è la scelta di mescolare due pratiche distinte di *reenactment*, la prima più popolare legata alla rievocazione storica di un evento del passato tramite figuranti,²³ e la seconda che prevede una rielaborazione artistica da parte dell'autore, ad esempio attraverso la scelta di un *medium*, delle riprese, della post-produzione, ecc. Inoltre, la scelta di una performance partecipativa che mescoli attori e soggetti che hanno vissuto lo scontro, suggerisce la trasmissione di uno specifico punto di vista, più personale e prossimo ai partecipanti e agli scioperanti che non alla narrazione ufficiale promossa all'epoca del governo Thatcher.²⁴ Tale approccio risulta ancor più evidente nel titolo della installazione presso la Tate Modern "The Battle of Orgreave. (An injury to one is an injury to all)" e nella pubblicazione *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike*, nella quale Deller riproduce le testimonianze dei giornali dell'epoca, le canzoni di protesta, diverse testimonianze orali di minatori, poliziotti, autisti di ambulanze, ecc. Il *reenactment* di *The Battle of Orgreave* si configura come uno strumento di consapevolezza e resistenza, atto a promuovere la lettura alternativa di un dato evento o decostruire e mettere in dubbio la narrazione dominante e ampiamente condivisa di un fatto.²⁵

Ancor più ambiguo e complesso *The Third Memory* (Pierre Huyghe, 2000), nel quale Huyghe realizza il *reenactment* della famosa rapina alla Chase Manhattan Bank del 1972 che ha ispirato *Quel pomeriggio di un giorno da cani* (*Dog Day Afternoon*, S. Lumet, USA 1975),²⁶ ingaggiando come attore, direttore e commentatore il protagonista dell'evento, il rapi-

²³ Ricordiamo che in lingua inglese «rievocazione storica» si traduce come *historical reenactment*. Per un approfondimento sull'*historical reenactment* si rimanda a Vanessa Agnew, *Introduction: What is Reenactment?*, «Criticism», 46/3, 2004, pp. 327-339.

²⁴ C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York, Verso, 2012, pp. 33-36; A. Correia, *Interpreting Jeremy Deller's The Battle of Orgreave*, «Visual Culture in Britain», 7/2, 2006, pp. 93-112.

²⁵ A. Bangma, *Contested terrains*, in A. Bangma, S. Ruchton, F. Wüst (eds.), *Experience, Memory, Reenactment*, Rotterdam, Piet Zwart Institute, 2005, p. 15.

²⁶ D. Birnbaum, *Cronologia. Tempo e identità nella videoarte*, Milano, Postmedia books, 2007; L. Cinquemani, *The Third Memory: stati della finzione nell'arte di Pierre Huyghe*, «Fata Morgana», 21, 2013, pp. 251-258.

natore John Wojtowicz.²⁷ Nell'installazione l'autore mescola le sequenze del film di Lumet, i filmati originali della rapina e la rimessa in scena di Wojtowicz, creando un cortocircuito di punti di vista e linguaggi mediali. Come suggerisce il titolo, la riattualizzazione della rapina non è un recupero della memoria originaria, né un'adesione alla finzione cinematografica, la seconda memoria che si è depositata nei ricordi degli spettatori, ma una terza memoria ibrida nella quale si stratificano e si fondono i ricordi reali, le riletture operate dai media, e la reinterpretazione maturata a distanza di anni da Wojtowicz. La pratica del *reenactment* assume in questo caso una funzione ancora differente da quelle esaminate in precedenza, esplicita l'inevitabile reciproca influenza tra le strategie di appropriazione e narrazione del reale messe in campo dal soggetto e le forme di rappresentazione e riscrittura promosse dai media.

Le pratiche memoriali e l'architettura progettuale

I progetti di Hurskainen, Werning e McConnell per un verso si basano sulla replica scrupolosa di una fotografia pregressa, per l'altro prevedono una partecipazione attiva, una performance da parte dei soggetti ritratti, pertanto si collocano in una zona liminare tra la pratica del *rephotographing* e del *reenactment*. Se, come abbiamo visto, queste pratiche hanno attinto all'opera di artisti riconosciuti, a eventi storici particolarmente noti, a un immaginario culturale e sociale ampiamente condiviso, le tre artiste cambiano rotta risvegliando immagini sopite dell'iconografia familiare, inserendosi in quelle prassi di riuso dei materiali amatoriali o privati che in ambito cinematografico hanno contraddistinto opere di *recycled cinema*.²⁸ Inoltre, pur attingendo a memorie famigliari, le tre opere sono condivise in rete, innescando una commistione tra pubblico e privato. Come questi progetti convocano la memoria delle autrici, dei famigliari e degli spettatori in rete? Cosa comporta la scelta di ibridare *rephotographing* e *reenactment*, pubblico e privato?

Per comprendere il senso dei casi in analisi dobbiamo interrogarci meglio sulla loro architettura e sui percorsi della memoria che attivano. Il primo elemento originale è la scelta del repertorio privato, di un'immagine che attiva la memoria di un ristretto numero di persone e che lo spettatore comune associa all'iconografia sorridente e convenzionale dell'album di famiglia. Il punto di partenza è dunque un'immagine opaca, traccia di

²⁷ Per una riflessione sulla conflazione dei ruoli di Wojtowicz nel *reenactment* rimando nuovamente a Erickson, *The real movie*.

²⁸ M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2013.

una storia personale che non è mai riacciata a un vissuto esperienziale più ampio e per molti aspetti resta muta anche alla fine del percorso di rielaborazione dell'artista. Osservandole più da vicino, le fotografie di partenza appartengono sempre a quelle immagini 'istantanee' che valorizzano l'illusione della trasparenza, aderiscono perfettamente al soggetto rappresentato e, nell'astrazione temporale, sembrano coglierne l'essenza. Se per un verso siamo di fronte a ritratti in qualche modo 'rivelatori', per l'altro, negli scatti privati soprattutto i bambini sono sempre incorniciati dallo sguardo altrui e inseriti in un racconto più ampio. Nei tre progetti questa prassi è prontamente ribaltata attraverso la selezione di una foto dall'album di famiglia, scelta che implica una riappropriazione consapevole, una presa di posizione verso quell'immagine che ci rappresenta. Il soggetto ri-anima e ri-personalizza la memoria privata incisa nella fotografia e inizia un percorso di riscrittura del Sé, mettendo in discussione le immagini rubate di un'infanzia confusa nei ricordi che riemerge negli sprazzi di cellulosa, oppure risalendo alle radici più profonde della propria genealogia familiare. Questa operazione abita lo spazio teorico dell'autorappresentazione e, al di là della questione meramente tecnica di chi scatta la fotografia, definisce l'autorialità del nuovo progetto. Ma, come accennano, se in altri progetti di *reenactment* risulta evidente la volontà di appropriazione o la proposta di una lettura alternativa, qui permane una certa ambiguità, non è dato sapere quale sentimento muove la selezione dell'immagine, se la celebrazione dell'affinità tra lo sguardo altrui e l'idea che il soggetto ha di se stesso o, al contrario, il senso di un fraintendimento, di un tradimento da sciogliere ed emendare.

Un secondo aspetto che caratterizza il repertorio privato riguarda le modalità di sguardo messe in campo dall'immagine, come suggerisce Kaja Silverman negli *home movies* il ricorrente sguardo in macchina non è autoriflessivo ma indirizzato alla persona che sta dietro la macchina da presa, non veicola quindi il barthesiano «ça a été», «è stato», ma un «ti amo». ²⁹ Nella medesima direzione anche Roger Odin, che sostiene che le fotografie di famiglia ci forniscono un sapere discorsivo che pertiene il rapporto tra chi guarda e scatta, e chi in posa risponde allo sguardo. ³⁰ L'interpellazione prende letteralmente voce interrogando e rimettendo in campo tutti gli astanti della posa originale, manifestando prepotentemente il desiderio di una discussione comune. Dunque, attingere a un repertorio privato implica in qualche modo un riaprire il dialogo amoroso tra due soggetti. Ci spostiamo dal piano narrativo più intimo e personale della scrittura del Sé verso una dimensione relazionale più ampia, che lega

²⁹ K. Silverman, *Flesh of My Flesh*, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 380.

³⁰ R. Odin (éd.), *Le film de famille*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

l'autore del progetto al fotografo dello scatto originale e agli altri soggetti della rappresentazione. Attraverso la performance del *reenactment* della fotografia originale si ribadisce un legame, una storia condivisa e si cerca un dialogo con interlocutori cari e forse scomparsi, svelando il desiderio di un confronto narrativo collettivo. A ribadire la tensione dialogica è la presenza dell'immagine selezionata dall'album familiare, che non scompare come un calco per lasciare posto alla nuova fotografia, ma è mantenuta e affiancata a essa.

Il dittico, l'accostamento delle due immagini, suscita nella percezione dello spettatore l'effetto straniante della simmetria speculare, come le strutture di cristallo enantiomorfe, che combinano immagini che sembrano perfettamente identiche ma sono dissimili. La ricercata somiglianza iconica, che rimanda alla pratica del *rephotographing*, e la composizione in dittici esaltano l'analisi e il confronto tra le immagini originali e i nuovi scatti, producendo un congegno architettonico generatore di senso. Ma qui la fotografia di partenza non è sufficiente a innescare il processo di rammemorazione di un evento, si ricorre allora alla performance che, attraverso il gesto, la postura, la voce, la riappropriazione di uno spazio noto, riattiva la memoria 'nel corpo stesso dei partecipanti'. La messa in scena implica al contempo un lavoro sia interiore, privato, su se stessi, sia esteriore, in relazione all'ambiente e agli altri astanti della fotografia. La performance, e dunque il *reenactment*, è il procedimento cardine dei tre progetti e ci permette di riflettere su una nuova concezione della memoria non legata alla sola corteccia cerebrale ma – per così dire – somatica, implicata nella relazione tra cervello e corpo.³¹ Non possiamo non registrare una certa ambivalenza verso il *medium* fotografico: se per un verso si sminuisce la forza dell'immagine originale come protesi artificiale in grado di riattivare la memoria, con il secondo scatto che immortalava la performance si torna a ribadire la funzione di dispositivo mnemonico assegnata alla fotografia, chiamata a fissare un evento fugace. Inoltre la performance, attraverso la messa in scena di un evento passato, non solo riattiva la memoria e ne permette una rilettura consapevole e attiva, ma apre il ricordo a nuove possibilità.

³¹ Sul concetto di 'body memory' S.C. Koch, T. Fuchs, M. Summa, C. Muller (eds.), *Body Memory, Metaphor and Movement*, Amsterdam, John Benjamins, 2012. Come spiega Diamond, «a brain-body relation implies that body memory cannot be simply located in the brain as opposed to the body, but exists throughout the brain-body dynamic more diffusely in so far as body memory can be activated by sensation, in sensory states, in and as enactment. In regard to body-memory, I suggest that there are memories rooted in the sensory and somatic which are bound to semiotic meaning derived from gestural-sensory relations with others and their after-trace», N. Diamond, *Between Skins: The Body in Psychoanalysis – Contemporary Developments*, Malden, Wiley-Blackwell, 2013, p. 101.

Come sottolineano le recenti ricerche nell'ambito delle neuroscienze, «[...] quando aggiorniamo le memorie con nuove informazioni non cambiamo una traccia trasformandola in un'altra, ma creiamo una seconda traccia che co-esiste con la prima in modo indipendente. Ora, con due tracce parallele, abbiamo la libertà di scegliere come rispondere agli stimoli che coinvolgono queste memorie».³²

La scelta del dittico si combina con quella della serie fotografica, declinata da ciascuna artista in modo differente. Werning realizza una serie variegata nella quale prevalgono i ritratti di singoli individui che non hanno relazioni tra loro; McConnell assembla una serie con i singoli ritratti delle sue antenate, infine Hurskainen ricompone una sorta di album di famiglia ma scarta la posa individuale in favore delle immagini che ritraggono insieme le quattro sorelle, la cui relazione diviene il vero soggetto della rappresentazione. Il dittico e ancor più la serie si configurano come proposte plurali che scardinano l'idea di unicità tradizionalmente connessa all'istantanea e ancor più alla categoria del ritratto personale. Marianne Hirsch afferma proprio in merito al genere del ritratto:

The portrayed person's subjectivity is then defined in its uniqueness and originality, rather than in its social connections, it is seen as his or her interior essence or presence, rather than a moment of short duration in a differential process. The subject's continuity or discontinuity with others is denied in order to present the subject as personality.³³

Se, come suggerisce la studiosa, il ritratto cela la discontinuità del tempo e la relazione del soggetto ritratto con altri per afferrare – e affermare – la sua personalità, il dittico e la serie fanno vacillare questa logica. La duplicazione pone con forza l'attenzione sulla componente temporale, la trasformazione e l'inevitabile transitorietà della personalità del soggetto, mentre la composizione di una serie mette l'individuo in relazione a un gruppo familiare o più eterogeneo.

Inoltre la scelta della serie, della riorganizzazione delle immagini di una sorta di archivio memoriale, manifesta una doppia pulsione. Per un verso la serie/archivio, come sostiene Foucault, essendo proiettata

³² L. Cena, A. Imbasciati, *Neuroscienze e teoria psicanalitica. Verso una storia integrata del funzionamento mentale*, Milano, Springer, 2014, p. 13; in questa logica si legga anche il ricorso alla performance in chiave terapeutica «[...] i processi terapeutici, invece, possono essere spiegati tramite la formazione di nuove associazioni che producono nuove tracce e memorie parallele tramite processi di consolidamento». *Ibidem*, p. 14.

³³ M. Hirsch, *The Family Gaze*, Hannover, University Press of New England, 1999, p. 34.

verso il presente, ci permette di sapere ciò che noi siamo oggi, e problematizza la nostra appartenenza a un regime discorsivo.³⁴ Per l'altro, essa si configura come una consegna, così come la definisce Derrida, «l'atto di consegnare riunendo i segni. [...] La consegna tende a coordinare in un solo corpus, in un sistema o una sincronia in cui tutti gli elementi articolano l'unità di una configurazione ideale»,³⁵ e in questo senso implica un ritorno compulsivo a una infanzia irrimediabilmente dissolta.³⁶ Entrambi gli aspetti sono lucidamente colti da Wilma Hurskainen che dichiara

By repeating a distant moment something weird is revealed about us as objects of the photograph in the first pictures: the way we play our artificial roles for the photograph. [...] In the pictures it seems as if we were trying to go back to our childhood by accepting the same position towards each other and the photographer's/spectator's gaze but we unavoidably fail. We have to fail – there is no return in time.³⁷

Growth, Back to the Future e *Time Travelling* si posizionano in maniera originale nel vivace panorama artistico che ragiona sulle pratiche del *rephotographing* e del *reenactment*, spostando i termini del dibattito verso un territorio privato, forzando la memoria familiare a una rilettura che trascende il gruppo familiare per divenire individuale e universale. L'architettura progettuale delle opere di Hurskainen, Werning e McConnell imperniata sul repertorio privato, la selezione, il dittico, la serie e soprattutto la performance, si configura come un vero e proprio dispositivo artistico teso, pur nelle sue ambiguità e oscillazioni tra creazione e nostalgia, tra affermazione e perdita, non solo al recupero della traccia mnestica ma ancor più alla rielaborazione attiva della memoria e delle potenzialità a essa connesse. Nell'intersezione tra fotografia e *reenactment* le briglie dei ricordi si allentano per dare vita a nuovi percorsi di senso e a memorie parallele che permettono ai soggetti un posizionamento più consapevole.

³⁴ M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Bur, 2005.

³⁵ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996, p. 13. In corsivo nel testo originale.

³⁶ Sul 'mal d'archivio': «È bruciare di una passione [...] È andare verso di lui con un desiderio compulsivo, ripetitivo e nostalgico, un desiderio irrimediabile di ritorno all'origine, un 'mal d'Africa', una nostalgia di ritorno al luogo più arcaico del cominciamento assoluto». *Ibidem*, p. 111.

³⁷ *Wilma Hurskainen*. URL: <www.wilmahurskainen.com> [ultimo accesso: 11/11/2017]

Memorie gestuali. Impressioni fra cinema e fotografia*

Barbara Grespi

Siamo ormai abituati a considerare il film come un 'oggetto' memoriale. La documentazione audiovisiva degli eventi è una prassi del tutto scontata, sia su scala storico-politica, sia sul piano delle esperienze individuali. Essa si basa su una drastica semplificazione del rapporto fra immagine e memoria,¹ che la modernità analogica ha ridotto a conservazione delle sembianze degli eventi. Una semplificazione che nasce con il cinema stesso; il gesto documentario si configura fin dalle origini come qualcosa di istintivo e immediato, tanto da alimentare folli imprese borghesiane, come il progetto geoantropologico del pioniere Albert Kahn, convinto di poter coprire l'intera superficie del globo con una seconda pelle di film e fotografie, e documentare così ogni angolo della terra, ogni abitudine e usanza. Ma anche il colossale sforzo archivistico di Boleslaw Matuszewski, nato come operatore dei fratelli Lumière,² era già in linea con questa visione della memoria come fitta documentazione del vero, apparentemente agevolata dall'immagine tecnica, la cui privilegiata capacità di testimonianza si riassume perfettamente nella parola inglese *evidence*: evidenza, ma anche prova materiale. Ancorarsi alle immagini per poter conoscere la verità del reale, e poterla ricordare come tale, per poterne cogliere il senso, in tutta la sua pienezza: ancora oggi restiamo legati a quest'utopia, anche se è stata smentita la fiducia nella 'ripresa infallibile' alla Matuszewski, e sostituita,

* Questo saggio costituisce una rielaborazione del mio precedente *Lo specchio e l'impronta. I ricordi dell'immagine analogica*, in B. Grespi (a cura di), *Memoria e immagini*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 1-21.

¹ Un rapporto che ha radici antichissime come ricorda Frances Yates, cfr. F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.

² G. Grazzini (a cura di), *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999.

quantomeno, dalla prospettiva ‘comparativa’, che trasforma la verità e la memorabilità in una zona nella quale si incrociano più ricordi, più visioni e documentazioni.

Su questo orizzonte, che fatica a offuscarsi, negli ultimi decenni alcuni autori al confine fra cinema e arti visive ci hanno insegnato a ripensare alla capacità reminiscente delle immagini in termini molto diversi. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi hanno mostrato che nelle immagini filmiche si fissa prima di tutto lo sguardo di un’epoca: esse testimoniano di un modo di guardare, in esse affiora una gerarchia percettiva che rappresenta la mentalità del tempo. Harun Farocki, invece, ci ha invitato a considerare il cinema come un dispositivo che seleziona, tratta, ‘apre’ l’archivio, costruendo complicati processi di messa in visibilità dell’invisibile. Entrambe le prospettive – e con esse alcune altre – invitano a superare l’idea del film come deposito, luogo di archiviazione di una ‘scena’, reale o immaginaria, che la tecnologia rende sempre possibile richiamare e tenere a mente. Ed entrambe le prospettive legano la questione della memoria sia alla questione dei corpi rappresentati, la cui concretezza deposita nell’immagine qualcosa di ulteriore, sia alla questione dei corpi che ‘attivano’ le immagini, costruendo il ‘memorabile’ attraverso uno specifico lavoro di esposizione della materia visibile.

In queste letture torna cruciale un tratto antico dell’immagine, che la modernità ha progressivamente scartato: il suo presentarsi tutt’altro che come un semplice supporto esterno a cui delegare la memoria, bensì come uno strumento di mediazione fra realtà e interiorità. L’immagine torna più pienamente a essere un canale di scambio, un luogo di circolazione di fantasmi: vestigia di una ‘realtà’ e residuo di ‘atti’ interiori che pure la segnano e la definiscono, fosse pure solo attraverso la materialità del corpo che li ha espressi.

Scrive Morin:

Ogni pellicola è come una pila che si carica di presenze: visi amati, oggetti ammirati, avvenimenti ‘belli’, ‘straordinari’, ‘intensi’. Così il fotografo professionista o dilettante balza in piedi in tutti quei momenti in cui la vita esce dal suo letto di indifferenza: viaggi, feste, cerimonie, battesimi, nozze. Solo il lutto – interessante tabù che ben presto comprenderemo – resta inviolato. [...] Le passioni d’amore caricano la fotografia di una presenza quasi mistica [...] La fotografia diventa oggetto di adorazione e di possesso. La propria si offre contemporaneamente al culto e all’adorazione. Lo scambio delle immagini compie magicamente lo scambio delle individualità [...] La fotografia copre un così vasto registro, soddisfa bisogni così evidentemente affettivi, e questi bisogni sono di una tale ampiezza che non si può considerare la loro utilizzazione come un semplice epifenomeno di una funzione essenziale quale la documentazione d’archivio o la conoscenza scientifica.³

³ E. Morin, *Il cinema o dell’immaginario*, Milano, Silva Editore, 1962, pp. 29-30.

Così Morin richiama i tratti meno scientifici dell'immagine fotografica, l'implicazione delle soggettività, ma anche il vissuto magico e 'primitivo' dell'immagine, scomparso dalla teoria, ma in realtà ancora attivo e importante anche in pratiche comuni; le parole di Morin funzionano anche per l'immagine in movimento, benché il film, nel suo 'accendersi' e 'spegnersi', è da un lato ancora più letteralmente *apparizione* (di fantasmi, di ricordi incarnati), dall'altro non è un oggetto maneggiabile – almeno non fino in fondo, anche negli scenari contemporanei – e resta pertanto molto meno prossimo al corpo di chi lo conserva per ricordare. Inoltre il film trattiene di un corpo anche lo stile, il gesto (l'inafferrabile principio alla base di un'identità personale), facendolo circolare in uno scambio simbolico nel quale la memoria (di un io, un evento, un'azione) si trova implicata a più livelli.

Il ricordo di un gesto

In Aby Warburg, acclamato padre di un approccio alla cultura basato sulla memoria,⁴ il gesto è un sintomo del ricordo. La conformazione dei corpi e il loro movimento, insieme esterno e interno, ripresentandosi in immagini lontane nel tempo e nello spazio, danno evidenza al persistere di una memoria culturale, che tuttavia si tramanda in forma neutra.⁵ Un gesto positivo può invertirsi, nel corso dei secoli, in uno negativo. L'artista che coglie i gesti e li riproduce possiede un occhio in grado di riconoscere il riaffiorare di forme, le quali però a loro volta affiorano per la memoria organica (o culturale) degli stessi corpi che le incarnano. C'è insomma un linguaggio gestuale della memoria, che funziona in modo misterioso, avvolgendo insieme corpi e immagini.

Nel caso del cinema, la funzione di archiviazione del gesto è solo uno degli aspetti che lega memoria e immagine. Il cinema è una macchina della memoria, che già la teoria delle origini aveva riconosciuto come tale: il movimento delle immagini che appaiono e scompaiono, senza cancellarsi, ricorda il processo memoriale, nel quale la mente richiama le immagini, le fa sfilare e poi torna a immagazzinarle. Secondo Balász questa dimensione psichica del cinema si rende visibile proprio nella tecnica in sé, che appunto mette in movimento le immagini, facendole permanere l'una nell'altra (con la sovrimpressioni) o costruendone il progressivo fluire (la dissolvenza). Balász immagina persino di poter cancellare le icone e far funzionare il

⁴ Il rimando è obbligato: G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

⁵ Cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro*, Milano, Mimesis, 2001.

dispositivo 'puro', immagina di mostrare i movimenti sullo schermo senza il loro contenuto specifico: questo renderebbe visibile il lavoro di quello che Balász chiama 'spirito'.

Le tecniche cinematografiche non mostrano solo l'oggetto, ma anche il variare della sua forma nel nostro spirito. In queste trasfigurazioni si manifesta il nostro apparato psichico. Se si potesse dissolvere, distorcere, sovraimprimere, senza avere a che fare con un'immagine particolare, cioè se si potesse lasciare la tecnica applicarsi liberamente, forse questa *Technich an sich* rappresenterebbe lo spirito.⁶

Dunque il cinema presenta continuamente la memoria come atto del ricordo, lavorando le immagini, e (ri)costruendo la forma (continua o discontinua) dei gesti attraverso il montaggio. Nell'immagine cinematografica i gesti non possiedono, come nell'immagine fissa, solo un 'potenziale' dinamico, tutto da immaginare, ma costituiscono a tutti gli effetti azioni, processi che il corpo compie, mettendosi in relazione all'ambiente. Lo specifico filmico del gesto, come luogo della memoria, è forse la sua dimensione connettiva: in che modo un individuo si vive nello spazio, come riesce a legarsi, oppure no, all'ambiente, come riesce ad appartenervi e a concatenarsi a esso. Il cinema fissa questo nodo, e così facendo ci consegna forse il nocciolo di un'identità.

Nel caso della fotografia, la triade corpo-memoria-immagine è tenuta unita da un doppio legame, più originario e fondativo: da un lato, la fotografia è vicina alla cosiddetta memoria organica⁷ dall'altro, il corpo impresso (antenato del corpo fotografato) si è presentato nella storia come il primo ricordo dell'immagine.

La prima espressione figurativa dell'uomo – le mani impresse sulla roccia della pittura rupestre – rappresentano a un tempo «l'alba delle immagini», come l'ha chiamata Georges Didi-Huberman,⁸ l'alba dell'uomo, e l'origine del fenomeno fotografico. Esse sono anche la prima traccia di un 'gesto memoriale' che si offre in tutta la sua purezza: la volontà di lasciare un segno, che non è ancora volontà di autorappresentarsi, ma solo di 'tracciare' il mondo con la propria presenza 'corporea'.

L'impronta costituisce dunque un distillato di memoria e immagine, una concrezione purissima dei due fattori: essendo memoria delle origini dell'immagine, è anche memoria della prima forma di memoria dell'uomo

⁶ B. Balász, *Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1954, p. 119.

⁷ L. Otis, *Organic Memory. History and the Body in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1994, p. 10.

⁸ G. Didi-Huberman, *Le ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008, p. 13.

(in senso attivo: il suo desiderio di depositare qualcosa per essere ricordato). Le impronte sono memorie ‘naturali’, vicine al generale tracciarsi della materia, come le macchie sui tessuti, il fossile scavato nella pietra e altri processi organici, e appunto, diversi studi le hanno comparate al processo di impressione fotografica, nel quale è il depositarsi dell’argento sulla lastra, per effetto della luce, a creare l’immagine.⁹

Il pensiero sulla memoria e il pensiero del fotografico corrono dunque paralleli, intersecandosi in più punti e in diversi momenti storici. Uno spaccato di questo complesso scenario: attorno alla neonata fotografia, fisiologi, inventori e psichiatri connettono il vasto e suggestivo problema degli effetti della luce sulla materia alla questione della memoria umana, prima di tutto ottica, in seguito culturale.

L'impronta che non si cancella

Nel Settecento, la luce – da sempre canale di contatto privilegiato fra l’esterno e l’interno dell’uomo attraverso gli occhi – viene concepita come uno strumento proiettivo che riflette sul cervello le immagini percepite.¹⁰ Lo studio dei suoi effetti energetici caratterizza invece l’Ottocento, secolo in cui si comincia a pensare sia all’occhio sia al cervello come strutture di fissazione degli stimoli sensoriali, in stretto parallelismo con la scoperta della fotografia, arte che aggiunge al dispositivo ottico (proiettivo) un processo chimico (conservativo). Mentre Herschel e Niepce scoprono la fotosensibilità dei sali d’argento, il mistero della visione viene in gran parte svelato dall’anatomia delle retine di rana di Treviranus (1837), dalle intuizioni di Müller sui fotorecettori (1854) e di Kuehne e Steiner sulla trasmissione elettrica (1880).¹¹ In tutto questo, la percezione dell’immagine cambia, perché nella visione viene introdotta una forte componente mentale, o appunto memoriale.

La questione chimica è all’origine della sovrapposizione fra memoria e immagine. Per vedere è necessario ‘trattenere’ le vibrazioni luminose degli oggetti, fissate da una reazione di sostanze sulla retina, così come

⁹ Sulla natura indessicale della fotografia cfr. R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

¹⁰ A metà Settecento, il cervello è «uno schermo midollare su cui, come in una lanterna magica, sono proiettati gli oggetti dipinti negli occhi». Cfr. l’importante: D. Draaisma, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 104 (nostra trad.).

¹¹ Treviranus identifica le *papillae*, cioè i futuri bastoncelli, mentre Johannes Müller chiarisce il fenomeno della fotoricezione. Cfr. R. Pierantoni, *L’occhio e l’idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, pp. 42-74.

per fotografare è necessario *registrare* frequenza e lunghezza d'onda della luce attraverso la scissione degli aloidii sulla lastra. La fotosensibilità delle materie appare così come una forma di ricordo al grado zero, mentre l'immagine si configura sempre più come memoria chimica della luce.

Su questa suggestione di partenza, si sviluppa un'idea esplicitamente fotografica della memoria, attraverso la mediazione di studiosi che si occupano sia di corpi che di immagini. È il caso del fisiologo americano John William Draper, uno dei pionieri nella ricerca sugli effetti chimici della luce,¹² più noto però per avere mancato di un soffio il primato della scoperta della fotografia. Nel suo trattato di fisiologia umana (*Human Physiology*, 1856), Draper si concentra sul momento in cui gli impulsi elettrici prodotti dai fotorecettori viaggiano verso il sistema nervoso centrale, fermandosi – secondo lui – nei gangli, dove si integrano ad altre percezioni. Questo breve tempo di attesa costituisce l'inizio della memoria.

Credo che nemmeno un'ombra possa cadere su un muro senza lasciare lì la sua traccia permanente, una traccia che può essere resa visibile ricorrendo a opportuni procedimenti. Queste tracce sono collocate nel cervello e non assomigliano affatto alle forme osservate, sono legate a esse come le lettere di un messaggio e il segnale telegrafico prodotto per trasmetterli.¹³

Con Morse, suo collega di arti e design all'università di New York, Draper aveva sperimentato a lungo sulla fotografia, finché Daguerre non li aveva battuti sul tempo. Draper non era riuscito a brevettare nemmeno le immagini di Moser, che pure aveva scoperto posando un oggetto sul metallo freddo e producendo vapore acqueo: reimmettendo il vapore in un secondo tempo, l'impronta riappariva. Evidentemente, il pioniere americano era interessato all'idea di un'immagine che c'è ma non si vede, insomma al tema della *latenza*, di lì a poco individuata come fondamentale cifra della memoria dalle più importanti teorie novecentesche. E infatti per descrivere il ricordo, egli pesca dal vasto campo delle invenzioni fotografiche di fine secolo il più laborioso dei prototipi: l'ambrotipo, una versione del calotipo di Talbot caratterizzato da una doppia latenza, perché una volta sviluppato non si decifra finché non viene rovesciato in positivo su un fondo di velluto nero.¹⁴ L'invenzione di Daguerre, in cui le immagini si producono durante l'esposizione alla luce, come se la lastra si abbronzasse, era meno

¹² Draper scopre la capacità della luce di alterare la chimica dei materiali che prende il nome di legge di Grotthuss-Draper.

¹³ Cfr. Draaisma, *Metaphors of Memory*, p. 106 (nostra trad.)

¹⁴ Ricordare significa «guardare agli ambrotipi che la mente ha collezionato», scrive Draper. Cfr. Draaisma, *Metaphors of Memory*, p. 104.

suggestiva, non contemplava appunto l'emozione di vedere apparire figure su un supporto apparentemente 'vuoto', e la memoria sembrava inseparabile da questa magia.

Il forte effetto di questi bagni di sviluppo, da tutti i commentatori dell'epoca descritti come miracoli naturali, evocano fortemente l'idea di una memoria della materia, che prenderà i crismi della teoria scientifica proprio negli anni di penetrazione sociale della fotografia.¹⁵ Nel 1870, il fisiologo Ewald Hering tiene la celebre conferenza viennese dal titolo "Sulla memoria come funzione generale della materia organizzata",¹⁶ obbligando molti scienziati del Novecento, compreso Freud, a un immediato confronto. Hering sostiene qui la fondamentale capacità riproduttiva di tutta la materia vivente, considerando gli istinti come una forma di ricordo impressa nel corpo e viceversa il complesso della memoria, non più come una facoltà mentale, bensì come una manifestazione della capacità dei tessuti organici di essere permanentemente alterati dalle impressioni sensoriali. Hering è convinto che la memoria si archivi nelle cellule nervose, anche se non identifica il meccanismo molecolare che gli permette di associare istinti, abitudini e ricordi, riferendosi a queste imprecisate modificazioni biochimiche come «tracce materiali».¹⁷ Non è forse secondario precisare che Hering si era fino ad allora occupato di fisiologia dell'occhio, e in particolare aveva studiato la persistenza delle immagini e i conseguenti effetti illusionistici (quindi una forma elementare di memoria ottica), formulando fra l'altro, a proposito della percezione dei colori, una tesi storica.

Ma in realtà, in ogni fase del suo sviluppo la teoria della memoria organica sembra legata alla storia delle immagini tecniche: dalla sua nascita vicina ai territori dell'ottica, alla sua versione neurologica, fino alla rielaborazione storico-culturale novecentesca. Gli psichiatri del Collège de France e dell'ospedale della Charité di Parigi individueranno nei nervi una capacità mnemonico-luminosa: come Jules Bernard Luys, secondo cui gli elementi nervosi trattengono la vibrazione di uno stimolo, che chiama significativamente «fosforescenza organica», e il più noto Théodule Ribot, che considera le patologie stampate sul corpo come l'effetto di cambiamenti fisico-chimici dovuti al ripetersi di uno stimolo. Finché appunto nel Novecento i suoi legami con l'occhio e lo sguardo si espliciteranno nella teoria di Aby Warburg, ispirata a una versione delle idee di Hering messe a punto dallo zoologo Richard Semon. Per Warburg, le impressioni prodotte dalle esperienze antropologiche più forti vengono appunto ereditate come

¹⁵ Con la sua circolazione sulla stampa e il fiorire del dilettantismo. Cfr. G. Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 2007 (1974), pp. 90-91.

¹⁶ Otis, *Organic Memory*, p. 10.

¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

impronte nervose, e in particolari momenti storici esse si esteriorizzano in specifiche formule gestuali che riaffiorano ciclicamente, come dimostra la storia dell'arte.

Naturalmente, in questo percorso il parallelismo fra immagine e memoria è garantito dal carattere innanzitutto 'analogico' e in secondo luogo 'indexicale' della fotografia. Nessuna delle intersezioni presentate sarebbe ribaltabile in chiave digitale, dato che il nesso fra immagine e memoria è basato sui corpi, anche sul corpo dell'immagine stessa. La fotografia possiede un corpo che invecchia, si deteriora e si segna come la pelle umana. La fotografia – e la pellicola cinematografica – continua a ricordare ciò che succede, continua ad archiviare in sé il tempo che scorre. Per questo è sempre, inevitabilmente, un amuleto, un 'oggetto memoriale' che ci trasporta verso qualcosa o qualcuno.

Rimontare la memoria.

Obsessive Becoming di Daniel Reeves

Lorenzo Donghi

Nel quadro della nostra cultura visuale, favorita da una presenza tecnologica divenuta tanto pervasiva da innervare capillarmente la vita quotidiana, è andata via via sviluppandosi una tendenza mediale piuttosto insistita. Essa si manifesta quando la parabola tracciata dallo sviluppo dei supporti audiovisivi incrocia, da una parte, il ruolo preminente che si trova a ricoprire la dimensione del privato all'interno dell'immaginario collettivo, dall'altra, l'impulso alla condivisione che permea gran parte delle relazioni che ogni giorno intratteniamo con i media. Disseminata nella pressoché totalità dell'attuale scenario mediale, tale tendenza esalta l'impiego degli apparecchi di visione in qualità di veri e propri strumenti della memoria, facendo dell'immagine un espediente ottimale per il soggetto che intende compiere un duplice gesto, ossia quello di intraprendere un percorso memoriale (per esempio, allo scopo di superare un trauma) e – al contempo – di consegnare una testimonianza (correlando così soggettività e storia pubblica).¹ Una doppia manovra che, come già accennato, risulta oggi frequentemente operata, sebbene sia forse più correttamente da reinquadrare nei termini di un'urgenza, perché di tale si tratta, ereditata dal secolo scorso, sulla scorta delle drammatiche vicende che l'hanno attraversato.

Basta del resto volgere lo sguardo indietro, anche solo dispiegandolo verso il più immediato passato, per verificare quanto, proprio rispetto alle premesse poste, sia di un certo rilievo l'opera di Daniel Reeves: artista americano che vive in Scozia, autore di numerose opere video,² così come di al-

¹ Sul tema, F. Guerin, R. Hallas (eds.), *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*, London, Wallflower, 2007 (in particolare l'introduzione, redatta congiuntamente dai due curatori, pp. 1-20).

² In merito alla produzione video di Reeves (fino al 1984) si legga l'intervista di M. Sturken,

trettante installazioni, progetti fotografici e performance,³ e personalità che desta un certo interesse in coloro che si occupano di rappresentazione bellica. Spettatore e testimone delle immagini che hanno scandito il Novecento, Reeves è infatti ossessionato dalla guerra, autentica protagonista del secolo scorso, nonché ponte che ci ha condotti verso il nuovo. Già presente nel lavoro d'esordio, *Thousands Watch* (1979), le sue immagini ispirano del resto anche *Smothering Dreams* (1981), eloquente ricostruzione di un agguato in cui l'autore, soldato in Vietnam, cade vittima durante l'Offensiva del Têt, e *Sombra a Sombra* (1988), rievocazione della Guerra civile spagnola tramite i versi del poeta peruviano César Vallejo. Fino a riversarsi massicciamente in *Obsessive Becoming* (1995): l'opera forse più conosciuta di Reeves, oggetto di studio cui vogliono tentare di avvicinarsi queste pagine.

Ultimato dopo una lavorazione durata più di cinque anni e costituito da un vorticoso montaggio di materiali eterogenei, *Obsessive Becoming* accosta gli archivi della memoria (personale) del regista e di quella (condivisa) del Novecento, ponendo in dialogo le vicende della famiglia disfunzionale di Reeves con scorci prelevati dall'immaginario collettivo, bellico anzitutto. Ne risulta un prodotto da intendere dunque, e primariamente, come la restituzione di un processo; o meglio di un percorso, durante il quale Reeves, per elaborare inquietudini e tormenti maturati lungo l'infanzia nella sua sfera intima, avverte la necessità, rifuggendo il solipsismo, di rilanciarli in un orizzonte più ampio, un terreno relazionale e condiviso, interpellando l'immagine come agente al tempo mnemonico e testimoniale. Un itinerario peraltro, quello tracciato da *Obsessive Becoming*, che in accordo all'impianto formale dell'opera è possibile suddividere in tre fasi, introdotte rispettivamente da altrettante immagini.

Allacciarsi al mondo. Elaborare il trauma, consegnarne la testimonianza

La prima immagine [fig. 1], il nucleo caldo attorno a cui si addensa la parte iniziale di *Obsessive Becoming*, è un riflesso che balugina solo per un attimo sullo schermo della memoria di Reeves, interrompendo una serie di fotografie in bianco e nero e fugaci sequenze di filmati amatoriali impegnata a ricomporre uno spaccato domestico, una sorta di ritratto familiare.

What is Grace in All this Madness: The Videotapes of Daniel Reeves, «Afterimage», 13/1 e 2, 1985, pp. 24-27.

³ Sulle altre esperienze artistiche di Reeves, si legga P. Zimmermann, *Processing Trauma: The Media Art of Daniel Reeves*, «Afterimage», 26/2, 1998. A Reeves è stata dedicata anche una mostra intitolata "The Hand That Holds Up All This Falling: The Works of Daniel Reeves" (7 ottobre-14 dicembre 1998), allestita a New York presso la Handwerker Gallery dell'Ithaca College e limitata a quattro dei suoi lavori più significativi.



Fig. 1 Fermo-immagine tratto da *Obsessive Becoming*, 05:38 (Daniel Reeves, USA, 1995). URL: < <https://vimeo.com/78378117> > [ultimo accesso: 12/12/2017]

Si tratta di un'immagine dalla breve durata, lunga solo pochi secondi, e in tutta evidenza lavorata digitalmente, in cui la sagoma scura e massiccia di un uomo adulto prima si volta, girando su se stessa, poi ne colpisce un'altra retrostante, assai più esile e minuta, scaraventandola a terra. Un'immagine sinistra, inquietante, non solo per l'atto di soverchieria che mostra, ma anche per il modo con cui tale atto ci viene presentato. Sullo sfondo di un bianco abbacinante, infatti, le due *silhouette* si muovono in modo accelerato, come in preda a scatti improvvisi e innaturali, mentre la musica che risuona in sottofondo, la composizione *Fratres* di Arvo Pärt, acuisce l'angoscia trasmessa dal moto scomposto dei corpi.

Un'immagine che, nel prosieguo della prima fase, capiremo essere un *refrain* ricorrente, un riverbero incastrato nella memoria di Reeves come a seguito di un inceppamento, e di cui scopriremo la provenienza quando il regista la riproduce nella sua versione originale. Si tratta di un filmato in Super8, relativo a un episodio occorso la mattina di Pasqua del 1960, quando, durante il ritorno a casa dopo la messa, nei pressi di una recinzione che separa un campetto dal ciglio della strada, Milton Donald Reeves, il patriigno di Daniel, colpisce senza apparente motivo l'altro figliastro, Michael. Resosi subito conto del proprio gesto, l'uomo si avvicina al giovane e gli tende la mano, mentre questo – per nulla sorpreso – la afferra, si rimette in piedi, si pulisce sbrigativamente i pantaloni e riprende il cammino: come se nulla fosse successo, come se tutto fosse normale. Simili episodi non devono essere certo una novità, in casa Reeves, e forse per Daniel e Michael è meglio soprassedere anche stavolta; la camera, tuttavia, è accesa e sta girando, e la registrazione diventa una documentazione visiva dell'accaduto.

La prima parte, il primo movimento di *Obsessive Becoming*, fissa dunque un punto cruciale del lavoro. A partire da questa immagine Reeves ap-

pronta infatti un racconto di afflizione e di disagio in cui la famiglia, lungi dal farsi rifugio, garantendo sicurezza e protezione, viene a definirsi come un luogo ostile, minaccioso, attraversato da costanti tensioni, gravido di segreti e bugie. Sono le interviste ad alcuni congiunti, la sorella del padre e quella della madre, oltre alla voce fuori campo dello stesso regista, a fornirci alcune coordinate di base a riguardo (l'assenza del padre biologico, la cui identità è rivelata al regista solo una volta compiuti i trent'anni; ma anche l'arrivo di una nuova figura genitoriale, i soprusi subiti...). E sono le proprio le immagini del suo passato a lastricare il percorso che Reeves, con l'apporto delle apparecchiature audiovisive di cui dispone, si accingere a compiere nella sua memoria inceppata.

Del resto, ricorrere a tecnologie della visione e impiegarle come strumenti ausiliari del ricordo è un'opzione largamente dibattuta all'interno dei *Memory Studies*, prospettiva transdisciplinare nel cui alveo teorico «la memoria si configura come un processo dall'ascendenza essenzialmente visiva, nel senso che la sua esistenza e il suo prendere forma, a livello individuale e sociale, sono forgiati dalla presenza di vere e proprie immagini».⁴ In riferimento a *Obsessive Becoming*, si può inoltre aggiungere che anche nell'ambito del traumatico è l'immagine a emergere come punto psichico cruciale, oggetto di condensazione che soffoca la memoria e impossibilita ogni progressione e sviluppo, condannando il soggetto a trovarsi spartito tra l'inazione (l'essere prigionieri inermi del trauma) e la coazione a ripetere (il modo patologico di manifestarsi dello stesso). Anzi, si può persino arrivare a supporre che essere traumatizzati significhi, in un certo qual modo, essere posseduti da un'immagine: proprio come accade a Reeves, alle prese con depositi inelaborati che creano problemi con la loro archiviazione.⁵

Ciononostante, il lungo gesto di relazione con i media che compie il regista lavorando a *Obsessive Becoming* non si traduce in un'immersione muta nelle profondità dei suoi abissi, esaurendosi in un processo autistico, esclusivo, impermeabile all'esterno; piuttosto, si profila come un genuino tentativo di allacciamento al mondo, al tempo, agli altri. Un gesto che gli consente di recare testimonianza di un trauma subito al fine di trasformare la propria lesione personale in un costrutto condiviso, facendo così del racconto di una singolarità la cifra di un'appartenenza, più ampia e generale, di cui in qualche misura l'individuo diviene portavoce, a dimostrazione che,

⁴ A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 47. Il volume contiene anche un'utile panoramica dei più importanti contributi avanzati nell'ambito dei *Memory Studies*, cui si rimanda: pp. 31-46.

⁵ C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 4-5. Si pensi, per esempio, a incubi e allucinazioni come forma sintomatica di tale possessione.

all'incrocio tra autobiografia e testimonianza, «ciò che conta, più che la singola specifica esperienza di vita, è il suo inserirsi su uno sfondo storico collettivo, che è in genere lo sfondo fortemente traumatico di un conflitto».⁶

Quel conflitto che riecheggia nella seconda parte di *Obsessive Becoming*, composta da un montaggio di materiale *found footage* inerente ad alcuni scenari di guerra che hanno segnato il Novecento: in particolare la Shoah, i disastri della bomba atomica, il Vietnam, la Guerra del Golfo. Una manovra, quella di Reeves, che opera dunque un raddoppiamento del sito del trauma, le cui radici risultano così affondare tanto in uno spaccato familiare viziato da angherie e sopraffazione, quanto in un divenire storico costantemente sconvolto dall'irruzione della violenza, finendo in questo modo per connettere infanzia e guerra, così come i contesti, solo apparentemente opposti, della cornice domestica e del campo di battaglia, secondo un andamento che riconosce nel passaggio dalla prima alla seconda fase dell'opera il momento in tal senso maggiormente indicativo.

In questo frangente assistiamo infatti a una dissolvenza incrociata in cui Reeves, mentre racconta degli abusi di cui, all'oscuro di tutti, è stato vittima durante l'infanzia, fa seguire a una ripresa in *ralenti* della sua famiglia alcuni fotogrammi [fig. 2] di una bambina ebrea nel ghetto di Varsavia che, durante i rastrellamenti nazisti, cerca disperatamente di confortare la sorella più piccola, debilitata dall'inedia e ormai in fin di vita. Un passaggio per certi versi ardito, tanto potente quanto arrischiato, fraintendibile in quanto volutamente esposto al rischio del malinteso; tuttavia, che non va certo interpretato come un esercizio di comparazione tra il dolore derivato dalla violenza domestica e quello causato dal dramma bellico, né tanto meno come un accorgimento per rendere le due espressioni del trauma in alcun modo assimilabili. Piuttosto, una congiuntura che può essere riletta alla luce delle teorie femministe, cui Reeves confessa apertamente di essersi ispirato,⁷ anzitutto nell'avvicinare guerra e prevaricazione familiare in quanto manifestazioni del medesimo potere dominante, maschile e patriarcale; o ancora, che può essere vista come un tentativo di fissare nel dolore, e in particolare in quello infantile, una sorta di orizzonte univer-

⁶ P. Violi, *Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza*, «E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», 11 marzo 2009, p. 2. Relazione presentata al convegno "Finzioni autobiografiche" (2008) organizzato dal Centro internazionale di semiotica e linguistica di Urbino. URL: <http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=429> [ultimo accesso 09/12/17].

⁷ Reeves di dice infatti di aver trovato di grande interesse il lavoro della femminista S. Griffin, che nel 1992 pubblica il libro *A Chorus of Stones. The Private Life of War*: «It really shaped my thinking concerning the relationship of personal narrative and the historical dimension», dichiara Reeves in C. Meigh Andrews, *Interview: Daniel Reeves* rilasciata a Glasgow il 21 novembre 2000. URL: <<http://www.meigh-andrews.com/writings/interviews/daniel-reeves>> [ultimo accesso: 09/12/2017].



Fig. 2 Fermo-immagine tratto da *Obsessive Becoming*, 28:19 (Daniel Reeves, USA, 1995). URL: <<https://vimeo.com/78378117>> [ultimo accesso: 12/12/2017]

sale, un comune sentire, partecipativo e sovrasoggettivo, in cui «everyone [is] a part of the other, not in some fairy land but deep down in the soil of our bones».⁸

A ogni modo, un montaggio che rimarca la prerogativa di fare di *Obsessive Becoming* un lavoro che si mostri nella sua natura, duale e complementare, di performance soggettiva, basata sulla conversione di un'esperienza in un resoconto, e di iniziativa testimoniale, da calare nel quadro di una situazione dialogica e, dunque, intersoggettiva. In fondo quelle immagini di guerra – dello sterminio ebraico in particolare – non sono lì solo a ricordarci cosa sia stato il Novecento con la sua barbarie, ma anche a porre l'accento su una delle più emblematiche prese d'atto maturate nel suo corso. Vale a dire che, benché in essi abbiano origine, memoria e testimonianza non sono processi che si può auspicare di concludere nell'ambito dell'individuale, men che meno esercizi da espletare in quello del privato: entrambe, infatti, risultano piuttosto passibili di definizione in termini di vere e proprie operazioni sociali, cosicché ogni iniziativa in cui esse vengono a coincidere finisce per delinarsi necessariamente come una consegna.

L'impegno di fare dono della propria esperienza all'altro, ovvero il proposito che anima l'iniziativa testimoniale, che la spinge a sfidare la resistenza del trauma e a vincere l'insidia dell'oblio, si dimostrerebbe d'altra parte un'impresa vana se qualcuno, sottoscritto un patto di fiducia con il testimone, non accettasse di accogliere il suo contributo e di onorarne la gravidanza. In altri termini, perché il testimoniare possa effettivamente compiersi, occorre che qualcuno stia a sentire (o guardare, nel caso di Reeves, sebbene in *Obsessive Becoming* le registrazioni audio risultino una

⁸ Così recita la *voice over* di Daniel Reeves durante *Obsessive Becoming*.

parte integrante di tale consegna); anzi, occorre che qualcuno non solo si candidi come destinatario dell'appello, ma che in esso vi si senta anche implicato, fino al punto di partecipare alla costruzione del suo senso e di incoraggiarne la condivisione comunitaria, agendo quindi come un apostolo, un continuatore.⁹ Ed è proprio all'insegna di questa continuazione, dell'ingaggio reciproco e del tessuto connettivo che essa richiede, che prende le mosse la terza parte della consegna di cui *Obsessive Becoming* si fa carico.

Anche in questo caso, tutto ha inizio da un'immagine: l'estratto [fig. 3] di un filmato amatoriale in cui Reeves, appostato sul bordo di un lago non distante dalla sua casa americana, carica il braccio all'indietro per poi gettare, nel mezzo dello specchio d'acqua antistante, una pistola: oggetto che egli odia profondamente, la cui presenza lo tormenta da tutta la vita, ma con cui ha dovuto sempre convivere per volontà del patrigno, patito delle armi. La ripresa risale al pomeriggio stesso in cui Reeves ha seppellito la madre, e non è priva di amarezza. Milton infatti muore durante la lavorazione di *Obsessive Becoming*, lasciando finalmente a Reeves la possibilità di costruire con la madre un rapporto rinnovato; tuttavia, solo due settimane dopo la scomparsa del compagno, alla donna viene diagnosticato il cancro. Reeves la assiste per otto mesi, ricucendo con lei una relazione priva dell'ingombro di Milton ma condizionata dalla presenza, altrettanto gravosa, della malattia.

Della madre, il regista arriva persino a filmare gli ultimi giorni di vita, mentre l'anziana donna, ormai irrimediabilmente allettata, combatte contro il male che la affligge fino a cedergli, accendendo così continui battibecchi con l'infermiera incaricata di assistere la paziente, che trova oscena la volontà, da parte di un figlio, di riprendere la madre mentre la morte è al lavoro. Ma i videotape di quegli ultimi momenti, che Reeves impiegherà più di un anno per riuscire a guardare, una volta visionati trovano una naturale collocazione in *Obsessive Becoming*, marcandone la soglia di accesso alla terza fase: il segmento conclusivo, che questa volta si svolge all'insegna del conforto e della riconciliazione.

Protagonista è ancora un incrocio di immagini. Al lancio della pistola nel lago segue infatti una dissolvenza in bianco da cui, lentamente, riemerge appunto il volto della madre malata, inquadrata di profilo, a distanza ravvicinata, con la schiena appoggiata alla testata del letto, mentre Linda – al tempo, la moglie di Reeves – la accudisce amorevolmente. A un tratto l'immagine sbiadisce, mentre prende forma una vecchia fotografia d'infanzia che, trattata con il *morphing* digitale, si trasforma nel ritratto, adolescenziale e poi adulto, della madre, che riappare alla fine della sequenza con in braccio un fagotto in cui è avvolto un neonato [fig. 4].

⁹ A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, Milano, Cortina, 1999, p. 146.

Fig. 3 Fermo-immagine tratto da *Obsessive Becoming*, 37:40 (Daniel Reeves, USA, 1995). URL: <<https://vimeo.com/78378117>> [ultimo accesso: 12/12/2017]



Gettare via la pistola, sbarazzarsi di quell'oggetto detestabile, e per di più farlo proprio a ridosso della scomparsa della madre, significa allora, per Reeves, obbligarci a un gesto di emancipazione e al contempo di apertura, a una mossa che, rifuggendo la violenza, sgombera la memoria dall'onda lunga della pena infantile e la predispose a nuove modalità di incontro. Da qui il presentarsi di un montaggio che, alludendo alla circolarità dell'esistenza, insiste sul ribaltamento dei ruoli che la vita stessa impone: le ossa diventano cenere, il giovane diventa vecchio, l'accudente diventa accudito, all'interno di un sistema di relazioni in cui il soggetto è posto al centro di un fascio di rapporti di interdipendenza che si ridisegnano nel tempo, fino a rovesciarsi, ma in cui, in un modo o nell'altro, ognuno si scopre sempre importante per qualcuno, mentre nessuno può bastare a sé.

Tutto il movimento finale dell'opera è allora condotto sotto l'egida del *morphing*, tecnica di lavorazione digitale delle immagini che Reeves impiega in funzione transitiva, con l'effetto di passare da una configurazione all'altra – per esempio, un volto colto a differenti età – ostentando il processo di trasformazione formale tra i due poli, con l'intento di creare una continuità visiva tra i diversi stadi della vita replicando, in questo modo, il cerchio del divenire: «it's amazing to see how her face begins to look the way she did when she was a child»,¹⁰ commenta il regista quando rimembra le riprese della madre morente. Tuttavia, in questa terza fase, la transitività del ricordo arriva a trascendere tanto il vissuto individuale quanto il rapporto diretto che sottintende il vincolo filiale, spingendosi oltre, addentrandosi in una dimensione più lasca, di ascendenza genealogica,¹¹ in cui la copertura della

¹⁰ Così in Andrews, *Interview*.

¹¹ Sulla prospettiva genealogica della memoria, si segnala *Genealogia e discendenza. I legami*



Fig. 4 Fermo-immagine tratto da *Obsessive Becoming*, 46:28 (Daniel Reeves, USA, 1995).
URL: <<https://vimeo.com/78378117>> [ultimo accesso: 12/12/2017]

memoria si espande, assumendo una portata transgenerazionale, e in cui l'elaborazione dei ritratti fotografici diventa veicolo di connessione non solo con il volto materno o dei fratelli, ma con quello degli avi, le figure dell'assenza di cui i discendenti recano traccia proprio nella rassomiglianza.

Obsessive Becoming sfocia dunque in un'adunanza familiare allo scopo di guarire una ferita che proprio in famiglia è stata inferta, forzando la memoria ad affrancarsi dall'equivalenza con la dimora del trauma per ricostituirla come luogo dell'accoglienza, dell'inclusione. Laddove, finalmente, è possibile ricongiungersi con antenati e familiari, unendosi con la madre, a cui non si è riusciti a dire tutto, così come a quel padre che non si è mai conosciuto. Ritrovandosi, insperatamente tutti insieme, in una conciliazione che oltrepassa i confini del tempo, scandita dai versi di un componimento poetico scritto e recitato dallo stesso Reeves (che propone una riflessione sull'esistenza umana allineata con il buddismo Zen, più che con il razionalismo occidentale).¹² Ecco dunque che, accettato il confronto con il trauma e operato il suo rilancio nel collettivo, il terzo segmento di *Obsessive Becoming* può finalmente profilare un traguardo al processo intrapreso da Reeves: un percorso terapeutico nella memoria che, per quanto impervio e faticoso, può ora concludersi con un affollato lieto fine.

sociali per una cultura del ricordo, in Cati, *Immagini della memoria*, pp. 143-192.

¹² Riflessione che confessa i suoi debiti con *Writing for Your Life* (1992), trattato sulla scrittura a opera di Deena Metzger, che era stata mentore a Santa Barbara di Reeves nei percorsi di riabilitazione riservati ai veterani del Vietnam e organizzati da Thich Nhat Hanh, maestro Zen con cui Reeves collabora dalla fine degli anni Ottanta (sua è infatti la voce che accompagna la dissolvenza incrociata all'inizio della terza fase di *Obsessive Becoming*, quella che pronuncia le parole che ispirano a Reeves la somiglianza della madre morente con una bambina).

Attraversare strati. Montaggio e manipolazione come pratiche di elaborazione delle immagini

Rivisto vent'anni dopo, *Obsessive Becoming* si conferma una riflessione preveggenza, anzitutto se rapportato allo stato in cui versa la nostra memoria, identificabile, oggi più che mai, con un serbatoio largamente mediatizzato: un archivio duttile, composito, anzitutto aperto, risultato dell'incontro tra il dato soggettivo (il ricordo di un avvenimento) e quello artificiale (la sua incisione mediale), così come tra le immagini del ricordo individuale e altre che, pur non appartenendo a nessuno, sono condivise da tutti.¹³ Per fare un esempio, basta soltanto considerare quanto la memoria 'interna', ossia la facoltà psichica di cui ognuno di noi dispone, si dimostri ai giorni nostri sempre più dipendente dall'interscambio continuo con ciò che sta fuori da sé: da una parte, abituata a riversare i suoi dati in tutti quei supporti esterni che, del soggetto, costituiscono un'espansione ormai irrinunciabile (si pensi a periferiche quali *pen-drive* e *hard-disk*, o ad archivi virtuali come profili social, bacheche online, chat di messaggistica telefonica, ecc.); dall'altra, configurata come un dispositivo protesico abilitato a ricevere e integrare contenuti esogeni, relazionandosi così a eventi che, seppur non direttamente vissuti, risultano in qualche misura esperibili, testimoniati dalla restituzione che di essi ci viene fornita da apparati mediali quali cinema, televisione o internet.¹⁴

Una memoria che, infatti, in *Obsessive Becoming* viene a coincidere con l'esito di uno scambio: un affastellamento di componenti eterogenee¹⁵ (estratti video, spezzoni di film, fotografie, immagini elaborate in computer grafica, materiali d'archivio, video-interviste, riprese amatoriali, album genealogici, didascalie scritte e versi recitati in *voice over*) che conferma come il restauro della memoria, resosi necessario dopo l'occorrere

¹³ A. Hoskins, *The Mediatization of Memory*, in J. Garde-Hansen, A. Hoskins e A. Reading (eds.), *Save As... Digital Memories*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 27-43.

¹⁴ A. Landsberg, *Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture*, in P. Grainge, *Memory and Popular Film*, Manchester, Manchester University Press, 2003, pp. 144-161.

¹⁵ Non è banale notare come in *Obsessive Becoming*, tra interventi di editing digitale, sia la tecnologia video a trovare largo spazio in qualità di efficace strumento di lavoro. Tecnologia che tratta quindi un'immagine di natura elettronica, trasmissibile, rimodellabile, un'immagine che si comporta a tutti gli effetti come un flusso, e che invita ad abbandonarsi alla spontaneità in virtù di quella sua promessa di ridurre al minimo la distanza che si frappone tra ispirazione ed esecuzione, tra l'esperienza vissuta e la volontà di comunicarla. Un'immagine che si propone dunque come «una delle manifestazioni più vive di ciò che il pensiero è, con i suoi salti e il suo disordine», e che ben si presta a rispondere a interrogazioni identitarie, promuovendo il rispecchiamento come privilegiata, per quanto non scontata, modalità d'accesso all'indagine interiore. R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Bruno Milano, Mondadori, 2007, p. 289.

del trauma, risulti un'opzione percorribile solo a patto di essere condotto all'insegna della contaminazione di elementi esterni. Di conseguenza, ecco che le immagini di Reeves, le tracce video-fotografiche lasciate nel corso del tempo dalla sua famiglia, incontrano quelle della memoria condivisa, in particolare delle guerre di cui tutti conservano il ricordo: ma è proprio la condivisione di due distinti archivi a stabilire le condizioni di testimonianza a partire dalle quali è possibile risemantizzare i documenti convocati; ed è la riorganizzazione delle tracce in essi contenute, predisposte in vista di un mutuo dialogo, che permette di cogliere il senso delle loro latenze inesprese (come nel caso, abbiamo visto in precedenza, del collegamento istituito tra l'*home movie* di casa Reeves e le immagini delle due sorelline nel ghetto polacco).

Tuttavia, stando così le cose, non pare che lo sforzo profuso da Reeves con il raffronto di tutto quel materiale voglia dare forma a un un mosaico di elementi differenti, un puzzle di cui vanno testati gli incastri: *Obsessive Becoming* non procede operando una distribuzione piatta, orizzontale, e men che meno cerca legami combacianti. Semmai, il film sembra voler suggerire una tattica di riorganizzazione con cui fare ordine dopo un accumulo, in virtù della quale le immagini, ammassate in livelli come sedimenti in una stratificazione – una sorta di «geologia del sé», la definisce Patricia Zimmermann¹⁶ – vengono prelevate, rimestate e messe a confronto: in una parola, rielaborate.¹⁷

Una stratificazione identitaria che procede quindi in direzione verticale e che, così facendo, allude immediatamente tanto a un'idea di profondità, quanto a un'operazione di scavo; o, meglio, di attraversamento, in linea con quella determinante formulazione freudiana – la *Durcharbeitung*¹⁸ – che descrive il percorso elaborativo compiuto dalla memoria come, appunto, un attraversamento di strati di rappresentazioni: un lavoro progressivo, arduo e non definitivo, ma che, nel suo incedere, permette ai materiali contenuti nell'archivio di organizzarsi in vista di una nuova configurazione.

Ebbene, per Reeves volano di questo attraversamento è l'immaginazio-

¹⁶ Zimmermann, *Processing Trauma*.

¹⁷ Sull'esempio di un'altra operazione cui *Obsessive Becoming* si avvicina, ovvero il febbrile rimescolamento degli archivi con cui Jean-Luc Godard realizza le sue *Histoire(s) du cinéma*, avviate nel 1988 ma continuate dal regista francese per tutto il corso degli anni Novanta.

¹⁸ *Durch* (attraversamento) e *arbeitsung* (lavoro): S. Freud, *Ricordare, ripetere, elaborare*, in *Opere*, VII, *Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 353-361. Si pensi anche all'elaborazione proposta da Freud nel suo saggio del 1917 *Lutto e malinconia*, in *Opere*, VIII, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti: 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 125-143, in cui il lutto non viene a definirsi non come uno stato ma come un processo. Sul punto, P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. VII- XVII.

ne: facoltà dell'intelletto che, connettendo ciò che pertiene al dato reale (l'iscrizione della traccia nell'archivio memoriale) e ciò che lo trascende (il suo significato), avvia una processualità distintiva nei confronti dei materiali che raduna. Elaborare le immagini significa in fondo attraversarle, aprire passaggi, disporre aree di intersezione, costruire strutture di intermediazione: «adoperare, insomma, l'immaginazione non tanto come una forza che unifica il molteplice della sensazione, quanto come un lavoro, o una tecnica, che distribuisce e discrimina, differenzia e confronta».¹⁹ L'immaginazione, in questo senso, altro non è allora se non una tecnica che provvede anzitutto a «disimpastare il con-fuso»,²⁰ e che, in *Obsessive Becoming*, viene impiegata per sottoporre le immagini a un lavoro ulteriore operato sulle modalità della loro presentazione, contemplando procedure di giustapposizione (stabilendo cioè un sistema di rimandi che sappia raffrontare – disciogliendoli – gli articoli provenienti da distinti archivi) e, congiuntamente, di manipolazione (reimpiegando materiali pre-esistenti che vengono emendati, sottoposti a modifica, grazie all'uso di espedienti che ne enfatizzano aspetti formali, in accordo al dispositivo e al linguaggio).

Il montaggio è quindi un fattore decisivo nell'economia dell'iniziativa che Reeves ha scelto di intraprendere. Ed è proprio nei rapporti che il montaggio intrattiene con i temi della soggettività e della costruzione storiografica che *Obsessive Becoming* si offre come notevole punto di incidenza, laddove si accavallano molteplici riflessioni avanzate intorno al nesso tra immagini, archivio e memoria: rispetto al primo rapporto – montaggio e soggetto – echeggiando tanto la concezione pasoliniana di morte e montaggio come fondamentali momenti di attribuzione di senso,²¹ quanto l'equazione tra archivio e inconscio su cui si è pronunciato Jacques Derrida in una celebre lezione;²² rispetto al secondo – montaggio e storia – abbracciando un'impostazione metodologica che, predicando la discontinuità come chiave epistemologica, si tende dal pensiero di Walter Benjamin (per il quale montare significa interrompere il *continuum* dello storicismo, aprendosi al materialismo dialettico)²³ fino a quello di Geor-

¹⁹ Montani, *L'immaginazione intermediale*, p. XI. «Un'immaginazione che potremmo definire critica, a patto di intendere la parola secondo il suo etimo antico – *krinein* – che significa separare e distinguere», *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Secondo la celebre asserzione di Pier Paolo Pasolini secondo cui «[i]l montaggio opera dunque sul materiale del film [...] quello che la morte opera sulla vita», contenuta nel saggio *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 241.

²² J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996. Originariamente, *Le concept d'archive. Un'impression freudienne*, titolo della conferenza tenuta da Derrida nel 1994 a Londra in occasione del convegno *Memory. The Question of Archives*.

²³ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.

ges Didi-Huberman (che associa al montaggio una concezione della storia basata su fenomeni di sopravvivenza e anacronismo, sulla scia degli studi iconologici di Aby Warburg).²⁴

Più nel dettaglio, in *Obsessive Becoming* si può notare come ritornino alcune soluzioni visive che Reeves predilige mentre esplora la dimensione del montaggio propria dell'immaginazione. La dissolvenza per esempio, che, evitando il ricorso a stacchi netti, invita a passaggi progressivi ricorrendo a un costante gioco di sovrimpressioni, legando la comparsa di un'immagine alla scomparsa di quella precedente come se entrambe fossero in qualche modo collegate;²⁵ il *compositing*, evoluzione del fotomontaggio ai tempi del *chroma-key* e del digitale, che presuppone la coesistenza di elementi eterogenei all'interno di singole composizioni e che permette, per così dire, di innestare un'immagine in un'altra, in accordo con le proprie esigenze comunicative; o ancora, il montaggio intermediale, paradigma audiovisivo che, in contrasto tanto con l'idea positivista di una trasparenza assoluta dell'immagine al mondo, quanto con quella postmoderna di una realtà sostituita dall'ordine dei simulacri, postula che solo per mezzo di un confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine, così come tra le sue differenti forme discorsive, si possa coinvolgere la fonte convocata in un vero processo di *autenticazione*,²⁶ fondamentale per promuoverne un'effettiva riqualificazione.

Ma Reeves, come prima accennato, non ricorre solo al montaggio per processare le sue immagini, bensì anche a tutta un'altra serie di possibilità manipolatorie, in linea con soluzioni estetiche che hanno trovato spazio in quelle pratiche di *found footage* così diffuse nel cinema e nella cultura visuale contemporanea – vale a dire ralenti, velocizzazioni, fermi-immagine, zoom, sfocature, contrasti cromatici, effetti sonori, ecc. – con l'intento di riscrivere, in virtù di questi interventi, le modalità con cui è possibile presentare nuovamente un testo esistente stabilendo relazioni inedite tra esso e il suo spettatore. Si badi però: una manipolazione intesa come azione da non equivocare, scambiandola per esempio per un gesto di falsificazione, o come un proposito, doloso e ingannevole, che più si affanna nel contraffare l'immagine, al fine di renderla maggiormente espressiva,

²⁴ Si legga in particolare il commento di Didi-Huberman alle *Histoire(s)* godardiane, in Id., *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005, pp. 153-188.

²⁵ «So by transferring this material to video I was able to explore a new approach. Footage could be modified in real time, merged –at that time I wanted nothing to do with cuts. Cuts have rarely occurred in my work since then. I have, I guess, an eternal notion of the fluidity that exists in the world», dichiara Reeves in Andrews, *Interview*.

²⁶ Montani, *L'immaginazione intermediale*, p. XIII: «[a]utenticare [...] vale quanto 'ri-realizzare', riabilitare l'immagine alla relazione con il suo altro irriducibile, col suo 'fuori-campo' radicale e inappropriabile», *Ibidem*.

più finisce inevitabilmente per invalidarla; piuttosto, da soppesare come un trattamento che fa coincidere l'elaborazione estetica con una rimessa in moto. Un intervento che dona una seconda vita all'immagine ma anche, e soprattutto, un secondo senso, conferibile grazie a quell'esperienza ulteriore cui si ha accesso quando si rappresenta l'immagine per via di un supplemento di mediazione che sappia valorizzarne la funzione transitiva (il suo riferirsi al mondo), non quella intransitiva (il *maquillage* che la relega all'autoreferenzialità).²⁷

È infine importante sottolineare che giustapposizione e manipolazione delle immagini, per come sono stati finora descritti, sono processi di cui va anzitutto colto il valore di tentativi. Essi si costituiscono infatti come prove, più che come certezze, esperimenti magari provvisori, potenzialmente interminabili, di certo rivedibili e, per giunta, in cui il senso scaturisce durante la lavorazione del materiale, più che precederla. Forse perché entrambi costituiscono supplementi di mediazione che, rifiutandosi di declinare il rapporto tra immagine e realtà nella mera promessa di una referenza, per quanto indessicale, tra i due termini, spostano lo sguardo incaricato di testare la salute della prestazione referenziale dell'immagine, muovendolo dalla presunta certezza della presa diretta che essa eserciterebbe sul mondo al dialogo – forse incerto, ma che può essere fecondo – tra i vari apparecchi e formati con cui l'immagine si presenta oggi nei media (certo, con l'intento ultimo di farvi ritorno, al mondo s'intende: ma solo alla luce di questo confronto).

Reeves infatti sceglie di reagire, di destarsi dal torpore dell'accumulo passivo occupando un prolungato periodo della sua vita a mischiare le carte, lavorando l'immagine originaria, montandola con altre per svelarne le connessioni latenti, avviando il riordino di quegli elementi prelevati dagli archivi che, solo così, possono stabilire nuove strutture di significato durante la loro interazione. Se dunque, nella condizione di una disponibilità pressoché illimitata qual è quella in cui viviamo, l'impiego delle immagini come coadiuvanti del ricordo non può che divenire prassi consueta, con *Obsessive Becoming*, e non senza lungimiranza, Reeves ci ricorda che nessuna operazione di questo tipo può esimersi dall'indugiare sulle ragioni di tale convocazione. E ancor più sui modi: su quei percorsi dell'immaginazione che, anche nella loro precarietà, invitano a cimentarsi nell'attraversamento dei propri strati interiori.

²⁷ J. Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London, Routledge, 2013, pp. 8-13.

Con un filo di voce. Il ricamo: la memoria contemporanea di un gesto femminile. Il caso di Silvia Giambrone

Giada Cipollone

Introduzione

Un ago in mano, per legare un testo, donare un tessuto, in un ritmo sospeso su un filo che poi procede da solo. Un tempo d'attesa, che misura, trama, disfa e ricuce la narrazione dei giorni, in uno spazio deputato, alla luce, vicino a una costa, a una soglia, per vedere se l'uomo ritorna, dal mare. Una prassi femminile che diventa un gesto, per sfidare la reclusione, per agire o farsi agire, per scrivere e parlare, con un filo di voce.

Se fosse possibile tracciare la storia di un immaginario, testuale e iconico, legato al senso comune dell'identità femminile, il gesto del ricamo rappresenterebbe sicuramente un luogo di eterno ritorno. Dalla Bibbia al mito, dalla letteratura all'antropologia, all'arte: la trasversalità e la persistenza di una memoria ancora viva, ancorata a questa pratica, è testimoniata dalla forza semantica di un lessico che, entrato nel linguaggio comune, marca una vasta e variabile portata simbolica e metaforica del tessile, densa di immagini e contraddizioni: seguire il filo del discorso o spezzarlo, essere appesi o sospesi a un filo, dare filo da torcere, dipanare un testo, intrecciare conversazioni, tessere lodi, ordire, tramare inganni.¹ Del campo metaforico del tessile, aumentato dall'afflusso di funzioni derivate da molteplici campi del sapere (letteratura, filosofia, iconografia, antropologia, psicanalisi), si potrebbe, per tappe, esplorare e riscrivere l'origine e la storia.

O più semplicemente si potrebbe tracciare un parziale itinerario legato a un particolare significato, a una funzione e a un'interpretazione che possa saldare idealmente la memoria del passato all'azione del contemporaneo: attraverso il nodo, un filo e un tessuto, si sono raccontate figure destinate

¹ Cfr. F. Rigotti, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 14.

a incarnare metafore dell'universale, simboli di paure, storie di donne che non si sono esaurite e che continuano a essere rivisitate.²

In questa sede si propone un'esplorazione sul valore del ricamo, che, a partire da un riconoscimento del gesto come luogo comune per la soggettività femminile, si pone l'obiettivo di definirne la visibilità all'interno del panorama artistico contemporaneo, attraverso l'opera dell'artista Silvia Giambrone.

Silvia Giambrone

Nel 2013 il Museo d'Arte Moderna di Bologna (MAMbo) allestisce una grande mostra, nata dalla volontà di revisionare criticamente il rapporto tra l'emergenza dell'arte delle donne e l'ancora scarsa valutazione di una loro, propria e collettiva, dignità museale. "Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea",³ questo il titolo, chiama a raccolta i più importanti nomi dell'arte contemporanea italiana, privilegiando autrici e artiste che abbiano manifestato, lungo l'intera carriera, il desiderio di far significare la propria soggettività, con l'intento di reagire alla costruzione socioculturale di gerarchie e generi e di rivendicare un manifesto di attestazione per la propria specificità artistica femminile.⁴

Partecipa alla mostra l'artista Silvia Giambrone, classe 1981, agrigentina di nascita, trapiantata a Roma. La sua ricerca si impegna, fin dagli esordi, nell'osservazione critica delle dinamiche che intercorrono tra linguaggio, corpo e potere.⁵ Formata e diplomata all'Accademia di Belle Arti di Roma e ormai integrata nel circuito delle più importanti mostre nazionali

² Per una ricognizione sul valore del medium tessile come strumento inedito di creazione artistica, nell'arte del Novecento, si veda M. Giordano, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Milano, Postmedia, 2012.

³ «Il progetto della mostra, nato nell'ambito di una revisione critica delle collezioni contemporanee del MAMbo, vuole richiamare l'attenzione sulla necessità di individuare nuovi strumenti di analisi e di narrazione per rendere compiutamente conto della ricchezza di contributi e posizioni che alimentano la vitalità dell'arte attuale, nella consapevolezza che le connotazioni di genere siano un elemento non marginale nella formazione delle dinamiche sociali e simboliche che ne caratterizzano la presenza sulla scena pubblica». Dal comunicato stampa della mostra, URL: <<http://www.mambo-bologna.org/mostre/mostra-107/>> [ultimo accesso: 15/03/2017].

⁴ «Non è una celebrazione del genio delle donne; né un tentativo di definire una specificità di genere. Non un modello dunque, ma una possibilità d'azione». AA. VV., *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea. Storia di un progetto*, Mantova, Corraini Edizioni, 2013, p. 12.

⁵ Cfr. S. Giambrone, *Statement*. URL: <<http://www.silviagiambrone.com/#statement>> [ultimo accesso: 15/03/2017].

e internazionali di arte contemporanea, Giambrone si rende riconoscibile per un percorso originale che tematizza, sul piano dei contenuti, l'azione limitante del potere culturale sulle relazioni (in particolare domestiche) e sul controllo del corpo femminile; e si distingue, sul piano dello stile e del linguaggio, per l'uso congiunto o singolare di diversi supporti, dal video, alla fotografia, alla scultura, alla performance.

Nel 2012 la Galleria Doppelgaenger di Bari ospita una personale dell'artista, dal titolo "L'impero libero degli schiavi". Si tratta di una serie di opere che, in modi diversi, tematizzano la visibilità del ricamo, riportando all'attenzione del dibattito artistico una pratica artigianale giudicata accessoria e, che invece riemerge, nelle opere di Giambrone, con l'inedito statuto di opera d'arte, in grado di fare testo.⁶ Alcune delle opere del ciclo sono scelte per rappresentare il lavoro di Giambrone all'interno della collettiva femminile bolognese, l'anno successivo: tra le altre anche *Il pizzo*, serie fotografica, 2012; *Teatro anatomico*, performance, 2012; *Collars*, installazione, 2012.

L'analisi, che intende tematizzare questa ideale trilogia, verrà proposta attraverso l'uso di alcuni concetti chiave – legame, attesa, sfida – che sembrano poter saldare la rilettura contemporanea con la suggestione di alcuni archetipi, legati al racconto del mito – Arianna, Penelope, Aracne – a testimonianza di come, attraverso i secoli e le arti, si possa continuamente riscrivere e ricomporre la memoria culturale di un gesto, così fortemente legato all'esperienza identitaria femminile.

Ricucire un legame: Il pizzo, 2012

Con il titolo *Il pizzo* [fig. 1], Silvia Giambrone espone cinque fotografie scelte tra le tante che compongono l'album del matrimonio dei genitori. Sulle immagini, virate ormai in rossastro, su quelle figure dal sorriso stampato e dal profilo quasi indefinito, Giambrone interviene con una domanda di riconoscimento. A quelle serie di copie uguali a se stesse, l'artista chiede un 'punctum',⁷ una sostanza viva, vera e autentica che sottragga i volti alla nostalgia del quadretto felice del matrimonio e li restituisca riparativamente a una verità essenziale, oltre la posa, alla ricerca di un'identità. Ricucire senso su uno sguardo: l'esigenza di un intervento, che vuole dar

⁶ «Non più vicario, il racconto del filo manifesta una forza coesiva che diviene condizione per "fare testo", perché tiene insieme i frammenti di un'integrità fisica e concettuale, altrimenti esplosa». G. Verzotti, F. Pasini (a cura di), *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*, Ginevra-Milano, Skira, 2003, pp. 13-14.

⁷ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003.



Fig. 1 Silvia Giambrone, // pizzo. Collage (pizzo cucito su stampa fotografica), 2012

forma a un altro testo, è legittimata dall'emergenza affettiva di una testimonianza autentica, un contrappunto all'immobilità mortifera dell'immagine. Giambrone ricama sui volti delle figure femminili, apponendo dei merletti di pizzo nero sulle traiettorie dello sguardo. Delicati frammenti di tessuto che interrompono e risemantizzano la continuità di un'attesa, di un'aspettativa, quella di ogni occhio che, incontrando l'album del matrimonio, riconosce nelle immagini le icone e i simboli di una condivisa o condivisibile estetica della felicità. Il gesto interposto tra la fotografia e chi la guarda, insinuandosi nella crepa rovinosa del senso comune, si fa carico di una rinegoziazione del messaggio dell'immagine, aprendo il varco per una nuova modalità di interrogazione, comprensione e condivisione.

Quel che mi sono chiesta mentre lavoravo è: quei volti sono già spariti benché io li abbia sotto gli occhi? O quei volti non hanno mai avuto modo di emergere a condizioni diverse da quelle del gioco delle parti? Quanto c'è di autentico in una foto come questa? [...] È proprio la foto che me lo chiede.⁸

La celebrazione del gioco. Giambrone cita un celeberrimo titolo del concittadino Pirandello per interrogare, o farsi interrogare, dai volti silenziosi, 'spariti', delle donne di famiglia, affissi come simboli all'altare del rito sacro ma spurio della retorica matrimoniale, in attesa di essere restituiti al loro ritratto sussistente. Anche con una profanazione. Il rigore formale del prodotto finito, con il colore sbiadito degli abiti bianchi e l'eleganza delicata del pizzo, induce ancora di più la necessità di un'inquietudine. La manipolazione sorprende e disturba l'effetto ottico, forse per la duplicità

⁸ S. Giambrone, L. Iamurri, *Roma-Parigi, Marzo 2013. Conversazione con Laura Iamurri*, in *Autoritratti*, p. 178.

intrinseca del suo intento: si tratta, forse, di un gesto allo stesso tempo lesivo e rivitalizzante, che si muove sul territorio di confine che separa la sottrazione dall'esposizione, il sacrificio dalla redenzione. La rimozione del volto, l'oscuramento dell'espressione apparenta idealmente questa serie con la stagione ritrattistica delle *Hidden Mothers*, il cui repertorio, riscoperto in anni recenti,⁹ è diventato oggetto di importanti studi e rivisitazioni. Madri nascoste, oscurate, che sorreggono i bambini preparandoli al colpo dello scatto. Coperte da drappi, celate da tende, rese visibili nel corpo ma inconoscibili in volto, presenze accessorie, portanti, sacrificate all'esercizio del sostegno. Se pure sono diverse le implicazioni, se pure l'ordine del procedimento è inverso e opposto di segno – le *Hidden Mothers* sono coperte in fase di preparazione, *Il pizzo* invece agisce sull'immagine prodotta – è ugualmente riscontrabile come l'intervento, che sia preliminare o successivo, nella volontà di distanziare e rendere invisibile, in realtà invochi e ostenti fantasmi o figure che «si eclissano e si mostrano allo stesso tempo, esibiscono la loro vana mimetizzazione, ammettendo così null'altro che la loro presenza. Dissimulano loro stesse, eppure sono lì con tutta la prepotenza del loro corpo».¹⁰ Le donne di Giambrone non sono però oscurate, strappate, graffiate via: sono ricamate, velate da un merletto, ricucite attentamente nei profili, tra i veli, da un leggero filo nero di pizzo. L'offesa dell'oscuramento è riparata dalla bellezza del gesto del ricamo, che ricuce e dà forma, come una danza. Un gesto femminile, che può costruire dal nulla o riparare le fratture, quelle delle stoffe o quelle delle storie, quelle che si aprono nelle pieghe dei vestiti o quelle che rimangono aperte, come ferite, su carta fotografica.

Quel che può apparire paradossale è che delle foto del matrimonio dei miei genitori, quel che rimarrà più autentico nel tempo è proprio il pizzo che ho cucito sulla foto. La foto invecchierà, diventerà sempre più rossa fino a mutarsi soltanto in una macchia. E un giorno sparirà del tutto, portandosi via storie e volti.¹¹

Se il pizzo è il prezzo da pagare per aderire e sottomettersi a un determinato ordine sociale, patriarcale, *Il pizzo* è anche lo strumento per un ri-scatto: un volto coperto o forse solo protetto, un merletto cucito sul volto, un tessuto prodotto da un gesto femminile, che può finalmente parlare. E ri-scrivere la storia di un legame.

⁹ Per un approfondimento si veda H. Riches, *Home Truths: Photography, Motherhood and Identity*, «Afterimage», 41/4, 2014, pp. 27-28.

¹⁰ F. Villa, *Prepotenze del corpo. La continua richiesta delle Hidden Mothers*, in L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo*, Pisa, ETS, 2013, p. 257.

¹¹ Giambrone, lamurri, *Roma-Parigi*, p. 178.

Del legame: Arianna

Giustificata in questa volontà di istituzione o restituzione del valore di una relazione, l'azione del 'pizzo' può idealmente apparentarsi con una particolare interpretazione della storia di Arianna, che supera quella sintesi mutila e amara del mito, che spesso sopravvive nell'immaginario e che rievoca l'abbandono dell'eroe ingrato, il lamento disperato della fanciulla in riva al mare, il ratto doloso di Bacco sulla costa. Riavvolgendo però il filo di Arianna (icastica espressione che, entrata nel linguaggio comune, indica la possibilità di liberarsi da una situazione pericolosa e intricata), si può scrivere anche un'altra storia.

Il personaggio Arianna si affaccia alla soglia della letteratura occidentale sul bordo dell'intreccio di uno scudo famoso, quello fabbricato da Efesto per Achille.

Poi disegnò una pista di danza lo sciancato abilissimo
simile a quelle che nella grande città di Cnosso
Dedalo fece per Arianna dalla bella chioma.¹²

La seconda¹³ più autorevole fonte che riferisce della stilizzata e seducente biografia mitica di Arianna, incastonata tra l'episodio di Minosse e quello di Dedalo e Icaro, è sicuramente l'ottavo libro delle *Metamorfosi* ovidiane,¹⁴ che la riconosce, pur non riferendone nemmeno il nome, come l'aiutante di Teseo, dispensatrice di quel filo, grazie al quale l'amato eroe potrà orientarsi nel Labirinto ed uscirne indenne, dopo la sconfitta del Minotauro.

La danza e il gomito.

Per i Greci la danza è l'attività mimetica perfetta, cinetica e spaziale, ideale per rappresentare un tragitto. Ora, è Dedalo a insegnare a Teseo come avvolgere e

¹² Omero, *Iliade*, vv. 590-593, trad. it. di G. Cerri, Milano, Bur-Rizzoli, 1996.

¹³ Tra l'uno e l'altro una dispersa frammentarietà di fonti letterarie e una invece quasi eccedente ricchezza di testimonianze iconografiche. Un'oculata ricostruzione e silloge delle fonti è riportata in S. Romani, *La signora del labirinto*, in S. Romani, M. Bettini, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 33-89.

¹⁴ «Qui dunque fu rinchiuso il mostro dalla duplice figura di toro e di giovane [il Minotauro], che pasciutosi due volte di ateniesi scelti a sorte ogni nove anni, alla terza fu ucciso, dal figlio di Egeo [Teseo]. Questi, con l'aiuto della figlia di Minosse [Arianna], ridipinando un filo riuscì a riguadagnare l'uscita, che nessuno prima di lui aveva mai ritrovato e subito rapì la fanciulla e fece vela alla volta di Dia, ma poi, crudele, abbandonò su quella spiaggia la sua compagna. E lei rimasta sola di lamentò disperatamente, finché Bacco venne a portarle abbracci e aiuto, e, per immortalarla con una costellazione, le tolse dalla fronte il diadema e lo scagliò in cielo». Ovidio, *Metamorfosi*, libro VIII, vv. 170-179, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2008.

svolgere i passi dei danzatori. Questa danza si chiama *geranos*, ballo della gru. Un uccello migratore i cui spostamenti nel cielo descrivono diverse figure.¹⁵

Il filo si configura come lo strumento di visibilità del Labirinto, la danza come la sua attività propulsiva. Ma Teseo imparerà poi a danzare e il gomitolino che ha in mano non fila una trama, non segna un tragitto, ma torna garbuglio. Arianna, all'altro capo, attende che la danza componga il disegno del ritorno e le conduca l'amore dell'eroe.

John Scheid e Jesper Svenbro, che mettono al centro del loro studio¹⁶ la tessitura matrimoniale, non esitano a porre in relazione le sventure di Arianna con un difetto di tessitura. Si deve aggiungere la sua mancanza di *sophrosyne*: Arianna ha fatto promettere il matrimonio a Teseo, comportamento ardito. [...] Lo scacco di Arianna era prevedibile. Il gomitolino di lana non poteva prendere il posto del velo nuziale. [...]

Arianna era troppo innamorata per dedicarsi alla tessitura. [...] Ma un filo non fa un tessuto: l'antichità non conosceva l'arte del lavoro a maglia né dell'uncinetto. Ci vogliono due fili per fare una stoffa, bisogna essere in due per fare un matrimonio. Arianna non ha saputo filare l'amore perfetto.¹⁷

Arianna non conosce la pazienza mesta della tessitura, preferisce l'impulso seduttivo della danza. Atena, la protettrice delle abili tessitrici, la disdegna e la rifiuta come principessa della sua città. Dioniso è attratto proprio da questo, dalla sua inattitudine al modello di vita coniugale e coscienziosa, il cui simbolo è il telaio. Arianna lancia un filo, suggerisce una danza, sperando che il passo intrecci e fecondi la trama, tornando perfetto tessuto, «ma ha dato al suo amante un filo solo, le *stèmon*, il filo maschio ed è noto che il garbuglio è uscito dalle mani di Teseo, [...], il suo filo non si intreccia con se stesso ma non fa che sovrapporsi a ogni ritorno, a ogni passaggio nello stesso luogo».¹⁸ Arianna vuole sovvertire l'ordine, rinegoziare la legge di un sistema, per costruire un legame, attribuendosi un ruolo interdetto all'esperienza femminile, canonica e sottomessa: non attende il passo dell'altro, ma apre la danza, non si ripara all'ombra di un telaio, ma esce con un filo per ordire il suo incanto. Ma così facendo, Arianna rimane sola, il suo grido d'amore si propaga inascoltato, il suo filo non è testo, non è tessuto, Arianna può solo perdere l'amore, Teseo è già

¹⁵ F. Frontisi-Ducroux, *Trame di donne. Arianna, Elena, Penelope...*, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2010, p. 44. Le argomentazioni sul mito procedono ricalcando quelle di questo testo, assunto a riferimento.

¹⁶ Per un approfondimento, si veda J. Scheid, J. Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et de tissu dans le monde gréco-romain*, Parigi, Le Découverte, 1994.

¹⁷ Frontisi-Ducroux, *Trame di donne*, pp. 49-50.

¹⁸ *Ibidem*.

lontano e lei non può che pagare 'il pizzo' per il suo azzardo, rimanendo fotografata nel lamento disperato di un abbandono sulla spiaggia.

Attendere la relazione: Teatro anatomico, 2012

La seconda opera di questo ideale trittico è una performance [fig. 2] realizzata nello stesso anno, 2012, per la mostra "Re-Generation" presso il Macro Mattatoio Museum di Roma e approdata al MAMbo tramite supporto video. La performance continua l'ispezione nel mondo dei ricami e aggiunge parole e paradigmi a un vocabolario artistico che si costruisce, intensamente, passo dopo passo. Una camera fissa punta il corpo seduto dell'artista, che c'è, è presente ed è al centro della sala, in mezzo a un pubblico che la accerchia, da ogni prospettiva. Il capello rosso sciolto, lo sguardo calmo, una maglia nera addosso. Misurando un gesto dopo l'altro, Giambrone raccoglie i capelli, scioglie i bottoni della maglia, scopre le spalle, e porge un merletto bianco, che le scopriamo adagiato sul grembo, a un impenetrabile individuo (che sapremo poi essere un medico chirurgo) accorso sulla scena. Il merletto viene adagiato sul collo e, angolo dopo angolo, cucito sulla pelle dell'artista che, attende, inerte, come una sposa, che la prova finisca e che il tessuto anatomico del suo corpo diventi testo. Lo sguardo ravvicinato dell'obiettivo, nella registrazione, non censura nessuno dei dettagli che la perizia chirurgica impone a quel corpo nudo, spogliato, digiuno di un qualsiasi farmaco anestetico. Ancora una volta è un certo rigore formale a reggere l'azione, che si consuma lenta, poco empatica e mai patetica: il colletto è infine cucito, si spegne l'attesa, la prova è finita. Giambrone si riveste, il capello rosso sciolto, lo sguardo calmo: il merletto bianco sopra la maglia nera, uno specchio per vedersi e rivedersi vestita, più bella, come una sposa. Silvia Giambrone, in questo secondo lavoro preso in esame, procede nell'interrogare l'immaginario archetipico del ricamo, seguendo un filo rosso. Dal volto nascosto al corpo esposto. Se ne *Il pizzo*, con un gesto, Giambrone cambia di segno a un messaggio codificato, a un soggetto che, per come 'è stato', non ha potuto dire, parlare, ecco che in *Teatro anatomico* il gesto è affidato, il soggetto è il corpo e il messaggio si costruisce al presente. Da un lato il pizzo nero sulle fotografie delle donne, appese su abiti lavorati, dai toni lattescenti, dall'altro un merletto bianco da farsi cucire sul corpo, da sfoggiare sullo sfondo nero e portare sempre con sé. Una ferita aperta, una cicatrice ancora da rimarginare: attendere la bellezza significa ancora cucire per vestire, cucire per vedere, cucire per scrivere. Un'attesa che ha sempre a che vedere con un tempo da ingannare, in silenzio, prima di un ritorno e uno spazio da conservare, intatto, alla luce. La bellezza per la donna è, innanzitutto, un'attesa, da subire, un'aspettativa da soddisfare e a cui adeguarsi. Specchiarsi e vedersi bella,



Fig. 2 Silvia Giambrone,
Teatro anatomico.
Performance, 2012

con un merletto al collo: allineare il proprio sguardo a quello dell'altro, eletto a unico regime scopico, come un potere stabilito.

Il ricamo rappresenta una competenza straordinaria, maturata dall'esercizio di pratiche coercitive, che incarna la forte ambiguità che talvolta la cultura promuove con l'ausilio della bellezza. Se, per un verso, il ricamo era una delle poche espressioni creative concesse alla donna, per un altro verso bene rappresentava l'adesione inconsapevole delle donne stesse ad una precisa cultura del genere.¹⁹

Il gesto del ricamo e la figura del merletto si configurano come il processo e l'esito di un atto performativo, che ripetuto nel tempo e sedimentato nella memoria collettiva, ha incoraggiato la legittimazione di un significato, conforme a un preciso sistema culturale di ordine e di genere.

Come in altre messe in scena sociali rituali, l'azione del genere richiede una performance che è *ripetuta*. Questa ripetizione è allo stesso tempo un riattuare e un rifare esperienza di una serie di significati già istituiti socialmente; è la forma coerente e ritualizzata della loro legittimazione.²⁰

Nell'esercizio performativo di una questa pratica, socialmente e storicamente codificata, Giambrone legge la memoria di una doppia e ambigua valenza, che si regge sulla sottile dialettica che oppone la bellezza e la

¹⁹ Il testo è tratto dalla didascalia che accompagna il video di *Teatro anatomico*. URL: <<http://www.silviagiambrone.com/project/teatro-anatomico-2012/>> [ultimo accesso: 14/04/2017].

²⁰ J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Bari, Laterza, 2013, p. 212. Sul contributo della Butler confronta anche E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2016, pp. 41-52.

violenza. Una bellezza data dalla contemplazione di un prodotto, di cui lo sguardo misura la qualità estetica; una violenza occultata dall'inconsapevolezza di un processo, il cui valore simbolico è carico di un significato storico e culturale. Allo scopo di ridefinire questo classico paradigma di visione, che esalta la bellezza e vela la violenza, l'artista affida la performance all'altro, liberando il gesto da un'esclusività di genere e si situa al posto del prodotto, sostituendo il suo corpo al tessuto e accentuando l'aspetto invasivo.

Il mio interesse è quello di attraversare il mistero della bellezza perché la bellezza è un discorso nel quale ogni soggetto viene irretito con grande naturalezza. Uno degli aspetti che con più forza ho voluto indagare nei merletti è proprio questo, il rapporto tra bellezza e violenza, perché qualcosa mi dice che in molto di ciò che è bello o vuol esserlo, vi sia un'ambizione degna di tutti i sospetti, non troppo diverso da ciò che accade nella cultura.²¹

Una violenza commessa, nel caso de *Il pizzo*, subita invece nel *Teatro anatomico*. Condotta con un gesto e accettata con un'attesa. Se il sospetto della violenza è iscritto nel mistero del bello, l'ago del ricamo è il perfetto simbolo di questa ambivalenza: strumento di creazione di bellezza, può allo stesso tempo vestire o oscurare, difare e ferire, in una sorta di dialettica ostile, con cui però si può giocare, alla ricerca di un ordine. Una dialettica 'ambiziosa' che sfida un limite: «tutte le relazioni ambiziose si muovono su un confine. L'ambizione assoluta è rimanere alla pari. Il mio confine è non vincere e non perdere».²² E così, in un confronto alla pari tra bellezza e violenza, il ricamo può essere un gesto, un ritratto, con cui costruire senso e parole su qualcosa che tace (come un'immagine rossa, una fotografia) e, allo stesso tempo, può essere un'attesa, di una violenza subita, che si può però difare e riscrivere. Attendere e ricominciare.

Dell'attesa: Penelope

Proprio, in un certo senso, come Penelope, che sa attendere e sa accettare. Anche lei si muove sul filo di un'ambizione, che all'azione oppone la pazienza dell'attesa. È saggia Penelope, attenta a stazionare nei luoghi dell'ordine, a rispettarli e a piegarli a sé senza far rumore. Il telaio è installato al centro della sala: lei sola, coperta da un velo, lavora ostinatamente

²¹ Giambrone, lamurri, *Roma-Parigi*, p. 178.

²² Silvia Giambrone. *Un ritratto*, febbraio 2013. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=K6LAmCzr-bQ&feature=youtu.be>> [ultimo accesso: 10/04/2017].

sotto gli occhi dei pretendenti. Come per inversione, l'azione ritualizzata di Penelope, che sembra assecondare con la dedizione al ricamo la retorica performativa della cultura di genere, opera in realtà sovversivamente all'interno dell'ordine stabilito. Al centro, il suo corpo esposto porta avanti un lavoro che poi dovrà distruggere, violentare e ricominciare, fino al ritorno dell'uomo, dal mare. Sa attendere, sa accettare, sa subire, la saggia Penelope: Telemaco la rispetta come donna e madre virtuosa, Atena la protegge in quanto ottima tessitrice. Doppio femminile²³ di Odisseo, per scaltrezza e intelligenza, gli sta alla pari, ma non gli si sostituisce: ognuno usa le sue armi, Odisseo trama il legno, Penelope tesse le tele. «Tessitrice e falegname sono due figure omologhe dell'artigianato e della sua specifica intelligenza, la *metis*».²⁴ Odisseo narra e deve ripartire, Penelope ascolta e torna a ricamare. Il penultimo libro dell'*Odissea*, quello che sancisce l'amore ritrovato tra i coniugi, non rassicura rispetto a un destino di felicità e vita comune. Odisseo deve tornare e viaggiare.

Questo è quello che deve compiersi, disse.

Gli rispose la saggia Penelope: «se una vecchiaia migliore ci concederanno gli dei si può dunque sperare che dopo saremo liberati dai mali».²⁵

Inizia un altro intreccio, un'altra *Odissea*. Alla fine del poema, l'uomo narra e riparte, mentre la donna ascolta e sarà la violenza di un'altra lunga attesa. Ma Penelope non risponde e ricomincia a tessere.

Sfidare la materia: Collars, 2012

Sul confine di un'ambivalenza, si muove anche la terza e ultima opera che compone questa sorta di trilogia del pizzo e del merletto, già dal titolo: *Collars* [fig. 3], che in inglese è sia il colletto che il collare. Sette lastre scure di zinco, su cui appare, sottile, la silhouette dei colletti, impressa attraverso un'operazione di corrosione. Non un'immagine, disegnata, ma un'impronta che tesse la materia. Quasi astratto, nel colore delle lastre, il ricamo del merletto si iscrive in un profilo, che non ha più il disegno di una ferita, di sangue sulla pelle, ma che anzi si nasconde, silente, nell'ombra.

Anche la performance era in un certo senso un'iscrizione e l'iscrizione resta, tanto esposta quanto in ombra. *Teatro anatomico* accadeva sotto lo sguardo dei presenti,

²³ Cfr. Rigotti, *Il filo del pensiero*, p. 95.

²⁴ Frontisi-Ducroux, *Trame di donne*, p. 97.

²⁵ Omero, *Odissea*, canto XXIII, trad. it. M. G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2005.



Fig. 3 Silvia Giambrone,
Collars. Installazione
(corrosione su zinco,
inchiostro), 2012

alla luce del giorno. In *Collars* si tratta forse di misurarsi con un'ombra. [...] Si tratta forse di indossare la propria ombra e fare i conti con una misura diversa da quella che si immaginava, fino a rischiare di non credere più che l'ombra sia la propria.²⁶

Collars non accade, ma rimane. Fissata come un'ombra, su una lastra. I sette pezzi che compongono l'installazione sono allineati secondo un ordine: ognuno ha un nome, che corrisponde a un giorno della settimana, da lunedì a domenica. Una registrazione clinica di un evento – che sia il cucito sul collo della Giambrone, che sia il merletto indossato e riposto dalla madre prima delle nozze, che sia il gesto compiuto o disatteso da milioni e milioni di donne – si configura, giorno dopo giorno, come un diario. Una presunta continuità tra vita e scrittura, che si fonda in un gesto, radicato, dopo un'attesa, in una lunga durata: lo statuto delle immagini costruisce metaforicamente la narrazione dei giorni, salda l'atto della scrittura a un momento di condivisione. Così come il ricamo, anche la scrittura diaristica ha, storicamente, catalizzato le forme d'espressione della soggettività femminile, confinata tra le maglie e i cassetti delle case. Il supporto vivificante del diario può nascondersi, anzi *scollarsi*, dall'io sociale di chi scrive: può trascurare i ruoli, i dati e i referenti ed edificarsi in un mondo simbolico, in cui ognuno ha diritto di parola. Esporre il diario significa privarlo della sua natura segreta, significa far collassare l'indeterminabile asincronia che separa la dimensione privata, punita, da quella libera, pubblica. La necessità dell'altro,²⁷ che segna il passaggio contemporaneo dal giornale intimo al dominio pubblico, espone la discreta relazione dell'io con se stesso all'invasione legittimante dello sguardo esterno. Il segreto

²⁶ Giambrone, Iamurri, *Roma-Parigi*, p. 178.

²⁷ Cfr. F. Rella, *La scrittura dello stupore*, in A. Dolfi (a cura di), *Journal intime e la letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 52.

e il diritto della scrittura vengono tutelati, in questa storica negoziazione tra la natura privata della parola scritta e l'emergenza di un suo riconoscimento sociale, dalle possibilità dello statuto artistico del visuale, che scardinando la bidimensionalità del narrativo, permette di velare grazie alla molteplicità della materia i contenuti della scrittura, pur ostentandone la validità. Il vetro trasparente che sostiene l'installazione *Diario*, del 2011, incarna questa forma di tutela nei confronti di un'interiorità che vuole emergere ma senza svelarsi: la sovrapposizione delle lettere che si specchiano prospetticamente le une nelle altre disperde la chiarezza dei contenuti nell'evidenza della deriva dei segni:²⁸ la materia di *Diario* sostiene il corpo della scrittura intima, la supporta nella sua resistenza e possibilità espressiva e, contemporaneamente, la preserva dall'ossessione contemporanea per la rincorsa alla fruibilità immediata e condivisa. *Collars* invece ritorna alla difficoltà della materia, all'origine di quello schermo sociale che sottoscriveva il silenzio femminile, limitava all'intreccio dei fili gli spazi della parola, alienava nell'oppressione domestica la necessità della scrittura. Tra luce e ombra, tra un gesto e un'attesa. In *Collars* non si tratta di un vetro trasparente che asseconda il processo della scrittura, ma di una superficie resistente, che permette di espandere la forza dell'azione. Anche solo con un filo.²⁹ «*Collars* si raccoglie in una superficie che ti rende aliena la particolare grazia di un oggetto delicato come un colletto. Mi è molto cara questa alienazione, è propria della bellezza che appartiene ad alcune disposizioni d'animo». ³⁰ È propria di una bellezza che sfida la materia, che bilancia la violenza e che, dal gesto e dall'attesa, fa nascere una scrittura, sfidata nella sua grazia dal tono umbratile, coercitivo e opprimente di una lastra che, ancora una volta, stabilisce un ordine (maschile) da cui però il ricamo, riemerge, trasparente e sottile.

Della sfida: Aracne

Sembra quasi una ragnatela, di quelle che è stata costretta a filare la giovane Aracne sconfitta dalla sfida con Atena. «Le era giunta voce che non intendeva considerarsi inferiore a lei nell'arte di lavorare la lana». ³¹ Così si apre il libro delle *Metamorfosi* dedicato alla storia di Aracne, la giovane

²⁸ S. Giambrone, *Diario*, 2011. Opera e didascalia. URL: <<http://www.silviagiambrone.com/project/diario-2011/>> [ultimo accesso: 14/04/2017].

²⁹ «Il filo ha in sé la forza magica del racconto, l'energia di un ritmo mantrico, sfida la pesantezza della materia e le leggi dello spazio; la maglia tessuta dialoga con la luce e l'ombra, costituisce una soglia, un passaggio tra un qui e un altrove». Giordano, *Trame d'artista*, p. 7.

³⁰ Giambrone, lamurri, *Roma-Parigi*, p. 178.

³¹ Ovidio, *Metamorfosi*, libro IV, vv. 5-7.

fanciulla della Lidia, di umili origini, cresciuta senza la madre, che non accetta la superiorità degli déi e sfida Atena nell'arte del ricamo. La dea, anche lei solo figlia del padre, non può perdonare l'affronto. Quella particolare competenza, che lega il sapere delle madri a quello delle figlie, riserava la sua eccellenza a una dea e una mortale, nate dall'interruzione di una linea matrilineare. È qui che la pratica, simbolo della virtù domestica, si smarca dalla sua coercizione simbolica, per diventare altro: uno strumento di scrittura, una modalità di espressione, che si gioca negli spazi del femminile. Nella gara, ognuna sceglie il suo tema. Atena si prodiga nella celebrazione di sé, ordina le sue lodi nei bordi della tela, colora con i toni più accesi la punizione che attende chi osa sfidare la sorte. Aracne, incurante e sprezzante, sceglie di ricamare i *caelestia crimina*,³² le imprese erotiche degli dei, gli inganni e gli stupri di Giove. La sua è una ribellione contro un sistema di potere che non la riconosce e di cui Atena incarna la colpa.

La composizione della dea appare giocata su schemi classicistici, solenni, ordinati: in alto i dodici déi presiedono e acconsentono alla centralità di Giove, al di sotto sono celebrate le azioni dei due protagonisti; ai quattro angoli, con rigorosa simmetria, sono confinati i quattro, violenti, esempi di *hybris*. Gli argomenti e i discorsi plurivoci di Aracne si dispongono invece senza un ordine gerarchico, procedono in una forma paratattica, sincronica, assecondando una sorta di geniale e armonioso disordine. Il progressivo affollarsi sulla tela di Aracne delle raffigurazioni dei *crimina*, posti in ambientazioni diverse (il mare, la reggia, la campagna), riprende una libera soluzione compositiva a diversi livelli, dove predomina il gusto favolistico e narrativo proprio del repertorio idillico tardo ellenistico, così congeniale a Ovidio. La dea, dal canto suo, con la sua tela, devotamente allineata e sovra-strutturata, sembra esprimere l'ideale figurativo augusteo, dominato dalla gloria simbolica di Giove, figura del *princeps*.³³

Il recupero del mito di Aracne nel testo ovidiano sembra del tutto funzionale al discorso poetico, assurgendo l'attività di Aracne a metafora del comporre poesia e diventando la storia della tessitrice lidia veicolo per comunicare la polemica del poeta nei confronti di un potere che impone con sempre maggior forza le proprie regole.³⁴

³² *Ibidem*.

³³ Cfr. G.S Chiesa, *La tela di Aracne (Ovidio Metamorfosi 6, 1-145)*, in I. Colpo, F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), «Antenor Quaderni», 28, 2011, pp. 203-204.

³⁴ M. Salvadori, *Sola est non territa virgo. Il mito di Aracne e le ambigue trame della tessitura*, in M.S. Busana, P. Basso (a cura di), *La lana nella cisalpina romana. Economia e società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, Atti del Convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011), «Antenor Quaderni», 27, 2012, p. 506.

Aracne sembra avere la meglio, la sua sfida per il diritto alla scrittura, alla parola, sembra vincere la prova. Ma il potere, la dea, non lo può sopportare, percuote la giovane che prova, disperata, a infilare il collo in cappio, tentando «la modalità di suicidio specificatamente femminile, che non è senza rapporto con l'ambito tessile».³⁵ La dea la risparmia, ma la trasforma in ragno. Aracne non è altro che una pancia da cui tira fuori il filo. Il ventre del ragno riunisce le due attività che definiscono la donna, fecondità e filatura, o meglio le riduce l'una all'altra. [...] La giovane filatrice non partorirà mai altro che filo.³⁶ È ristabilito un ordine (maschile), che Aracne non potrà sovvertire, imposto da un corpo che si è fatto materia e che resisterà per sempre a ogni possibilità di scrittura, pubblica, di sfida. Ma qualcosa rimane ed è il poter parlare in una tela, trasparente e sottile. Parlare, con un filo di voce.

³⁵ Frontisi-Ducroux, *Trame di donne*, p. 149.

³⁶ *Ibidem*.

Tracce di memoria d'attrice: Eleonora Duse e l'immortalità nel cinema

Maria Pia Pagani

«L'attrice passa e non lascia traccia»

Eleonora Duse

Questo contributo nasce dalla mia lunga frequentazione del Vittoriale, che ho avuto l'impagabile fortuna di conoscere come luogo di memoria artistica, letteraria e non solo. Pertanto, è la tappa di una mia più vasta ricerca sulla presenza di Eleonora Duse sullo schermo (film, sceneggiati, documentari, progetti irrealizzati)¹ che è cominciata con il centenario di *Cenere* (F. Mari, Italia, 1916),² l'unico film che – come noto – la famosa attrice è riuscita a realizzare negli anni della Grande Guerra.

Finora non sono state rinvenute fonti scritte in cui d'Annunzio parla espressamente di *Cenere*: non sappiamo nemmeno se l'abbia visto al momento della sua uscita, poiché era impegnato al fronte e reduce dall'incidente che gli aveva creato seri problemi all'occhio destro. Al Vittoriale, però, è conservato un fotogramma che immortalava la Duse e Febo Mari (1881-1939) nella celebre sequenza finale, in cui il corpo senza vita di Rosalia viene portato via dai contadini per la sepoltura, mentre il figlio Anania osserva con doloroso sgomento quel rituale di commiato estremo.³

Al Vittoriale sono conservati documenti che attestano i contatti tra d'Annunzio e diverse attrici cinematografiche, quali ad esempio Vittoria Lepanto (1885-1964), Diana Karenne (1888-1940), Elena Sangro (1897-

¹ A ciò si unisce anche un percorso finalizzato a ricostruire la squadra delle attrici che si sono fregiate del titolo 'la Duse dello schermo': ad es. le statunitensi Barbara Stanwyck (1907-1990) e Nita Naldi (1897-1961), la danese Asta Nielsen (1881-1972), ma anche l'italiana Francesca Bertini (1892-1985).

² Una delle nuove piste di interpretazione del lavoro di regia che la Duse ha effettuato per il film *Cenere*, pur non essendo ufficialmente accreditato, si evince dal volume M.P. Pagani, P. Fryer (eds.), *Eleonora Duse and "Cenere" (Ashes). Centennial Essays*, Jefferson, McFarland & Company, 2017.

³ Il film *Cenere* è alla base dello spettacolo di danza *Duse*, che il regista e coreografo John Neumeier ha creato per l'*étoile* Alessandra Ferri, con debutto ad Amburgo nella stagione 2015/16.

1969). Tra quelle che si sono rivolte al Poeta per avere un autorevole aiuto ai fini della carriera, spicca l'ungherese Maria Korda (nome d'arte di Mária Antónia Farkas, 1898-1975), moglie del regista e produttore cinematografico Alexander Korda (nome d'arte di Sándor Laszlo Kellner, 1893-1956), ungherese naturalizzato inglese.

La vicenda del mancato film su Eleonora risale all'estate 1934 e si svela attraverso l'intreccio della corrispondenza conservata al Vittoriale tra d'Annunzio, Maria Korda e la figlia della Duse, di cui ho ricostruito la cronologia e la datazione (assente in alcuni originali) delle lettere.

Il 22 luglio 1934 Maria Korda scrive a d'Annunzio per avere un colloquio personale al fine di esporgli il progetto di un film su Eleonora Duse. Per rendersi ancor più convincente, gli dice che questa idea è nata da un'intima visione dell'illustre defunta, e che nessun altro se non il Vate potrebbe scriverne la sceneggiatura:

Ella, Principe, è il Grande Poeta, e mi potrà comprendere se Le dico che questo mio sogno mi è stato ispirato da una visione accorata di Colei che è stata l'Unica Artista: vorrei fare con mio marito, Alessandro Korda, il film "Eleonora Duse". Ma questo film, questo copione, può essere tracciato da una sola mano: la Sua!⁴

Di certo Maria Korda aveva toccato la sensibilità del Principe di Montenevoso, che da tempo stava ormai creando un suo personalissimo culto dusiano nell'eccentrica dimora sul Lago di Garda, ancora oggi ben visibile nella Stanza del Lebbroso, nella Veranda dell'Apollino e nell'Officina, attraverso l'esposizione di due foto dell'amata attrice (una da giovane e una da anziana) e della scultura che raffigura la cosiddetta 'Testimone velata'.⁵ Da parecchio tempo, tra l'altro, circolavano anche molte cartoline con la foto della tomba della Duse ad Asolo.

Maria Korda assicura a d'Annunzio che questo film non nasce dalla sua ambizione e non ha fini speculativi: il fatto che l'idea sia nata proprio nel decennale della morte della Duse, avvenuta a Pittsburgh nell'aprile 1924, poteva infatti destare qualche fondato sospetto. Dal canto suo, l'ungherese assicura che userà tutti i proventi per far erigere un monumento alla Divina e allega alla lettera alcune foto in cui enfatizza un dettaglio, desiderosa di immedesimarsi sin da subito nella protagonista: «appare una strana rassomiglianza di una mia espressione tipicamente fotogenica, con la Grande».⁶

⁴ Archivio Generale della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", (di seguito FIVDI), cartella *Korda Maria*, busta 29, 1.

⁵ M.P. Pagani, *Un gioco di specchi per la Foscarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale*, «Ricerche di S/Confine», 5/1, 2014, pp. 139-157.

⁶ FIVDI, *Korda Maria*, b. 29, 1.

Come usavano fare molte persone che aspiravano a essere ricevute da d'Annunzio, Maria Korda era già sul posto e pronta a entrare in azione, in quanto alloggiava con il marito all'Hotel "Monte Baldo" di Gardone Riviera. Aveva persino avvicinato Luisa Baccara (1892-1985), ultima compagna ufficiale del Poeta, per chiedere una buona parola.⁷

Nel frattempo, però, entra in gioco l'unica figlia ed erede della Duse, Enrichetta Marchetti Bullough (1882-1961), che viveva a Cambridge ma era stata subito informata da alcuni amici italiani del progetto del film. Come si evince anche dai suoi diari, «Venerata» era uno dei nomi con i quali ella indicava la madre, e questo lascia intendere con quanta cura sacrale volesse proteggerne la memoria da ogni possibile ingerenza esterna.⁸

Considerato il tempismo perfetto con cui scrive da Cambridge a d'Annunzio, evidentemente Enrichetta sapeva anche che l'ungherese si trovava a Gardone Riviera, in attesa di concludere la trattativa.

Il 24 luglio 1934 Enrichetta manda a d'Annunzio una veemente lettera, invitandolo a non commettere più errori e a diventare un soldato di Cristo nella lotta contro il male. Ovvero, favorire la realizzazione del film dusiano. Ella unisce alla missiva un'immagine dell'Arcangelo Michele tratta dallo *Sforza Book of Hours* conservato al British Museum, esortando il Poeta a riflettere bene sulla direzione da dare alle sue scelte:

«PENSA» diceva una piccola lastra messa sopra il cancellino a raggi, che dal potere della Capponcina dava sul viottolo di Settignano. Pensa, diceva, e dice ancora Ghisola.

Vede, - le parlo come figlia di Ghisola, che augura ora, e sempre, e con Ghisola, di veder cacciati i nemici "dall'anima sua".⁹

Il 24 luglio 1934 sera d'Annunzio scrive a Maria Korda dicendo che sta indugiando nel riceverla poiché si sente profondamente turbato. Non sa se considerarla un'amica di vecchia data oppure «una nemica dissimulata». Aggiunge che ci sono «già avversarii senza scampo» e che Enrichetta lo ha vivamente pregato di proteggere la memoria materna da un'azione di profanazione e di sacrilegio. Quanto alla sua somiglianza dusiana, è di assoluta inutilità poiché d'Annunzio ha una sua intima e personalissima visione dell'amata estinta:

⁷ Dei riferimenti alla vicenda si leggono anche nelle lettere di d'Annunzio a Ester Pizzutti.

⁸ M.I. Biggi (a cura di), *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, Venezia, Marsilio, 2010.

⁹ FIVDI, cartella *Duse Enrichetta*, busta 58, 2. Da notare il fatto che è usato nella schedatura archivistica il cognome materno Duse, e non Marchetti Bullough, ovvero il cognome paterno unito a quello del marito che solitamente Enrichetta usava.

Dal giorno del trapasso quella che il mio amore chiamava Ghisola vive di continuo dove io respiro e dove io penso: già prima di lei viveva e continua a vivere la mia madre. Nel mio occhio ferito ma non estratto, se è distrutta la visione intiera, è però accesa una vita innaturale o soprannaturale: “extraretinica” direbbe un dottor vano. [...] Non comprendo in quali modi Voi possiate rappresentare per immagini uno spirito insuperabile imperscrutabile inconoscibile come quello di Eleonora. Il suo mistero è più remoto del mio, che pure è remotissimo.¹⁰

Il 25 luglio 1934, da Gardone, Maria Korda scrive una lunga lettera a d’Annunzio (7 fogli autografi) scusandosi per il suo cattivo italiano che risente dell’origine ungherese. Gli dice di aver rifiutato altri tre film, perché tutte le sue speranze sono riposte in questo lavoro sulla Duse e che non riuscirà a fare altro, se tale progetto fallisce. Spiegandogli il soggetto, ella afferma di voler fare «un film romantico, drammatico, con un amore grande religioso, sacro!».

L’inizio del film potrebbe anche funzionare poiché evoca il romanzo dannunziano *Il fuoco* (1900), con la descrizione della giovinezza a Chioggia, l’interpretazione di Giulietta e la dura miseria che la Duse fu costretta ad affrontare. Il problema imbarazzante sorge nel momento in cui viene descritto l’arrivo del grande amore per la giovane ma già acclamata artista:

E dopo tanta sventura e umiliazioni, affaticata dalla lotta e dalla Vita, è divenuta prima attrice del Teatro Nazionale di Firenze e idolo del pubblico Italiano, e non ha conosciuto ancora l’amore.

Una bella sera dell’estate appena finito l’ultima scena della *Dama delle Camelie*, discesa nel Suo camerino, col Suo vestito bianco e infiorata di camellie, mentre Ella sveste, si apre la porta e un giovane raso e bello appare, restando incantato di tanta bellezza, le dice: – Buona sera donna dell’amore – Poi magari l’incontro con Sara Bernard? – La partenza per l’America –.¹¹

¹⁰ Lettera di Gabriele d’Annunzio a Maria Korda trascritta in I. Ciani, *Fotogrammi dannunziani. Materiali per la storia del rapporto d’Annunzio-cinema*, Pescara, Ediards, 1999, p. 166.

¹¹ FIVDI, cartella *Film-Eleonora Duse*, busta 15, 2. C’è un riferimento diretto a un aneddoto popolare relativo al primo incontro tra d’Annunzio e la Duse, che si dice sia avvenuto in teatro dopo uno spettacolo. L’avversa reazione del Poeta, invece, testimonia la falsità di questa diceria e comunque ribadisce la purezza dell’amore che lo legò alla grande artista. Anche il film *Eleonora Duse* (F.W. Ratti, Italia, 1947), e noto anche con il titolo *La grande fiamma*, richiama l’acclamata interpretazione dusiana del dramma francese *La signora dalle camellie*. I protagonisti sono Elisa Cegani (1911-1996), la prima attrice che riuscì a interpretare il ruolo di Eleonora Duse sullo schermo, e Rossano Brazzi (1916-1994). In tempi recenti, l’aneddoto è stato ripreso anche nello spettacolo *D’Annunzio Segreto*, regia di Francesco Sala, con protagonisti Edoardo Sylos Labini e Viola Ponnaro, che ha avuto ottimi esiti nella stagione 2016/17.

Il 26 luglio 1934, sempre da Gardone, Maria Korda scrive a d'Annunzio ringraziandolo per averle concesso un colloquio. Gli dice però che preferisce fargli visita con il buio, perché la luce della luna e l'atmosfera onirica sono più indicate per far vivere gli spiriti: avrebbe dunque aspettato l'autista incaricato di andare a prenderla alle dieci di sera.¹²

Con tatto e cortesia, d'Annunzio non nega il colloquio a Maria Korda, che si svolge al Vittoriale nella tarda sera del 26 luglio 1934. La lettura del soggetto del film, però, gli aveva subito fatto constatare che si trattava di una bieca operazione commerciale finalizzata a sfruttare in modo inopportuno il nome, l'immagine mondiale e la memoria della Duse. L'incontro personale notturno con l'ungherese lo porta a ribadire la sua ripugnanza, condannandola senza indugio.

Infatti il 27 luglio 1934 mattina, inferocito, d'Annunzio allontana senza mezzi termini Maria Korda da Gardone Riviera, ponendo irrimediabilmente fine alle sue ambizioni:

Guardandomi avevate negli occhi mal chiari il Vostro cinematografico "turbine dell'oro", la Vostra goffa imitazione del mito di Danae.¹³ [...] Scrivo, con inchiostro indelebile, questo:

Il Vostro disegno di *film* (parola barbaricamente commerciale che vi tien luogo di anima) è una diffamazione di Eleonora Duse e di Gabriele d'Annunzio ignominiosa e stupida. La Vostra infamia non eguaglia se non la Vostra stupidità e la Vostra avidità. Io mi opporrò, da oggi, con tutti i mezzi, con tutte le armi, al Vostro tentativo. Perseguiterò senza misericordia Voi e il Vostro complice Alessandro Korda, se bene io mi auguri ch'egli sia inconsapevole della Vostra azione, come stanotte affermaste. [...]

Addio. Partite senza indugio. Vi proibisco di rispondermi. Il comandante vi comanda di partire e liberare della Vostra infezione l'aria tenue del Garda. Il Vittoriale è già disinfettato potentemente.¹⁴

Con ogni probabilità, dal momento che oggi non se ne trova traccia negli Archivi del Vittoriale, d'Annunzio ha distrutto le fotografie di Maria Korda: la sua presunta ed enfaticizzata somiglianza con la Duse lo aveva disgustato, insieme alla lettura del soggetto cinematografico e a tutte le calunnie sul loro amore ivi contenute. Saggiamente, però, ha conservato la corrispondenza con l'ungherese in modo da potersi tutelare con gli avvocati, nel caso in cui la faccenda avesse avuto un seguito.

¹² FIVDI, *Film-Eleonora Duse*, b. 15, 2.

¹³ D'Annunzio si riferisce implicitamente al suo articolo *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1914.

¹⁴ Ciani, *Fotogrammi dannunziani*, p. 169.

Il 6 agosto 1934 Enrichetta scrive nuovamente da Cambridge. La lettera è molto breve; ricorda lo stile dei telegrammi di Eleonora,¹⁵ ma ha un tono ancor più perentorio:

Mi mandano questo dall'Italia e mi pare sentire Gh. [Ghisola] che dice a G. [Gabriele]:

= Prego, cacciare questo nemico =

Grazie EMB [Enrichetta Marchetti Bullough]¹⁶

Per rendere ancor più forte il dialogo con d'Annunzio, nel nome della loro carissima Eleonora, ora Enrichetta allega anche un biglietto da visita della madre a cui ha aggiunto a penna: «In memoriam – Asolo 1933».

I fidatissimi amici italiani di Enrichetta avevano anche provveduto a farle avere un ritaglio di giornale del luglio 1934, che lei a sua volta allega alla nuova lettera per d'Annunzio:

SCENE DI UN FILM AD ASOLO? I PROPOSITI DI MARIA KORDA

La rivista «Kinema» del corrente luglio dà alcune notizie su un'attrice ungherese, Maria Korda, e soggiunge che questa conta di realizzare un film il cui soggetto è destinato a destare la simpatia di tutti gli italiani: la vita di Eleonora Duse.

Il soggetto – riferisce «Kinema» – è stato ideato dalla stessa Maria Korda e studiato lungamente con la collaborazione di altri artisti in tutti i suoi particolari.

Se gli interni saranno girati in un teatro di posa (forse in Italia), molti esterni saranno ripresi sullo sfondo naturale di quei luoghi dove Eleonora Duse ha vissuto. Molte scene saranno quindi girate ad Asolo e a Chioggia, dove la Duse ha trascorso la sua prima giovinezza. Da Roma dove è venuta per prendere i primi accordi necessari, la Korda andrà a Gardone Riviera per parlare di questo suo progetto con Gabriele d'Annunzio.¹⁷

Questa lettera, però, giunge al destinatario quando la missione si era ormai conclusa da qualche giorno: d'Annunzio aveva già perentoriamente ubbidito all'ordine di Enrichetta, scacciando il loro nemico per sempre.

Va detto che, nel luglio 1934, Lucio Ridenti (1895-1973) aveva pubblicato un breve articolo sulla rivista «Il Dramma» in cui era delineata la crisi professionale che Maria Korda stava attraversando. Ciò permette di inquadrare meglio le aspettative professionali che si celavano dietro a quel progetto di film dusiano:

¹⁵ M.P. Pagani, *I telegrammi di Eleonora Duse*, in D. Borgogni, G. Caprettini, C. Vaglio Marengo (a cura di), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press, 2016, pp. 234-243.

¹⁶ FIVDI, cartella *Duse Enrichetta*, b. 58, 2.

¹⁷ *Ibidem*. Dal ritaglio non si riescono a capire la testata e la data di pubblicazione esatte.

In queste ultime settimane è stata di passaggio per Roma un'attrice cinematografica che un tempo ha avuto molta notorietà e che da circa cinque anni non fa più parlare di sé: Maria Korda. Il nome di quest'attrice intelligente, bionda e raffinata, è legato ai fasti del fu film muto; dalla *Vita privata di Elena di Troia* alla *Tragedia di Mayerling*. Lavorò anche a Roma, alla Cines, ne *Gli ultimi giorni di Pompei* di Gallone e Palermi. Ma oggi i suoi nuovi propositi cinematografici che dopo tanto silenzio quest'attrice ungherese annuncia sono certo interessanti. [...] Il regista di questo film non è stato ancora definito. Lei stessa ancora non lo sa. Per ora si fanno tre nomi: o Sternberg, o Mamoulian o, meno probabilmente, Alessandro Korda, che è poi il marito di Maria Korda e il fortunato direttore della London-Film in Inghilterra. Naturalmente l'attrice ungherese ha avuto subito molte offerte per la realizzazione di questo suo progetto, da parecchie case di produzione; e, dopo un telegramma di Schenk, degli Artisti Associati, che le domanda quali sono le sue pretese, le trattative sono ora avviate verso Hollywood.¹⁸

Attrice del muto che sperava in qualche modo di rilanciare la sua carriera nel sonoro e a livello internazionale, Maria Korda non girava film dal 1929, e aveva individuato una buona possibilità di rinascita artistica con l'interpretazione di un ruolo femminile affascinante quale quello di Eleonora Duse, il cui ricordo – a dieci anni di distanza dalla morte – era ancora molto vivo nel pubblico di tutto il mondo. Però non aveva fatto i conti con Enrichetta e con d'Annunzio, complici a distanza: il loro rifiuto pose definitivamente fine alle sue speranze di poter lavorare ancora sul set. Il divorzio da Alexander Korda, poi, divenne un motivo in più per ritirarsi a vita privata.¹⁹

Questo episodio, che ha reso infuocata l'estate gardesana del 1934, si è svolto in una manciata di giorni – dal 22 al 27 luglio – ma ha segnato profondamente d'Annunzio. Pochi mesi dopo, nel novembre 1934, egli consegna all'editore Mondadori il primo fascio di carte del suo ultimo capolavoro: *Il libro segreto*, suo autoritratto e autobiografia, nonché testamento spirituale, uscito nel giugno 1935.²⁰

Oggi la vicenda di Maria Korda ci permette di capire con quanta sin-

¹⁸ L. Ridenti, *La Duse in film*, «Il Dramma», 10/189, 1934, pp. 39-40.

¹⁹ C. Drazin, *Korda: Britain's Movie Mogul*, London, Tauris, 2011.

²⁰ G. d'Annunzio, *Il libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Verona, Mondadori, 1935. Personalmente ritengo che questo del mancato film dusiano sia stato l'episodio scatenante della genesi della nuova opera, dal momento che *Il libro segreto* contiene molte immagini e riferimenti riconducibili al monito di Enrichetta espresso attraverso l'immagine dell'Arcangelo Michele. L'opera si presenta a firma di Angelo Cocles e *l'Avvertimento* con cui si spiegano le ragioni della sua uscita è datato Asolo, 5 maggio 1935. Seguì, il 13 agosto 1935, un allestimento della *Città morta* ad Asolo, al teatro all'aperto del Castello Regina Cornaro, in memoria della Duse (regia Guido Salvini, con Memo Benassi, Emma Gramatica, Giulio Stival).

cerità, da reduce di guerra, già nei primi mesi in cui abitava al Vittoriale, d'Annunzio aveva scritto alla sua amata Eleonora:

Nel mio occhio perduto è la tua imagine, e nessun'altra.

Gabri.

Gardone del Garda, 3 giugno 1921.²¹

Il Poeta non aveva bisogno di nessun film, per far riaffiorare le tracce del profondo sentimento che ancora e sempre lo legava alla sua attrice Divina.

²¹ E. Duse, G. d'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, Milano, Bompiani, 2014, p. 1094.

Parte seconda

a cura di
Lorenzo Donghi

Memoria e Soggetto

conversazione con Chantal Nève-Hanquet*
e Carla Consonni**

Chantal Nève-Hanquet **CNH** e Carla Consonni **CC** dialogano con
Fabrizio Fiaschini (Università degli studi di Pavia) **FF**
Giulia Innocenti Malini (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) **GIM**

FF

La giornata inaugurale della nostra Summer School è dedicata al rapporto che lega memoria e soggetto, memoria e identità. Con l'aiuto di Chantal Nève-Hanquet e di Carla Consonni cercheremo pertanto di declinare questo rapporto nel contesto delle relazioni familiari, facendogli assumere una piegatura psicologica, psicoterapeutica e psicodrammatica. Per iniziare, vorrei però partire da una citazione di Jerzy Grotowski, che in un testo fondamentale della sua svolta post-teatrale, *il Performer*, e in particolare in un paragrafo intitolato *Ciò che ricordo*, scrive:

Uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica alla quale si è collegati da una relazione ancestrale forte. Non ci si trova allora né nel personaggio, né nel non-personaggio. A partire dai dettagli, si

- * Psicologa e psicodrammatista belga, inizia nel 1968 la sua formazione con Anne Schützenberger, entrando in contatto con diversi orientamenti terapeutici. Nel corso degli anni Ottanta si specializza come psicanalista junghiana e terapeuta familiare, operando come formatrice sistemica in diversi paesi, quali Francia, Belgio e Bulgaria. Insieme a Jacques Pluymaekers ha elaborato il metodo del genogramma paesaggistico: un approccio transgenerazionale che, a partire da una rappresentazione grafica della storia familiare, integra metafora e psicodramma nel lavoro di gruppo [N.d.C.].
- ** Psicologa e psicoanalista junghiana. Dopo un'esperienza di psicoterapia di quartiere a Milano negli anni Settanta lascia la biologia e i laboratori ospedalieri per iniziare una formazione psicoanalitica che la porterà a diventare membro dell'AIPA, società internazionale di psicologia analitica junghiana, con sede a Zurigo. Si trasferisce poi in Belgio, dove lavora come analista di adulti e adolescenti. Oltre alle formazioni in terapia familiare, arricchisce la sua pratica analitica con l'utilizzo di tecniche terapeutiche utilizzate soprattutto con persone traumatizzate e collabora con ONG che si occupano di rifugiati, fornendo loro assistenza psicologica [N.d.C.].

può scoprire in sé un altro – il nonno, la madre. Una foto, il ricordo delle rughe, l'eco lontana di un colore della voce permette di ri-costruire una corporeità. All'inizio, la corporeità di qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la corporeità dello sconosciuto, dell'antenato. È veridica o no? Forse non è come essa è stata, ma come avrebbe potuto essere. Puoi arrivare molto lontano all'indietro, come se la memoria si risvegliasse. È un fenomeno di reminiscenza, come se ci ricordasse del *Performer* del rituale primario. Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che è ciò che ricordo. Le scoperte sono dietro di noi, e bisogna fare un viaggio all'indietro per arrivare fino a loro. Con uno sfondamento, aprendo una breccia – come nel rientro di un esule – si può toccare qualcosa che non è più legato alle origini ma – se oso dirlo – all'*origine*? Credo di sì. L'essenza sta dietro la memoria? Non ne so nulla. Quando lavoro in prossimità dell'essenza, ho l'impressione di attualizzare la memoria. Quando l'essenza è attivata, è come se forti potenzialità si attivassero. La reminiscenza è forse una di queste potenzialità.¹

Questo è un brano che ha contribuito ad avviare la mia ricerca sui rapporti tra teatro, corpo, identità e memoria. Del resto, il lavoro con la memoria ha evidentemente molto a che fare con l'azione, con l'attivazione della corporeità, in quanto la memoria stessa si configura primariamente come un processo, non come qualcosa di dato, e dunque lavorare a ridosso della memoria implica sempre un qualche rapporto con l'agire. *Agere memoriam*, dicevano i medievali: un'espressione estremamente calzante, che suggerisce di rifarsi alla memoria non come a qualcosa di dimenticato che viene alla mente, bensì come a un'azione che viene ri-presentata, in quanto è il corpo il dispositivo che permette di attualizzarla.

In questa prospettiva, la centralità del teatro si colloca proprio dentro questo rapporto tra corpo e memoria, se è vero che tutto il teatro del Novecento – abbiamo già citato Grotowski, ma prima di lui va ricordato almeno Konstantin Sergeevič Stanislavskij – ruota sostanzialmente intorno a un tema fondamentale, vale a dire la questione della reviviscenza: da intendere però non tanto come la facoltà capace di risvegliare i ricordi, quanto di agire tramite il corpo proprio sul processo memoriale. Ebbene, questa impostazione mi ha permesso di incontrare, e poi di sviluppare in ambito teatrale, un peculiare metodo di lavoro sulla memoria che viene solitamente proposto in ambito psicoterapeutico: il genogramma. Un metodo che mira a ricostruire l'albero genealogico delle relazioni familiari di una persona fino alla terza generazione, rivolgendo una particolare attenzione alla dimensione psicodinamica, emotiva e affettiva che lega le memorie familiari. Qui con noi ci sono Chantal e Carla, che lavorano con lo psicodramma su un tipo di genogramma definito paesaggistico: lascio volentieri

¹ J. Grotowski, *Performer*, in A. Attisani e M. Biagini (a cura di), *Opere e sentieri II: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 87.

la parola alle nostre ospiti, chiedendo anzitutto loro di chiarire i rapporti aperti tra teatro e psicoterapia.

CNH/CC²

Confesso che, parlando di relazioni tra corpo e memoria, mi ha stupito l'attenzione rivolta da parte del teatro all'approccio proposto dal genogramma: ho avuto modo di discutere questo metodo con diversi colleghi italiani, tuttavia l'interesse dimostrato sull'argomento da parte delle discipline performative mi ha sempre piacevolmente sorpresa. A ogni modo, per iniziare credo sia importante riflettere per prima cosa intorno al concetto di identità, che può essere individuale (imponendo così domande quali 'chi sono?', 'qual è la mia eredità?', o ancora, 'cosa ne faccio ora, di questa eredità?'), ma che può essere anche una questione di famiglia (in quanto ogni famiglia è unica e possiede caratteristiche che le sono proprie); senza contare che anche le organizzazioni hanno una loro identità, così come le città e le nazioni, e molti fattori che concorrono a definirla sono legati alla memoria. Mi pare però importante soffermarsi su un altro tipo di memoria, vale a dire quella del neonato: una memoria corporea, perché è attraverso l'essere toccato che il neonato sente di esistere; una memoria viva e, al contempo, quella più arcaica, che all'interno del gioco psicodrammatico viene messa in moto affinché la persona possa rintracciare ricordi lontani nel tempo che sono, appunto, inscritti nel proprio corpo. Provo a raccontarvi un episodio che mi è capitato in passato, legato proprio alla memoria corporale, perché credo possa fungere da esempio utile a chiarire questo tipo di processo.

Avevo in cura una giovane donna che accusava tensioni in tutto il corpo, dicendo di essere spesso assalita sia dalla collera che dalla paura. Dato che nello psicodramma si può rappresentare qualunque cosa, le consiglio quindi di esprimere entrambi questi sentimenti; così, nello psicodramma, lei si ritrova in mezzo a due persone, una che rappresenta la collera e l'altra che rappresenta la paura: ognuno si esprime secondo le proprie esigenze, e la donna di cui vi racconto è stata libera di scambiare i ruoli attoriali, interpretando lei stessa, a rotazione, i due ruoli. Durante lo psicodramma le chiedo allora che cosa sente, e lei mi risponde di non avvertire più quella tensione nel corpo, se non alla nuca. Le chiedo quindi a cosa le fa pensare la nuca e lei risponde immediatamente che la rimanda alle lezioni di nuoto, a quando qualcuno sta imparando a nuotare e, solitamente, gli si tiene sollevata la testa con la mano. Mentre parla però, questa donna scoppia in lacrime, dicendo di ricordare che il nonno aveva avuto un infarto, ed era in seguito morto, proprio nel momento in cui insegnava alla figlia – quindi alla madre della donna stessa – a nuotare. La donna stava lasciando emer-

² Traduzione simultanea dal francese di Carla Consonni.

gere tutte le sue emozioni, rendendosi conto che ciò che aveva provato la madre, colei che aveva dunque perso il padre proprio mentre egli le insegnava a nuotare, è arrivato fino a lei, manifestandosi con quella tensione alla nuca. Questo episodio può aiutare a comprendere come sofferenze nascoste nel nostro corpo possono pertanto essere interpretate come manifestazioni di un traumatismo familiare che si trasmette, inconsciamente, alle generazioni successive.

Già con Sigmund Freud, del resto, comincia a prendere forma l'idea che esista un inconscio familiare che porta a identificare traumi, azioni o episodi della storia familiare che raggiungono l'inconscio soggettivo e che si presentano sotto forma di sogni, lapsus o altre manifestazioni; ma è con Carl Gustav Jung che possiamo effettivamente parlare di inconscio collettivo e trans-generazionale. Così infatti scrive Jung:

Mentre lavoravo a scolpire le lastre di pietra [a Bollinger], mi resi conto dei legami fatali di destino che mi univano ai miei antenati. Ho la netta sensazione di essere sotto l'influenza di cose e di problemi che furono lasciati incompiuti o senza risposta dai miei genitori, dai miei nonni, e anche dai miei altri antenati. Spesso sembra che vi sia in una famiglia un *karma* impersonale che passa dai genitori ai figli. Mi è sempre sembrato di dover rispondere a problemi che il destino aveva posto ai miei antenati, e che non avevano ancora avuto risposta; o di dover portare a compimento, o anche soltanto di continuare, cose che le età precedenti avevano lasciato incompiute.³

Un altro studioso rilevante che ha affrontato questo tema è Jacob Levi Moreno, in particolare con il suo 'Teatro della spontaneità', allestito negli anni Venti presso i giardini di Vienna. Il metodo messo a punto da Moreno prevedeva che attori improvvisati, presi dalla gente comune, mettessero in scena drammi ispirati a reali fatti di cronaca, raccontati magari dai giornali. Il Teatro della spontaneità è quindi da intendersi come una sorta di precursore dello psicodramma, e Moreno parla non a caso di 'co-inconscio', alludendo a qualcosa che tiene insieme le persone. Tanto che, essendo lo psicodramma basato su ruoli da interpretare, durante l'incontro si può persino arrivare a scoprire che le persone si conoscono nonostante siano apparentemente sconosciute, che c'è qualcosa che unisce il loro inconscio e che viene portato alla luce con la scelta del personaggio (come, per esempio, il caso di una donna con problemi di fertilità che, senza saperlo, ha scelto un uomo che condivideva lo stesso disturbo).

Anche Leopold Szondi si inserisce in questa tradizione di studi, formulando il concetto di destino familiare e legandolo alla scelta pulsionale

³ A. Jaffé (a cura di), *Ricordi, sogni, riflessioni di C. G. Jung*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 281.

dell'individuo. Significativo in questo senso è il suo racconto di una donna affetta da particolari problemi neurologici: anni dopo la terapia con lei, Szondi riceve in cura un'altra ragazza, scoprendo che questa seconda donna è in realtà sposata al figlio della prima. Immediatamente, Szondi si chiede allora come sia possibile che quell'uomo abbia scelto proprio una ragazza che manifesta il medesimo problema della madre: la risposta è che evidentemente operiamo scelte anche sulla base di elementi che sono iscritti in noi, ma che noi non riconosciamo. Tuttavia, arrivati a questo punto, forse è utile che vi dia una spiegazione del perché abbiamo deciso di ideare, e di definire poi in questi termini, la metodologia di lavoro di cui vi sto raccontando.

Nel 1980, il collega Jacques Pluymaekers decide di avviare un programma di formazione in terapia familiare. Non si tratta di un'iniziativa gestita dall'Università, ma da una scuola superiore per professionisti (in quel periodo vengono creati simili istituti di terapia familiare in tutta Europa). Io all'epoca tenevo corsi proprio in quell'istituto, così ebbi l'occasione di conoscere Jacques: lui sapeva del mio interesse maturato nei confronti del genogramma ed era al corrente del fatto che avessi svolto in passato attività di accompagnamento familiare, così mi chiese di diventare formatrice nella sua sezione. Lui ha studiato la psicologia della Gestalt, quindi abbiamo deciso di sperimentare il metodo del genogramma paesaggistico in questo modo: ciascuno riceve un foglio con dei colori, tramite cui può scegliere cosa rappresentare di se stesso e della sua storia familiare; in un secondo momento, i fogli vengono messi per terra, i partecipanti dialogano, fanno osservazioni e si scambiano domande (considerate che i disegni di cui vi parlo sono sì rappresentazioni diverse, ma sono anche collanti in grado di creare legami e connessioni tra le persone che le hanno prodotte); infine una persona sceglie il suo disegno, lo racconta agli altri e prova a metterlo in scena attribuendo i vari ruoli. Attraverso il genogramma paesaggistico, diveniva quindi realmente possibile per l'individuo esprimere quello che possiamo definire il suo 'paesaggio interiore': lo spazio del gioco permette di assumere una posizione attiva, vivendo così un'autentica esperienza di libertà.

Tutto ciò ci sembrava profilare un approccio tanto essenziale quanto inedito, anzitutto in materia di terapia familiare. Il punto infatti è che, dentro di noi, sono iscritti degli episodi che ci riportano costantemente alla nostra storia familiare e che, nel gioco psicodrammatico, possiamo scoprire ed esprimere liberamente, operando delle scelte ma lasciandoci anche sorprendere. Fattore essenziale nel genogramma paesaggistico è infatti lo scegliere: ciò che io decido di rappresentare è una mia scelta, e lo sono anche i ruoli da interpretare; al contempo, tuttavia, è essenziale anche l'effetto sorpresa, bisogna essere disponibili ad aprirsi alla

co-costruzione che si avvia tra gruppo e terapeuti. Diciamo dunque che il genogramma si configura come il contesto in cui le cose prendono forma, lo spazio in cui si aprono tutte le possibilità di ciò che può avvenire: un'accezione quindi non lontana dalla nozione di 'spazio transizionale' formulata da Donald Winnicott, vale a dire, lo spazio laddove la persona può tornare a fronteggiare qualcosa di arcaico che risiede in lei. Tuttavia, resta da chiarire quali possano essere le caratteristiche dell'eredità familiare trans-generazionale.

Questo è un aspetto importante, perché fa riferimento ad alcune regole familiari: norme inconsce che ci fanno agire senza che sia possibile rendercene conto. Per esempio, quando lavoriamo con una famiglia, possiamo scoprire che, tra i suoi componenti, esiste una regola che impone sempre di andare avanti, qualunque cosa succeda; in un'altra, possiamo scoprire che certe cose non devono essere dette; nella successiva, si potrebbe invece dare molta importanza agli altri, e solo dopo a se stessi; in un'altra ancora, la cosa più importante potrebbe essere il fatto di guadagnare molto. Insomma, queste regole hanno un effetto sulla persona perché c'è una lealtà che ci lega alla nostra famiglia, lealtà che può essere visibile o, come ci ricordano Ivan Boszormenyi-Nagy e Geraldine M. Spark in un loro libro,⁴ 'invisibile'. In tutte le famiglie infatti ci sono segreti, episodi indicibili, innominabili e impensabili, magari legati a proibizioni e trasgressioni, che potrebbero minacciare l'immagine e l'equilibrio della famiglia: il punto non è solo scoprirli, portarli alla luce, bensì definire gli effetti che esercitano sulla storia familiare o individuale. È per questo motivo che durante lo psicodramma è molto importante creare un contesto di sicurezza, rispettando in buona sostanza quattro regole: la spontaneità (nello psicodramma tutto può essere chiesto e detto e ciascuno è libero di accettare o rifiutare un ruolo); la restituzione (è fondamentale riportare nel gruppo tutto ciò che ha a che vedere con il gruppo, evitando l'insorgere di pettegolezzi, dicerie, rappresentazioni immaginarie); la discrezione (tutto quello che viene detto nel gruppo deve restare nel gruppo); la puntualità (incominciamo, facciamo, finiamo, sempre a ore fisse). In conclusione, provo ora a fornirvi l'esito concreto del lavoro che svolgiamo.

Questo [fig. 1] è il disegno fatto da un uomo di 35 anni, che ha perso la sorella maggiore quando aveva all'incirca un mese, e che rappresenta sul suo foglio diverse figure, formalmente simili alla rappresentazione grafica delle sinapsi del cervello: è una sorta di illustrazione della sua linea ereditaria, in cui egli si posiziona al quarto posto nella fila formata dai suoi familiari. In essa, si vedono infatti i genitori accanto a quello che sembra

⁴ I. Boszormenyi-Nagy I. e G. M. Spark, *Lealtà invisibili. La reciprocità nella terapia familiare intergenerazionale*, Roma, Astrolabio, 1988.

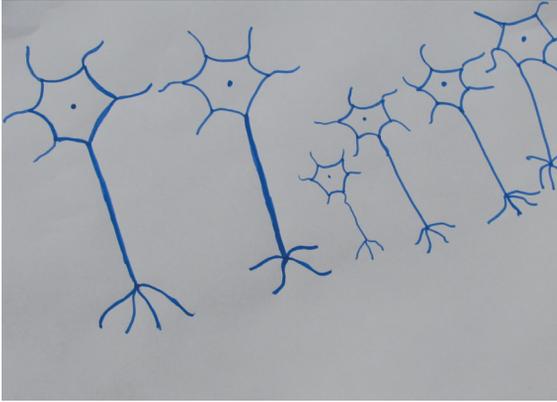


Fig. 1 Rappresentazione grafica eseguita da anonimo durante terapia psicodrammatica

un neurone fragile, più piccolo degli altri, che sta appunto a indicare la sorella scomparsa. È dunque solo attraverso quel disegno, e successivamente grazie al gioco psicodrammatico, che l'uomo è riuscito ad attingere e a trasmettere qualcosa che non avrebbe altrimenti più recuperato. Aggiungo infine un altro dato interessante. L'uomo ha fatto questo disegno proprio nel momento in cui stava per diventare papà: si può dunque ipotizzare che attraverso il gioco psicodrammatico abbia scoperto qualcosa che lo aiuterà a essere più consapevole di sé e più libero di esprimersi.

GIM

Moltissime suggestioni. Tra tutte, trovo straordinaria l'idea che la terapia, attraverso una mediazione artistica che in questo caso utilizza tanto la rappresentazione grafica (il disegno), quanto l'improvvisazione scenica (lo psicodramma), permetta un'ulteriore interpretazione del vissuto personale, giungendo fino quasi a modificare la memoria stessa dell'individuo. Chiedo tuttavia a Chantal se è proprio così: se, cioè, la terapia che ci ha descritto può davvero configurarsi come un agente trasformativo della memoria.

CNH/CC

Più che di una trasformazione, parlerei di un'amplificazione cui è soggetta la memoria nel lavoro del genogramma; o, meglio ancora, direi che la terapia permette di diventare più liberi nel relazionarsi alla propria memoria. Molto spesso infatti quello che scopriamo durante il genogramma paesaggistico è che la persona, in buona sostanza, è tenuta prigioniera da storie familiari che non sono state compiutamente espresse: l'azione del genogramma interviene dunque esercitando un effetto liberatorio, cosicché la memoria possa venire alleggerita dai pesi che la bloccano.

GIM

Certo. Tuttavia mi domando, sempre in ottica psicoterapeutica, quali siano i motivi che vi hanno portato a prediligere, rispetto ad altri, l'atto grafico e quello performativo. In altre parole: perché il disegno e la rappresentazione attoriale, e non la parola?

CNH/CC

Questo è un punto fondamentale: del resto, è proprio attraverso il movimento che disegno e performance permettono che qualcosa dentro di noi venga liberato. È importante infatti mettere in evidenza che con la tecnica del genogramma paesaggistico la persona diventa anzitutto attiva, partecipe, implicata in quella propria storia personale che, solitamente, si è invece costretti a subire. Ecco che allora, tanto nel disegno quanto nella recita di un ruolo, divento attivo, la mia creatività si esprime liberamente: posso dunque avanzare, posso in un certo senso emanciparmi.

Domanda dal pubblico

Mi chiedo quanto questo processo di teatralizzazione della propria esperienza e della propria memoria non comporti anche un'uscita da sé, uno sbocco fuori dal soggetto stesso, lasciando spazio a uno strato impersonale che sopravanza l'esperienza personale e soggettiva. Inoltre vorrei capire se questo processo di teatralizzazione comporta la necessità di declinare la propria esperienza in terza, più che in prima persona.

CNH/CC

Credo ci sia un grosso legame tra l'essere attore (terza persona) e l'essere se stesso (prima persona), e credo altresì che queste due versioni del soggetto costituiscano qualcosa che è importante unificare nel processo terapeutico. Mi pare un obiettivo che ha molto a che fare con il lavoro che opera il teatro, non credi Fabrizio?

FF

Assolutamente sì. Attivazioni corporee come quelle proposte dal genogramma, pur partendo da una dimensione personale, evocano, a livello di comportamenti e di azioni fisiche, una serie di situazioni che trascendono la storia personale, diventando delle strutture che, come pensava Grotowski, danno accesso a una dimensione di partecipazione e condivisione collettiva: ti trovi sempre più dentro a forme di comportamento, di azioni e di emozioni condivise. Aggiungo infatti che, nel caso del genogramma teatrale, il piano individuale è specifico ma non autoreferenziale, perché si giustifica sempre in una prospettiva relazionale, che riconosce nell'identità memoriale un processo in continua trasformazione.

Domanda del pubblico

Avete spesso parlato di famiglia, ma nel tempo l'idea di famiglia è profondamente mutata: oggi, per esempio, ci sono individui che non hanno una famiglia, individui che si muovono nel mondo in completa solitudine. Fino a ora invece, mi sembra si sia parlato solo di una concezione statica, quasi borghese, della famiglia: vi siete confrontati con altri modelli, di cui abbiamo costante traccia nell'attualità?

CNH/CC

Il termine 'famiglia' ha un significato ampio che si adatta a diverse realtà, in quanto non possiamo dimenticare che nessuno di noi esiste senza discendere da qualcuno. L'uomo non è solo, siamo legati agli altri: il genogramma andrà dunque dove la persona lo porta. Se lo si fa con una famiglia di un certo tipo, si avrà un certo tipo di esito; se invece qualcuno ha rotto drasticamente con la sua famiglia, il genogramma esprimerà qualcosa di questa rottura. Possiamo cambiare il termine famiglia, certo; resta però il fatto che nessuno di noi può pensarsi solo, privo di connessioni.

Memoria e Relazione

conversazione con Maggie Cardelús*

Maggie Cardelús **MC** dialoga con

Martina Panelli (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Università degli studi di Udine) **MP**

Deborah Toschi (Università degli studi di Pavia) **DT**

MC

Partendo dall'idea di *relazione*, cioè dal tema della giornata, spero di contribuire in qualche modo anche io a questa discussione sulla memoria. Per farlo, vorrei guidarvi in un percorso di opere che ho costruito per voi all'interno del mio lavoro, a cui dovete pensare come il risultato di un incrocio tra condizioni personali e culturali: un'infanzia binazionale, trascorsa vivendo in diversi paesi; una formazione artistica basata su pratiche analogiche, che poi si sono adattate al digitale; un forte senso di responsabilità verso la donna e il femminismo; un forte senso di responsabilità verso la famiglia; una grande passione per l'artigianato, il manufatto e la cultura vernacolare, così come per momenti e spazi di passaggio, quali riti, cerimonie, portoni ornamentali, aperture, cornici, entrate e corridoi; un vivo interesse per i movimenti artistici degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso; infine, l'assimilazione che ho subito, inconscia ma feroce, della cultura e dell'estetica vittoriana. Infatti, quando ho iniziato a costruire questo mio intervento, rivolgendo speciale attenzione alla memoria, a un certo punto mi sono trovata a notare quanto il mio lavoro avesse in comune con certi *mementi* vittoriani prodotti tra il 1840 e la fine del XIX secolo: per la conferenza di oggi ho

* Artista ispano-statunitense, vive e lavora tra Parigi e Milano. Diplomata in Arte al Wellesley College (Massachusetts), approfondisce i suoi studi alla Columbia University e all'Hunter College di New York. Nel 1992 realizza le prime esposizioni negli Stati Uniti e in Europa e in seguito è docente all'Accademia di Belle Arti di Santagiulia (Brescia). La sua opera, che combina vita artistica e vita familiare, ruota intorno ai temi della memoria, della maternità e dell'intimità del quotidiano. Tra le esposizioni più recenti si ricordano *Doing Life* (Galleria Kauffman Repetto, Milano, 2012), la retrospettiva *Total Environment* (Museo Patio Herreria-no, Valladolid, 2014) e *Tending to Black* (Galleria F2, Madrid, 2014) [N.d.C.].

quindi deciso di seguire questo filo, che è al contempo di archeologia dei media e di auto-scoperta.

Inoltre, sempre mentre preparavo il mio intervento, ho realizzato che la memoria è polivalente, presente dappertutto nel mio lavoro, ed è caratterizzata da un complicato e multiforme rapporto con la fotografia. Io stessa del resto dipendo per molti versi dalla fotografia, nonostante non mi fidi del tutto di alcuni suoi particolari aspetti, che infatti cerco continuamente di testare, di mettere alla prova. Pur ricorrendo generalmente a diversi media, ho dunque deciso di concentrarmi oggi sul versante del mio lavoro che pertiene la fotografia, che uso come strategia di rappresentazione materiale con un'attenzione che risale a molto tempo fa, a quando ero piccola, a quando cioè le fotografie di famiglia, sebbene sembrassero assolutamente imprecise, erano capaci di sedurre, di rendere credibile la loro versione della realtà: ho sempre trovato questo aspetto delle fotografie pietrificante e molto inquietante, tanto da evitare persino di guardarle, ma ovviamente doveva succedere che, una volta diventata una giovane artista, mi sarei invece fissata sulla fotografia, elevandola ad asse portante della mia ricerca.

In aggiunta, vorrei farvi capire come concepisco generalmente il mio lavoro, vale a dire, come un enorme album di famiglia. Personalmente infatti la linea che separa la vita di tutti i giorni e l'arte sfoca nel processo, permettendo alla vita di rendere al massimo le esperienze che è capace di offrire e, al tempo stesso, concedendo alla vitalità dell'arte di infiltrarsi nel quotidiano; così, lo strumento dell'album mi ha portato a unire arte e famiglia. Questo, per esempio, è il primo lavoro che ho realizzato usando l'album di famiglia, che ho ritagliato facendo alcune piccole sculture per poi appenderle al soffitto, in una specie di momentanea cristallizzazione delle forme che replica un po' i meccanismi della memoria. Ho chiamato questo lavoro *Bouquet in a niche* [fig. 1], similmente a un quadro del 1610 di Ambrosius Bosschaerts che mi pare interessante perché, guardando sulla destra del vaso che vi è rappresentato, troviamo fiori e conchiglie provenienti da diversi continenti e stagioni: in fondo, riconoscere l'arte significa trascendere geografie e tempo, e anche l'album fa in un certo senso la stessa cosa.

Sempre a proposito del mio lavoro, devo dire che mi soffermo solitamente su una sola immagine, spesso oggettivamente poco interessante, come sono d'altra parte le foto di famiglia. Ma la 'vivo', ci lavoro sul computer e matericamente per settimane, o anche per mesi, estraendo pian piano qualcosa; mi sembra importante anche prendermi delle pause, per riuscire a guardare con più cura quello che ho già per entrarci dentro ed esaminarlo veramente. Ciò mi sembra ancora più importante oggi, in un'epoca caratterizzata da una sovrabbondanza di immagini

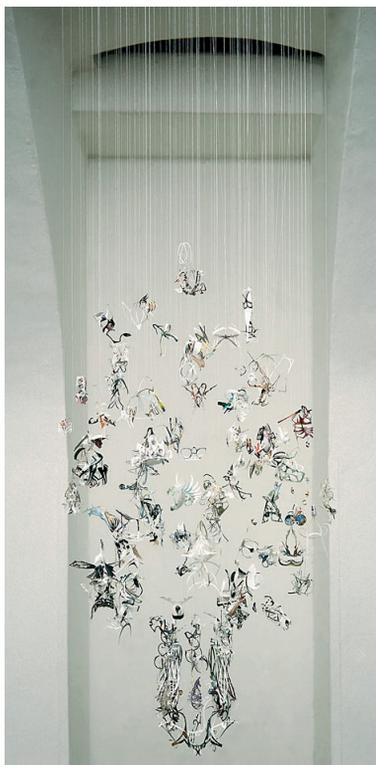


Fig. 1 Maggie Cardelús, *Bouquet in a Niche*, 1999, 200x100 cm diametro, ritagli fotografici

di famiglia che, dopo la nascita degli attuali social media, è diventata davvero vertiginosa, finendo per far sembrare tutte quelle immagini presenze ridondanti e interscambiabili. Tuttavia, forse è proprio questa interscambiabilità, questa familiarità che tutti abbiamo con l'impulso di voler documentare e ricordare, a rendere le immagini di famiglia così accessibili.

Anche il materiale del mio album di famiglia, nel suo stesso esistere, sbriga di per sé buona parte del lavoro di comunicazione: a me spetta più che altro catturare e ricanalizzare quell'energia, quell'emozione comune a tutti, in maniera più complessa, esplorativa e critica. Le fotografie sono infatti presenze metonimiche: a loro deve essere aggiunta una narrazione che ne spieghi l'origine, cosicché i gruppi di persone che condividono un archivio fotografico possano sviluppare la capacità di costruire un'identità che sappia essere adeguata, comune per tutto il gruppo e tramandabile alle generazioni successive. Deviando allora da una narrazione nostalgica, utilizzo un'immagine come punto di partenza per rimetterla in scena e riattivarne la materia-

lità. Lo spettatore allora, davanti a queste immagini di famiglia elaborate, si troverà di fronte a emozioni conosciute ma trasformate, in quanto la fotografia è stata riscritta, raccontata con nuove idee e associazioni.

Vorrei però ora tornare alla questione della cultura vittoriana. Sperimentando una crescente prosperità, anzitutto per quel che riguarda la classe media, e potendo godere di più tempo libero, l'Ottocento inglese si è infatti dimostrato un secolo di importanti cambiamenti anche per quanto concerne le pratiche familiari e, per estensione, la gestione della memoria, se è vero che legami più forti tra i membri della famiglia hanno contribuito a dare più ritualità ed espressività ai momenti importanti della vita. Un aspetto che sembra sia stato esasperato da nuove scoperte scientifiche, come l'evoluzione dell'uomo; o come gli sviluppi dell'astronomia, se considerate che le stelle morte, che ancora vediamo brillare in cielo, portavano gli inglesi coevi ad alimentare una profonda angoscia esistenziale, ben percepibile nella letteratura del periodo (un esempio è Alfred Tennyson, o meglio, il senso di insignificanza e di ansia che esprime la sua poesia, compensata appunto da questa sorta di focalizzazione sulla famiglia e sui riti familiari).

Ad acuire queste ansie contribuiva ovviamente anche la morte, che era molto più comune nell'era vittoriana, in particolare tra i bambini, ed era un fenomeno incredibilmente visibile ed esibito (pensate alla pratica delle fotografie *post mortem*, che sicuramente conoscete, e che c'entra anche un poco con il mio lavoro). È naturale che la morte incidesse sulla vita quotidiana, portando a sviluppare un'estetica particolare e una serie di abitudini, tra le quali spiccava il tenere in casa vari oggetti del ricordo, che erano spesso fatti da donne. I lavori manuali infatti, già comuni tra le donne aristocratiche nel corso dell'Ottocento, alla fine del secolo diventano estremamente diffusi, dato che i materiali si erano fatti più disponibili e meno costosi. Nel corso del Novecento poi, quando la vita cambia notevolmente a causa della dilagante industrializzazione, l'enfasi sulle pratiche amatoriali e hobbistiche finisce per rappresentare una sorta di reazione: un oggetto fatto a mano, in fondo, comunicava un significato più intenso e personale rispetto a un oggetto industriale. In aggiunta, la creatività e l'abilità di molte di queste donne dimostrava anche il bisogno di manifestare la loro identità, e la casa era certamente un luogo accettato per farlo, perché lì esse erano legate alla loro responsabilità. Considerati come preziosissime estensioni dei loro corpi e delle loro individualità, questi manufatti erano pertanto molto apprezzati da tutti, e il riconoscimento dava valore alle loro vite. Ed è proprio in questo contesto che si inserisce l'invenzione della fotografia, in particolare del dagherrotipo, che fino al 1860 viene usato soprattutto per fare ritratti. Magari non lo sapete, ma fare un dagherrotipo era un processo lungo e complesso, in quanto



Fig. 2 Maggie Cardelús,
Laura's Inheritance, 2003,
400x500x25 cm, ritagli
fotografici

l'oggetto era pregiato, la sua superficie era delicata, protetta da una copertina, tanto che il dagherrotipo stesso occupava uno statuto in bilico tra la semplice immagine e l'oggetto da collezionismo. E, senza dubbio, anche l'esperienza di tenere in mano un dagherrotipo era molto diversa dall'esperire un'immagine su supporto più leggero (o addirittura virtuale, come su uno schermo).

Ma, per tornare al motivo floreale che vi ho già mostrato prima, vorrei ricordarvi come i vittoriani coltivassero anche un intenso interesse per la botanica: magari avete sentito parlare della fiorigrafia, o florigrafia, una modalità di comunicazione derivata da popolarissimi libri sulla simbologia dei fiori, che venivano associati a un ampio spettro di espressioni emotive. Il punto importante però è che in queste composizioni di fiori, conchiglie, cera e altri elementi, la natura non veniva rappresentata nei suoi contesti autentici, ma sotto forma di ordine dominato dall'uomo: in questo modo, i vittoriani non esprimevano tanto l'amore romantico per la natura, quanto il bisogno di controllarla, nel tentativo di trasformare quel pericoloso, caotico e minaccioso mondo esteriore in qualcosa di addomesticato e tranquillizzante.

Mi avvio alla conclusione, ma vorrei insistere ancora sui fiori. Meglio, su un vaso, ma questa volta un altro, che fa parte di una mostra che ho realizzato nel 2003, intitolata *Laura's Inheritance*, in cui ho esposto tre grandi opere di mia figlia quando aveva due anni. In quel periodo, la mia ansia di continuare a documentare e a lavorare sulla storia dei bambini mi preoccupava un po': del resto, non solo bisogna farlo in modo delicato, ma capire in che modo farlo possa essere per loro un vantaggio. Allora ho deciso di risolvere il problema così [fig. 2]: ho dato a Laura la



Fig. 3 Maggie Cardelús, *Birthday Flowers at 50 and 13*, 2012, fermo-immagine

forma di un vaso di fiori e con un coltello le ho tagliato la pancia – lei è nata con il parto cesareo – di modo che lei potesse ‘immagazzinare’ il mio lavoro, il mio archivio, le mie ossessioni, senza doversene realmente occupare.

Poi nel 2006, in studio, ho realizzato *Birthday Flowers*, vale a dire il video di un altro vaso di fiori che ho girato, letteralmente, per diversi giorni, e da cui ho tratto anche una scultura da un fermo-immagine. Nel 2012 ho infine girato un nuovo video, costruito sopra quello del 2006, che ho usato quindi come base, aggiungendo fino a cinque livelli di video in semi-trasparenza. Il nuovo lavoro si intitola *Birthday Flowers at 13 and 50* [fig. 3] perché l’ho fatto in occasione dei nostri compleanni – io e mia figlia compiamo gli anni lo stesso giorno – e mi è venuto spontaneo pensare che lei, a 13 anni, entrasse nell’età della riproduzione proprio nel momento in cui io ne uscivo: un lasciare e un riprendere che si consumano tra generazioni, una sorta di ritorno compiuto attraverso la ciclicità e la ripetitività della vita. I disegni per quest’opera, *Still Life Video Still* [fig. 4], sono invece cinque, e corrispondono a immagini trovate in archivi online e rimaneggiate da me. Le ho sovrapposte a una fotografia, le ho ritagliate, montate e poi messe nel plexiglass. Vorrei anche aggiungere che il video da cui è tratto il fermo-immagine che poi è andato a creare quest’opera



Fig. 4 Maggie Cardelús, *Still Life Video Still*, 2006, 100x77x17,5 cm, ritagli fotografici, plexiglass, legno

è composto da 8.000 immagini: ho suddiviso un solo fermo-immagine in altre cinque sotto-immagini, suggerendo così che ogni immagine potrebbe nascondere suggestioni latenti.

Dunque, capite bene che da questi lavori emerge un'idea di memoria concepita come qualcosa di vertiginoso e inaccessibile, in cui ogni elemento o immagine è tangenziale a tanti altri. L'iscrizione di un'immagine sopra una fotografia pre-esistente, in modo che si possano leggere tutte e 5 le relazioni, crea una condizione di intreccio, di infiltrazione di un'immagine in un'altra, secondo la logica del palinsesto e del revisionismo. Ebbene, concludo allora rimarcando che visualizzare la memoria nei termini di un palinsesto cumulativo e rivedibile mi pare una suggestione di grande interesse, perché capace di delineare una strategia dirompente che si oppone a nozioni come fissità, singolarità e struttura gerarchica, e si dimostra invece a favore di nozioni come eterogeneità, diversità, multimedialità e connettività. Il palinsesto infatti mi attira sia in quanto figura descrittiva della memoria (nel suo spazio di intreccio possono convivere più realtà, percezioni, visioni e, per estensione, più lati e momenti della propria identità), sia come dispositivo sempre modellabile e mai definitivo (in grado di promuovere movimenti della memoria che, similmente a una spirale, permettono di fare ritorno a un evento del passato in maniera complessa e non lineare).

MP

Grazie Maggie per questo tuo ricchissimo intervento. Ascoltandoti, pensavo che il processo di elaborazione cui sottoponi le immagini mi pare si

configuri come una forma di protezione degli oggetti del tuo sguardo, del tuo affetto, protezione verso l'oblio potenziale di queste immagini. La cosa su cui volevo riflettere è dunque il rapporto visibilità/invisibilità che caratterizza il tuo lavoro: l'idea che, in esso, si avverta una sorta di resistenza alla rappresentatività dell'immagine. Ho infatti come l'impressione che tu, in qualche modo, quando apri una breccia nel tuo universo privato, quindi verso l'archivio della tua intimità, al contempo la richiuda anche un po'. Non è così?

MC

Ci sarebbe moltissimo da dire sul rapporto che individui. Ovviamente, mentre parlavi ho pensato al fatto che i lavori che vi ho mostrato riguardano la mia famiglia, ed è sicuramente per questo motivo che attribuisco anche una certa invisibilità all'immagine. Se penso ai miei figli, a volte rifletto sul fatto che sono arrivata a formulare una tale invisibilità come forma di protezione materna nei loro confronti, perché lavorare sui propri figli è un'operazione delicata, bisogna veramente avere molta attenzione nei riguardi della loro psiche. È una cosa della quale sono stata sempre molto consapevole: dunque penso davvero si possa spiegare così quel rapporto tra visibilità dell'immagine e invisibilità di cui tu parli.

MP

In questo senso, anche l'evoluzione delle tue opere – prima eleganti, poi caratterizzate da un aspetto maggiormente *raw* – si giustifica con il desiderio di proteggere e di salvaguardare il versante più personale del tuo lavoro dall'estrema visibilità, direi quasi dall'*exploitation*.

MC

Sì, è assolutamente vero, nel tempo questo atteggiamento estetico è forse lentamente cambiato; ma penso che anche all'inizio, nei miei primi anni di attività, un modo di procedere raffinato, molto estetico ed elegante, fosse a sua volta, in qualche modo, una forma di difesa e di protezione.

DT

Per quanto mi riguarda riflettevo sul fatto che, da tutto il tuo lavoro, emerge sempre un forte versante pratico, un'onnipresente dimensione del 'fare'. Ci puoi dire di più su questo punto? Mi sembra davvero qualcosa che tu avverti come una necessità.

MC

È proprio così: il 'fare' è una cosa di cui ho davvero bisogno. Per me è qualcosa di completamente naturale: ho una mamma poetessa e, durante

l'infanzia, ricordo che eravamo sempre in casa a produrre piccoli lavoretti: ho capito così la magia e la bellezza di fare le cose insieme, tanto che quello che avevo vissuto in modo esasperato in casa è diventato il mio modello di famiglia nella vita adulta. Devo dire che da sempre ho dovuto fare per star bene, quindi sì, hai ragione, il mio è un bisogno di fare, una necessità, non una scelta: è perché sono un'artista, credo. In fondo, tutto quello che faccio è intuizione, la teoria arriva quasi sempre dopo. Peraltro, un'interessante scoperta che ho fatto in proposito negli ultimi anni è l'aver capito che riesco a organizzare e svolgere il mio flusso di lavoro anche digitalmente: prima ci volevano assolutamente le mani, ora al contrario lavoro spesso anche con Photoshop.

MP

A me pare straordinaria questa tua capacità di sovrapporre una competenza manuale, che ha origini se vogliamo antichissime, all'orizzonte applicativo delle nuove tecnologie. Proprio a questo proposito, penso però che Deborah voglia farti una domanda sulle pratiche...

DT

Sì. Volevo chiederti Maggie, rispetto proprio alle pratiche operative che tu adotti, e che sono così diverse, come hai trovato una conciliazione: se le usi per dare senso diverso alle opere, o ai materiali; se sono invece i materiali, o la tua idea finale del progetto, a farti confluire verso una particolare strategia, verso una pratica specifica; o se, ancora, una dimensione più ibrida e sperimentale è connaturata alla tua idea di arte. Che cosa c'è, insomma, dietro a queste pratiche così multiformi?

MC

Dunque, io ho cominciato a fare video mossa da una continua domanda: che cosa può diventare questa fotografia? Fino a quali limiti posso spingerla? Infatti, molto spesso cerco di portare l'immagine fotografica verso il confine con altre forme d'arte (quali il disegno, per esempio), sebbene quello che però cerco sempre sia, in fondo, l'idea di un disturbo. Non cerco mai movimenti fluidi, forme perfette o immagini troppo lisce, verso le quali provo una sorta di autentico fastidio. Ricercò sempre il taglio, la sgranatura, l'elemento appunto disturbante. Forse variare le pratiche con cui conduco il mio lavoro ha a che fare anche con questa avversione per le immagini troppo definite, troppo *smooth*.

Domanda dal pubblico

Vorrei fare una domanda circa la prospettiva della ricezione della sua arte. Questa mattina, lei ha descritto il suo lavoro alludendo all'idea che, tramite

esso, qualcosa vada 'risolto'. Mi piacerebbe sapere se questa risoluzione passa anche attraverso lo sguardo di un altro: voglio dire non il suo, né come artista, né come madre, e nemmeno quello del suo spazio familiare. Se necessita, insomma, del riconoscimento da parte di uno sguardo esterno.

MC

Non so se parlare di 'riconoscimento': senza dubbio, per me è molto importante che il mio lavoro risulti accessibile. Mi interessa davvero comunicare a tutti, e trovo che la bellezza sia importante per sedurre le persone, non necessariamente gli addetti ai lavori, quali altri artisti, critici e curatori di mostre. Quando, per esempio, mi trovo in una galleria o in un museo impegnata nell'allestimento di un'opera, e si avvicina la persona addetta alle pulizie, o il guardiano della sala, dicendomi che adora il mio lavoro, io sono davvero più felice di quando me lo confessa un altro artista, perché capisco che le immagini familiari sono un formidabile strumento di trasmissione per tutti. Poi certo, cerco una speciale consonanza nelle donne (sebbene naturalmente la avverta anche negli uomini). Ma, in qualche modo, la mia speranza è di riuscire a ispirare le donne, portandole a considerare la loro casa – qualora ne volessero una – come uno spazio individuale di creatività, una fucina di idee. Del resto, io sono un'artista e ho portato l'arte dentro casa mia, e così facendo tutti i miei cari hanno potuto beneficiare delle libertà e delle possibilità che essa consente. Tuttavia, anche un genitore che ha un lavoro completamente diverso dal mio può, a suo modo, fare lo stesso: non importa infatti *cosa* fai, ma *come* lo fai. Se sei aperto, creativo, impegnato in ciò che fai e ti dimostri disposto alla condivisione, allora anche quelli che ti stanno vicino tenderanno a diventare così, appassionandosi a quello che fanno: un modo d'essere che può persino uscire dalle mura domestiche, irradiandosi ad altri contesti esterni. Questa è quindi l'idea che sta alla base del mio operare: dovremmo tutti aiutare a migliorare le nostre comunità, impegnandoci attraverso la creatività, la generosità e, ovviamente, lavorando sodo.

Memoria e Identità

conversazione con Anna Franceschini*

Anna Franceschini **AF** dialoga con

Alice Cati (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) **AC**

Paola Valenti (Università degli studi di Genova) **PV**

AF

Per introdurre il tema della giornata, il rapporto che lega identità e memoria, partirei da un documentario che ho realizzato nel 2007, *CASA VERDI*,¹ ove i protagonisti sono corpi che attraversano lo spazio e il tempo inquadrati. Casa Verdi è un luogo reale: si trova a Milano, in Piazza Buonarroti, ed è una casa di riposo per musicisti, cantanti d'opera e danzatori. È un palazzo caratterizzato da un'architettura degna di nota, opera di Camillo Boito (fratello del celebre musicista Arrigo), molto bello ma problematico, dove gli ospiti hanno bisogno di assistenza e cure costanti. Il titolo sottolinea la centralità dello spazio nel lavoro: mi interessava capire quali potessero essere le modalità di attraversamento del luogo da parte di ospiti così particolari, poiché i soggetti inquadrati e, spesso, intervistati, sono anziani talora affetti da demenza senile o Alzheimer (ciò non è sempre così evidente nell'incedere delle interviste o delle inquadrature d'osservazione e mi pare interessante segnalare come la soglia tra normalità e malattia non sia immediatamente in-

* Artista, studia Media Studies all'Università IULM di Milano e nel 2006 si diploma in regia alla Civica Scuola di Cinema. È stata artista in residenza presso la Rijksakademie van beeldende kunsten di Amsterdam (2009-10) e l'ISCP (International Studio & Curational Program di New York, 2013). La sua opera coniuga cinema e arte, prediligendo gli oggetti, il loro impiego e il loro potenziale narrativo, come strumenti privilegiati di ricerca nella relazione tra luoghi e memoria. Tra le esposizioni recenti: *The Diva Who Became an Alphabet* (Elisa Platteau Gallery, Bruxelles, 2014) e *Before They Break, Before They Die* (Vistamare-Benedetta Spalletti, Pescara, 2014); *Mechanically Yours* (Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Duesseldorf) e *Vitrine - Anna Franceschini* (GAM - Galleria d'Arte Moderna di Torino, 2015) [N.d.C.].

¹ I titoli delle opere citate sono riportati in maiuscolo su precisa indicazione dell'artista [N.d.C.]

Fig. 1 CASA VERDI.
 Documentario, video, colore,
 suono, 50', Italia 2008.
 Prodotto da Invisible
 Film, Milano (IT). Still da
 video. Courtesy: Anna
 Franceschini



tercettabile, almeno nella cornice di un breve testo video di natura documentaria).

In particolare, mi premeva capire come questi corpi e identità potessero abitare lo spazio e quali potessero essere le modalità cinematografiche per rendere la temporalità del luogo. Le scelte formali sono state precise e meditate. Anzitutto ho pensato che il carrello, grazie al movimento lungo il piano orizzontale, fosse la maniera più adatta a rendere la spazialità e, soprattutto, il ritmo del luogo. In seguito, il mio cruccio era diventato trovare il modo per attraversare lo spazio non solo parallelamente al terreno, bensì longitudinalmente, in quanto Casa Verdi si sviluppa su tre livelli: un piano nobile, adibito alla socializzazione, ai pasti e alle attività ricreative e altri due piani occupati dalle stanze private degli ospiti. Il problema era transitare da un piano all'altro, a fini descrittivi, senza perdere il passo e la qualità di visione già sperimentata con il carrello orizzontale. La soluzione era molto semplice e di fronte ai miei occhi: si trattava dell'ascensore. Non solo poteva fungere da carrello verticale, ma trattandosi del principale mezzo di locomozione a disposizione degli ospiti, frequentemente affetti da problemi di deambulazione, mi avrebbe resa assolutamente mimetica alle dinamiche di spostamento proprie del luogo [fig. 1].

In *CASA VERDI* esistono diversi regimi di immagine. Anzitutto, c'è il documentario di osservazione, l'investigazione dello spazio attraverso il susseguirsi delle inquadrature. In secondo luogo ci sono le interviste, durante le quali in campo rimane solo il soggetto intervistato, mentre la mia presenza è segnalata soltanto da domande e commenti *off*. Allora queste interviste mi sono sembrate un vero fallimento. Solo oggi, passati dieci anni, riesco a guardarle con occhi diversi, accettandone le incertezze

e le ingenuità come tratto caratterizzante e non come ineludibile difetto. Ricordo di aver lavorato con costante tensione e un senso di inadeguatezza rispetto al mio ruolo e alla malattia degli intervistati. Da una parte, per la difficoltà di gestire soggetti che spesso dimenticavano del tutto, nel mentre dell'intervista, il contesto (magari stupendosi all'improvviso della presenza del microfono); dall'altra, perché, in qualche modo, avevo timore di poter stimolare o rievocare in loro emozioni negative che avrebbero potuto turbarli.

C'è poi un terzo registro di immagini che forse ci può aiutare a unire i temi della memoria e dell'identità: in questo lavoro, il margine di messa in scena è infatti altissimo. Per mia volontà, da una parte: trovandomi di fronte a persone che hanno passato tutta la vita esibendosi sul palco, è stata mia precisa intenzione girare una sorta di 'documentario messo in scena'. Devo riconoscere, d'altro canto, che questo intento finzionale è andato molto al di là del mio controllo, tanto risultava connaturato ai soggetti-personaggi. Il fatto, secondo me incredibile, è che pur essendo preda di gravi patologie cognitive, di demenze compromettenti per quanto riguarda l'autosufficienza quotidiana, gli ospiti di Casa Verdi non dovevano fare alcuno sforzo per 'entrare nella parte' al momento della ripresa e dimostravano perfetta padronanza del tempo scenico. Avrei potuto chiedere loro qualsiasi interpretazione, performance attoriale. Quindi, in questo senso, *CASA VERDI* costituisce la documentazione di un'eterna finzializzazione del sé. Questo è stato un aspetto determinante del lavoro di regista in quel contesto, che mi ha portato ad approcciare il documentario con dinamiche proprie della finzione narrativa.

Fondamentalmente non avrei potuto evitare questo grado finzionale: il dispositivo di messa in scena attuato dagli ospiti era molto più potente di me, molto più potente di quello che io avrei mai potuto 'deviare'. Così loro hanno finito per 'deviare' me e, durante l'intervista – che, in generale, considero un dispositivo totalitario, ove il potere è distribuito in maniera non omogenea e generalmente in mano a chi la conduce, all'intervistatore – mi sono sentita la parte 'di minoranza', di fronte ad attori che mi manipolavano. Devo ammettere che si è trattato di un fattore molto interessante.

AC

Trovo che in *CASA VERDI* sia presente *in nuce* uno dei principi guida della tua opera, vale a dire la riflessione sul tempo. Vorrei infatti chiederti di spiegarci, oltre alla scelta del lavoro sul carrello, cosa ti ha portato a lavorare con una certa insistenza sul piano-sequenza, presente non solo in questo lavoro, ma anche in altri successivi. Immagino non sia affatto una scelta casuale, bensì l'esito di una ricerca, compiuta a livello lin-

guistico, per far emergere una precisa idea di temporalità dell'immagine filmica.

AF

In *CASA VERDI* il piano-sequenza mi ha consentito di aderire a una temporalità e a una spazializzazione che il montaggio avrebbe completamente snaturato, non rispondendo a quella forma che vedevo come già intrinseca allo spazio-tempo del luogo. Considero infatti il carrello una delle forme cinematografiche per eccellenza, e credo di aver da sempre pensato in termini cinematografici ai luoghi. Allo stesso tempo, è probabile che, nel corso degli anni, abbia scelto luoghi che mi invitavano al piano-sequenza, luoghi con caratteristiche che mi hanno portato a utilizzare tale forma.

Ne è un esempio un lavoro girato ad Amsterdam nel 2012, negli interni di un piccolo, bizzarro museo, il "Pianola Museum", dove è conservata una collezione di pianole, veri e propri pianoforti che funzionano grazie a schede perforate e a un meccanismo idraulico, anche in assenza del pianista. L'opera, che si intitola *NOTHING IS MORE MYSTERIOUS. A FACT THAT IS WELL EXPLAINED*, fa uso esclusivo del piano-sequenza, solitamente chiamato ad assolvere una funzione rivelatoria e descrittiva, a fini di nascondimento. Mi spiego meglio. Il film è concepito e realizzato come la descrizione in continuum di uno spazio, previa l'auto-imposizione di un pattern di regole del tutto arbitrarie (per esempio, decidendo a priori un'altezza della macchina da presa costante per tutto l'incedere dei piani-sequenza, o fissando la distanza tra la focale e il piano di ripresa e l'utilizzo di un'ottica 50 mm). Ne è risultato uno 'striscio' figurativo e allo stesso tempo de-figurato, così denso e stretto da non spiegare nulla dello spazio circostante, da non permetterne il minimo riconoscimento. Da questo punto di vista, si potrebbe introdurre un discorso sui generi e considerare il film un giallo, oppure un thriller, che fornisce solo indizi, senza mai uno svelamento completo. Tuttavia, *NOTHING IS MORE MYSTERIOUS. A FACT THAT IS WELL EXPLAINED*, si è rivelato essere non solo un gioco, ma anche una ricerca sul dispositivo. La decisione di girarlo, e a volte mostrarlo su pellicola 16mm non è stata neutra, bensì dettata da un pensiero sullo scorrere verticale del film nella cinepresa e nel proiettore che mi sembrava far da controcanto concettuale all'incedere orizzontale del carrello nello spazio [fig. 2].

PV

Ritrovo alcune presenze ricorsive nei tuoi lavori: non solo persone che si muovono in coreografie regolari, ma anche manichini, bambole e soprattutto macchine. Tutti elementi che, da un lato, sembrano poter liberare



Fig. 2 NOTHING IS MORE MYSTERIOUS. A FACT THAT IS WELL EXPLAINED.

Film 16 mm trasferito in digitale, colore, muto, 11', 45", Olanda 2010. Prodotto con il supporto della Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam (NL) e Filmmaker Festival, Milano (IT). Still da video. Courtesy: Anna Franceschini e Vistamare | Benedetta Spalletti, Pescara

il tuo sguardo dall'incontrollabilità e dall'imprevedibilità delle passioni umane, ma che, dall'altro, permettono anche di fare luce sulla memoria di alcuni processi di produzione. *POLISTIRENE* (Italia, 2007) per esempio, mi sembra un'opera che va proprio in questa direzione.

AF

Sono d'accordo. La pianola del resto è una 'macchina espressiva', dove un primitivo software, la scheda perforata, permette al pianoforte di generare gli accordi. Così come il cinema, anch'esso un potente processo meccanico, è un bellissimo automa. Dunque, in *NOTHING IS MORE MYSTERIOUS. A FACT THAT IS WELL EXPLAINED*, abbiamo un dispositivo, un meccanismo che 'gira' e fa suonare, in relazione a un altro apparato tecnico-espressivo, che invece 'gira' e fa vedere. La pianola e la macchina da presa, la musica meccanica e la vita 'meccanica' del cinema.

POLISTIRENE è antecedente a *CASA VERDI*, è il mio primo lavoro da 'quasi professionista', e costituisce il saggio conclusivo della Scuola Civica di Cinema che ho frequentato durante gli anni dell'Università a Milano. Già ai tempi nutro una passione per l'automa, la macchina, la bambola, insieme all'architettura e alla costruzione dello spazio cinematografico. È stato girato in un sito che ho scoperto per caso. Stavo aiutando una compagna di classe della Scuola di Cinema nella produzione di un breve cortometraggio e lei mi mostrò la fabbrica di manichini dello zio, che stava accanto a casa. Ricordo ancora che il mio pensiero fu piuttosto netto, senza indecisioni: avrei girato in quel luogo, avrei girato *quel* luogo. L'ossatura del film è costituita dalla concezione del processo produttivo del manichino come un continuo divenire immagine. Il farsi del film è il farsi dell'umanoide di polistirene [fig. 3].

Fig. 3 POLISTIRENE.
Video, colore, suono, 12',
Italia, 2007. Prodotto da:
Scuola Civica di Cinema,
Televisione e Nuovi
Media, Milano (IT). Still
da video. Courtesy: Anna
Franceschini e Vistamare
| Benedetta Spalletti,
Pescara



AC

In tutta la tua opera si percepisce questa passione, vero e proprio motore che ti spinge continuamente a confrontarti con i grandi modelli del passato e, soprattutto, con la storia del cinema. Io reputo molti tuoi lavori delle operazioni di archeologia del cinema, e anche *POLISTIRENE*, a mio parere, si colloca dentro questo tracciato. Mi chiedo allora quanto abbia condizionato la realizzazione delle tue opere l'utilizzo di diversi dispositivi, tra cui anche i formati *substandard*.

AF

Il dispositivo influenza il metodo di lavoro e cambia genesi, concezione e fruizione dell'immagine, a mio avviso. Mi sono formata, sia a livello teorico che pratico, in ambito cinematografico. Quando mi sono avvicinata al circuito dell'arte contemporanea, che mi ha 'adottata', per così dire, anche il tipo di lavoro sull'immagine in movimento è cambiato. Il percorso biografico, non solo la formazione, influisce su scelte estetiche e poetica del lavoro. Non credo però esista una gerarchia nei dispositivi, nelle prassi produttive. Penso semplicemente che ogni opera chiami a sé un dispositivo ideale. Paradossalmente, quando utilizzo la pellicola e il materiale a disposizione è limitato, per ovvie ragioni di budget, il mio approccio alla messa in inquadratura è immediato e spontaneo, mentre quando mi servo del video, più economico, finisco inevitabilmente per intellettualizzare di più il mezzo, forse a causa dell'abbondanza di possibilità offertemi dall'apparato tecnico. Ancora diverso è l'atteggiamento verso il dispositivo quando realizzo performance audiovisive o coreografie per danzatori.

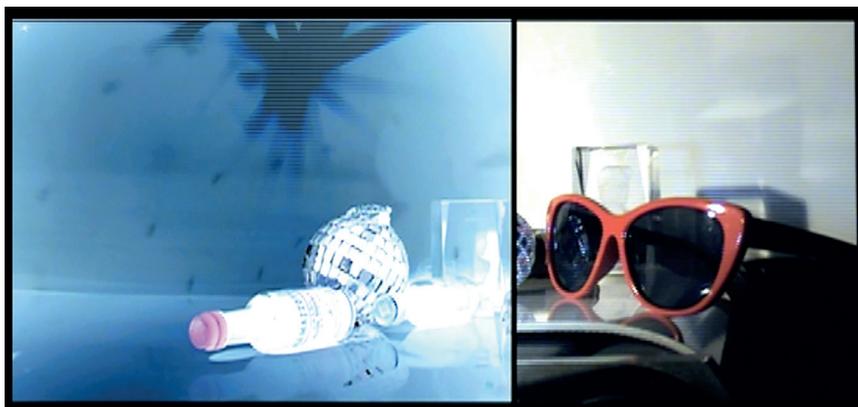


Fig. 4 VIDEOGIOCHI (GRAN MILANO). Performance audiovisiva in collaborazione con Diego Marcon e Federico Chiari, 2014. Episodio commissionato da Mons 2015 - Capitale europea della cultura (BE). Still da documentazione. Courtesy: Anna Franceschini

AC

Ci puoi fare un esempio di questa ultima modalità di lavoro?

AF

Volentieri. Prendiamo il caso di *VIDEOGIOCHI*: un dispositivo, o forse dovrei dire una piattaforma, che, insieme a Diego Marcon e Federico Chiari, ma anche autonomamente, utilizzo episodicamente dal 2007 per realizzare performance audiovisive, talora su commissione. Il cuore del lavoro è un nastro trasportatore realizzato come prototipo dal padre di Diego. Accovacciati di fronte al nastro, vi posizioniamo oggetti di diversa provenienza, ma tutti di facile reperibilità, molto economici e tendenzialmente prodotti in migliaia o milioni di esemplari: piccoli souvenir, cancelleria, soprammobili, per citare alcune categorie merceologiche. Costruiamo situazioni narrative per giustapposizione di *tableaux*. I differenti quadri vengono ripresi da due telecamere fuori produzione, che ancora utilizzano la tecnologia a cassette MiniDV. La prima telecamera inquadra l'accadere delle diverse 'scene', la seconda ne inquadra la caduta dal nastro trasportatore. Ci interessa cogliere la vita dell'oggetto e la sua 'morte'. La messa in inquadratura, il farsi immagine, è un'attestazione di esistenza.

[fig. 4] Si tratta di un modo di procedere lontano da tutto ciò di cui ho parlato finora, un regime dell'immagine completamente diverso. Potrei definirlo un regime performativo in costante costruzione e trasformazione: l'inquadratura è spontanea e immediata, così come i suoni che vengono realizzati o mixati dal vivo, non ritocchiamo nulla. È un lavoro a cui sono

molto affezionata, che mi piace eseguire e ripetere: è ludico, possiede una logica che ricorda il videoclip o il videogame. Si nutre spesso di stereotipi, li scardina e si appropria di linguaggi vernacolari e idioletti considerati minori, popolari. Grazie alla sua natura è 'portatile' e intrinsecamente collaborativo. Ogni sua messa in scena, in luoghi differenti, è una vera e propria esecuzione, e a volte porta me e i miei colleghi a immedesimarci in una rock band in tour...

Domanda dal pubblico

Vorrei tornare per un attimo al tuo lavoro iniziale, *CASA VERDI*. Mi piacerebbe sapere qualcosa di più rispetto all'operazione sul tempo condotta in questo documentario. In fondo tu prendi la memoria degli ospiti, le loro facce, i loro ricordi, e li porti nel presente attraverso il tempo: di cosa si rendevano conto loro? E come avvertivano la tua presenza?

AF

Gli ospiti si ricordavano chiaramente e costantemente di chi sono stati: bisogna immaginarli come dispositivi memoriali inesauribili. Si dimenticavano spesso della mia presenza perché costituivo un accessorio non strettamente necessario, se non nella misura in cui rivestivo il ruolo di *trigger* memoriale. Ero sostanzialmente un interlocutore: a volte mi cercavano per parlare del proprio sé e per riattivare il ricordo. Immagina dei grandi nuclei luminosi che si muovono all'interno di uno spazio, immersi in un fluido un poco più denso dell'aria. Se sfiorano queste sfere parlanti, cominciano il dialogo, sebbene sarebbe meglio dire monologo, e continuano a vagare alla ricerca di sfioramenti, di incontri accidentali, al fine di ritrovare l'occasione per potersi dire. Sembra di varcare l'accesso di un'altra dimensione: c'è meno frizione, tutto è scorrevole, ed è per questa ragione, forse, che anche il movimento del carrello e dell'ascensore appaiono così morbidi, sciolti e coerenti. Ecco, in un certo senso anche gli ospiti si muovevano ed esistevano nella stessa meccanica dei fluidi.

PV

Mi inserisco con una domanda ancora su *POLISTIRENE*. Studiando la performance in campo artistico, durante la visione il mio pensiero è andato alle performance delle modelle-manichino di Vanessa Beecroft: un'artista che non amo particolarmente, ma che mi pare insista parecchio su questa idea di corpi senza memoria, privi di identità anatomica, su cui si poggia lo sguardo aptico, e per certi versi violento, dello spettatore. Cosa ne pensi?

AF

Assolutamente. L'immagine del corpo senza memoria mi pare un tema fondante del paradigma del visivo contemporaneo: basti pensare ai corpi

eternamente presenti partoriti dalle biografie degli account Instagram, riconducibili soprattutto a ragazzi adolescenti cui vengono offerti modelli standardizzati, anzitutto da un immaginario mainstream. Non esiste più una memoria inscritta nel corpo che sia considerata bella, che abbia una polarizzazione positiva: bello è solo ciò che è *flawless*, senza difetto. Un orientamento quasi mostruoso. Non sei d'accordo Alice?

AC

Dunque, anzitutto pensavo a questi manichini senza memoria, ai quali però, secondo me, non si può negare il proprio statuto di traccia dell'origine, poiché da un lato conservano la memoria della matrice, dall'altro si serializzano come calchi, come impronte. Rispetto invece a quanto appena detto da Anna, occorre tenere conto anche di come nel tempo si stiano evolvendo i codici estetici, sulla base dei quali cambia la percezione sociale del rapporto tra brutto e bello. Penso ad esempio a recenti ricerche sui *double chin selfie*, che dimostrerebbero come gli odierni adolescenti amino esibirsi imbruttiti, mettendosi in ridicolo per poter stabilire un contatto con i propri coetanei. Forse questo si può leggere come un ribaltamento rispetto ai canoni estetici presi a modello dalle precedenti generazioni.

AF

Il manichino reca in sé una memoria 'derivativa', a differenza del corpo *flawless*, il corpo di Photoshop, che è indubbiamente un altro tipo di simulacro. Del resto la sequenza d'apertura di *POLISTIRENE* mostra scarti che vengono buttati, rimandando a una memoria che, per quanto molto marginalizzata, rientra dunque nel processo di produzione: quegli scarti non vengono eliminati, ma vengono macinati e riutilizzati. In un'ottica biopolitica, questa sequenza mi sembra fare eco al destino dei corpi e dei soggetti marginali nella società contemporanea, cui tocca, forse, di essere rimasticati infinitamente, fino all'annichilimento dell'identità.

Memoria e Luoghi

conversazione con Michelangelo Frammartino*

Michelangelo Frammartino **MF** dialoga con
Roberto De Gaetano (Università della Calabria) **RDG**
Barbara Grespi (Università degli studi di Bergamo) **BG**

RDG

Visto che il tema della giornata è il rapporto tra memoria e luogo, non mi è difficile iniziare avanzando l'ipotesi che il cinema di Michelangelo Frammartino abbia anzitutto a che fare con lo spazio, con i luoghi appunto; ciononostante, penso anche che quando si afferma che l'opera di un cineasta 'ha a che fare con i luoghi', in realtà si vuole alludere sempre a qualcosa d'altro. Del resto, tutto il cinema è in connessione con il luogo, se è vero che in ogni film si ricostruisce un set, si sceglie una *location*, si predispone un'ambientazione: dunque, secondo me, quando si dice di un certo cinema che si pone in relazione privilegiata con lo spazio significa che, nel quadro di quel cinema, l'elemento spaziale riveste un'importanza dominante rispetto ad altri. Fino a superare, per esempio, il dato umano, il personaggio, così come la dinamica tradizionale dell'azione a esso collegata.

Penso poi che nel cinema di Michelangelo il senso del luogo divenga centrale, prioritario, anzitutto perché esso indica l'orizzonte in cui si verifica un passaggio dell'umano, una sua trasformazione. E quale azione, non a caso, diventa caratterizzante il suo cinema? L'azione rituale, un'azione che possiede dei tratti fortemente 'spersonalizzanti', che risponde a dei codici ben precisi. Ebbene, il cinema di Michelangelo per me è soprattutto questo:

* Regista, nel 1997 si diploma in regia alla Civica Scuola di Cinema, dove entra in contatto con l'arte delle video-installazioni e con l'operato di Studio Azzurro. Ha insegnato Istituzioni di regia all'Università degli studi di Bergamo, conduce il corso di Cinematografia presso l'Accademia di Brera e collabora con l'Università IULM di Milano. Calabrese d'origine, riporta la conoscenza del mestiere di pastore e dei luoghi dell'entroterra ionico nei suoi due lungometraggi, *Il dono* (2003) e *Le quattro volte* (2010). Tra le installazioni più recenti si ricordano *Alberi* (MOMA PS1, New York, 2013) e *Sguardi in macchina* (in collaborazione con l'Università della Calabria, 2014) [N.d.C.].

cinema dello spazio e dei luoghi, che propone meccanismi dell'azione di ordine rituale per raccontare il transito dell'identità del personaggio, la sua trasformazione in qualcosa d'altro, che sia l'animale, il vegetale, il minerale. Penso infatti che *Le quattro volte* (M. Frammartino, Italia, 2010) sia, in questo senso, un film chiave del recente cinema italiano – così come lo è per altri versi *Bella e perduta* di Pietro Marcello (Italia, 2015) – e infatti, in entrambi i lavori, attraverso il passaggio dell'umano all'animale assistiamo al tentativo di riflettere sulla capitale questione dell'identità, sul problema del Sé: tema che il cinema italiano ha storicamente configurato in due distinti modelli.

Il primo è un modello incentrato sul personaggio di matrice teatrale, che trova compimento nel concetto di maschera, e l'autore che recentemente l'ha messo in scena nel nostro cinema con gli esiti più interessanti è sicuramente Nanni Moretti. È un modello che pensa l'identità come un'istanza che viene giocata quotidianamente nel teatrino dell'Io, laddove difficilmente viene risolta e, più spesso, viene invece portata alla massima tensione, restituita cioè attraverso il registro del grottesco. Non mi dilungo oltre, ma è evidente che stiamo parlando di una declinazione comica della maschera che risulta ricorrente nel nostro cinema fin dalla commedia all'italiana. Poi però c'è un secondo modello di dissoluzione della questione dell'identità e del personaggio che non resta nel teatrino della maschera, ma se ne disfa, anche attraverso dispositivi rituali, mettendo invece in gioco la dimensione dell'impersonale. Ci troviamo al di fuori dei meccanismi della commedia sociale, nel quadro dunque di un altro cinema, più sperimentale, radicale, immaginativo, potente. Un cinema in cui la singolarità che chiamiamo individuo può transitare pacificamente attraverso differenti 'stati di vita', accogliendo quella dimensione impersonale che porta l'umano a divenire animale, come ne *Le quattro volte*, o vegetale, come in *Alberi* (Italia, 2013), dando così la possibilità all'individuo di sperimentare in se stesso ciò che non gli appartiene, e che pur lo rende una singolarità unica. Un modello, questo del cinema dell'impersonale, che presuppone un esercizio lungo e faticoso (del resto, come sempre nel cinema di Frammartino), e che si pone un obiettivo fondamentale: il superamento dell'umano per il recupero dell'umano stesso.

Prima di passare la parola, vorrei però aggiungere un'ulteriore spunto di riflessione: mi pare infatti che la prospettiva che ho appena descritto rispetto al lavoro di Michelangelo, vale a dire superare l'umano per riconquistarlo, non sia così distante da quella adottata anche da un grande autore come Michelangelo Antonioni, di cui credo che Frammartino abbia ereditato una certa impostazione di fondo, che inerisce anzitutto al versante formale. Sappiamo naturalmente come nel cinema di Michelangelo Frammartino i temi siano assai diversi da quelli esplorati da Antonioni:

non c'è crisi della borghesia, né alienazione, senza contare che i personaggi non sono 'malati' e abbandonati – come in un certo Antonioni, per esempio quello de *L'eclisse* (M. Antonioni, Italia, 1962) – e vengono portati semmai a divenire altro... Tuttavia, in Antonioni e in Frammartino, sulla questione della forma mi pare si possa rilevare più di un punto di incontro. Mi limito a enunciare uno su tutti: l'uso della macchina da presa, capace di allontanarsi dai personaggi, di prendere le distanze dopo essere stata loro vicina, rendendosi quindi in un certo senso autonoma attraverso un rigoroso processo di formalizzazione, come a voler evidenziare l'apertura di uno iato, di uno scarto tra personaggio e punto di vista.

BG

Per prima cosa, mi è sembrato molto interessante questo inquadramento dell'opera di Michelangelo nella cornice del cinema italiano: in realtà, si tende spesso a guardare a modelli francesi, quando si cerca di trovare il senso delle cose che fa Michelangelo, mentre questo posizionamento, che situa il suo cinema da qualche parte tra Moretti e Antonioni, mi fa pensare moltissimo...

Tuttavia vorrei tornare a una cosa che ha detto prima Roberto, e che è legata, visto il tema della giornata, al senso del luogo in questo cinema. Mi sembra allora che una parola importante per descrivere il rapporto che il cinema di Michelangelo intrattiene con il luogo sia 'vivo': il luogo è 'vivo'. Credo infatti – e il *making of* che svela come Michelangelo ha realizzato il piano-sequenza de *Le quattro volte* tutto sommato lo conferma – che a un certo punto nel tuo cinema le cose 'prendano vita'. Infatti, quando cerco di capire la ricetta del tuo operare, inciampo spesso in qualcosa che ha primariamente a che vedere con la chimica, con la fisica. Meno con la ritualità, in quanto il rito è una questione umana, antropologica, dunque codificata da gesti, comportamenti, azioni, che cercano di attribuire un senso simbolico all'esistente; intendo proprio qualcosa che inerisce prima di tutto alla realtà fisica, alla concretezza dei materiali primari, e insieme però, e per certi versi all'opposto, penso all'idea quasi animista che mi pare molto presente nel tuo cinema, così impegnato a ricordarci sempre come tutte le cose siano, appunto, vive. Come regista, mi sembra che tu ti ponga come un grande 'apparecchiatore' di situazioni che, tuttavia, non sei completamente tu a produrre: non le crei, semmai le suscitì, inneschi dei meccanismi, ed ecco che le cose, per così dire, accadono da sole.

MF

Secondo me la componente di cui stai parlando si può rintracciare anche all'interno del rito.

BG

È vero, anche nel rito è presente qualcosa di simile, sebbene, come dicevo, in tutto ciò che è rituale ritorni inevitabilmente una forte codifica culturale. Ma proprio a questo proposito mi sembra interessante opporre, alla costruzione culturale di una situazione simbolica come quella del rito, qualcosa che invece è come se si facesse da sé: pensa solo all'uso che nel tuo cinema fai del piano-sequenza, un esempio perfetto di quel gesto autoriale che funge da semplice innesco delle cose, da scintilla direi, che permette a quel materiale che tu inquadri di prendere vita, di fare qualcosa da solo, senza che ciò che accade dipenda necessariamente dalla volontà di chi lo sta inquadrando. Beninteso, non sto dicendo che non occorra avere un buono sguardo: naturalmente ci vuole capacità registica, bisogna saper costruire l'inquadratura; tuttavia, non credo che il punto sia solo questo, penso ci sia dell'altro, e che questo altro sia legato a tutto ciò che, dell'inquadratura che tu predisponi, costituisce l'elemento impreveduto, contingente, in questo senso indipendente da te.

MF

Provo a riprendere tutti i fili del discorso. Per prima cosa, ci sono alcune cose tra quelle dette da voi finora che mi sembrano piuttosto legate tra loro. Penso al rito, per esempio: non si sa chi l'abbia scritto, forse perché non è nemmeno stato scritto; è una narrazione orfana di autore, a suo modo dunque una de-soggettivizzazione, ed è in questo senso che lo considero qualcosa di impersonale, nei termini in cui Roberto poco fa formulava tale concetto. Secondo me avvicinandosi moltissimo, peraltro, a ciò che Barbara chiamava invece il contingente, l'impreveduto: una definizione in cui mi riconosco appieno. Per me infatti è fondamentale lavorare con un dispositivo che contempla la possibilità di ciò che non si può prevedere, in quanto in un film, sia che io ne sia regista o spettatore, faccio davvero fatica ad accettare la finzione programmata dell'evento. L'evento per me è assimilabile a una manifestazione dell'imponderabile, di ciò che sfugge al controllo: del resto, non riesco a mantenere il controllo della scena se non proprio perdendolo. È rimasta traccia di questo mio tentativo ne *Le quattro volte*, una traccia legata al mio lavoro con gli animali, presenze che non si possono controllare, non si possono realmente dirigere, e questo tentativo di costruire qualcosa attraverso una realtà su cui non si può esercitare un totale controllo arriva inevitabilmente a mettere alla prova la tua figura di regista.

Per rispondere invece in merito alla suggestione su Antonioni, vorrei partire dalla mia formazione in quanto spettatore. Un incontro per me molto importante, agli inizi degli anni Novanta, è stato quello con il lavoro di Studio Azzurro, quindi un territorio che non è esattamente

cinematografico ma di confine, che mi ha colpito perché, in esso, non vedo distanza tra opera e fruitore. Lo Studio Azzurro ha infatti realizzato soprattutto installazioni in cui il fruitore è parte dell'opera, si muove tra gli schermi, completandone in qualche modo la narrazione. Senza questa integrazione fondamentale l'installazione non si innesca, e faccio notare che stiamo parlando di un periodo che precede non di poco l'arrivo del digitale: siamo nettamente prima di quel progresso tecnologico che ci ha permesso di raggiungere gli odierni livelli di interazione. Pensate a "Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)", (Palazzo Fortuny, Venezia, 1984): in quel caso la distanza tra opera e chi la vive non c'è più, è il movimento stesso che fa l'opera e il fruitore ne diventa dunque parte. Sono partito da Studio Azzurro per dirvi che questo modo di intendere l'opera è stato lo strumento che mi ha permesso di capire il fuori-campo di Antonioni: nel suo cinema, quello che manca lo devi fare tu, quindi in un certo senso anche tu sei un pezzo del film, di cui c'è una parte non girata che spetta a te, che devi comporre con la tua mente.

C'è infine la questione, che poneva Roberto, sul liquidare l'umano per recuperarlo. Mi sembra un punto centrale su cui tornare in quanto direttamente collegato al mio lavoro, anzitutto quando cerco di operare un indebolimento del personaggio a vantaggio dello sfondo. A conti fatti, una sorta di ribaltamento rispetto alla solita concezione del cinema, se è vero che il linguaggio cinematografico pensa l'uomo come centro assoluto, misura di tutte le cose: considerate che già al primo giorno di lezione alla Scuola di Cinema insegnano la scala dei campi e dei piani, e basta quello per capire che non esiste definizione di inquadratura che possa prescindere dall'elemento uomo (per esempio, anche quando si dice 'campo lunghissimo' vuol dire che l'uomo è diventato poco più di un puntino; però è lì, è il puntino attorno al quale orbita tutto). Dunque, generalizzando, il cinema considera spesso il paesaggio come una cornice, o meglio uno sfondo, su cui si staglia la figura del protagonista. Personalmente, mi è sembrato invece importante cercare di lavorare in direzione opposta, forse perché ho sempre provato un grande amore per quegli autori che sono stati in grado di farlo, che sono stati capaci di operare appunto questo ribaltamento, grazie al quale il paesaggio non è più solo sfondo, bensì vero e proprio processo. Lasciatemi aggiungere poi che, dietro l'indebolimento del personaggio di cui parlavo, c'è anche il desiderio di diminuire la distanza tra spettatore e film. Quindi l'ambizione, forse anche un po' presuntuosa, è in qualche modo quella di fare in modo che, mentre sullo schermo i personaggi umani si reincarnano in altre forme, possa accadere qualcosa di simile anche allo spettatore in sala, che si riduca quindi la distanza tra lui e la cosa che guarda. Tuttavia, proprio in riferimento a questo passaggio, vorrei aggiungere un'ulteriore considerazione.

Ridurre infatti la distanza di visione non significa necessariamente vedere meglio, o vedere tutto, anzi. Pensate per esempio a uno dei fenomeni chiave del mondo animale, vale a dire il mimetismo. Per prima cosa, chiarisco che non sto parlando di un comportamento tipico di alcuni animali specifici, in quanto tutti gli animali assumono comportamenti mimetici: gli animali della giungla sono maculati perché devono nascondersi tra le ombre, quelli della savana tendono all'ocra, i pesci sono scuri sopra e bianchi sotto, eccetera. Il punto è che ogni animale si ritrova continuamente in un conflitto tra la difesa di sé come individuo e la fusione nel contesto, che è poi la strada che cerco di percorrere con il mio lavoro: ossia il diventare altro, come diceva Roberto in apertura. E sempre a proposito di mimetismo, non so se vi è mai capitato di sfogliare in libreria libri sull'argomento, magari quei volumi fotografici sul mondo animale, o se siete mai stati in qualche zoo safari, come quello di Pombia: proprio lì mi è capitato un episodio curioso che mi sembra pertinente e di cui vorrei raccontarvi. In visita con mio figlio al padiglione degli insetti, ci è infatti capitato di stare molto tempo a fissare la teca dell'insetto stecco, cercando di capire dove esso fosse, perché ci pareva si stesse confondendo perfettamente con l'ambiente, assumendo la classica forma del ramo su cui poggiava. Siamo stati a fissare quella teca davvero a lungo, in trepida attesa... fino a quando la donna delle pulizie ci ha informati che non c'era nessun insetto nella teca! Il punto che voglio ribadire è proprio questo: c'è una sorta di incanto nel non riuscire a distinguere personaggio e paesaggio, qualcosa che ti tiene attaccato a una teca, oppure a un film, con una forza ipnotica.

In conclusione, provo allora a citarvi due mie opere che forse possono aiutarmi a chiarire le cose che vi sto dicendo. La prima è *Alberi*, un lavoro che nasce dal desiderio di mettere lo spettatore di fronte a una materia che non può decifrare percettivamente, da cui non riesce a prendere distanza. La vicenda di *Alberi* racconta di un culto arboreo, legato a un personaggio chiamato *Rumit*, che trovo una maschera meravigliosa: si tratta dell'uomo-albero di Satriano, in Calabria, una figura vegetale solitamente non riconoscibile, ma che d'inverno si presenta per la questua davanti alla porta di casa, che strofina con il suo 'fruscio', una sorta di bastone. Di *Alberi* va detto soprattutto che non è stato concepito come un film, ma come un'installazione: un formato che al contrario del film non finisce, ripartendo in *loop* e attorcigliandosi continuamente su se stesso; ma soprattutto, cito *Alberi* perché quando filmo gli abitanti che escono dal paesino di Armento e si recano nel bosco, dove raccolgono l'edera cresciuta sui faggi, a un certo punto li perdiamo: la macchina da presa indugia sempre più sulla vegetazione, quindi l'umano comincia a scivolare via, a perdersi nello sfondo, e anche i suoi suoni, i colpi d'accetta, piano piano vengono ingoiati dalla vegetazione.

La seconda opera è *Pinocchio*, che in realtà è un film che stavo per fare ma non è stato ancora possibile procedere con il lavoro; non si è trattato di ragioni legate al budget, quanto di un problema di tempi che un grosso progetto richiede e di quell'intesa che ci deve essere per forza tra le persone che vi prendono parte. Ma ci tengo moltissimo e voglio farlo. Mi affascina che un grande testo italiano, *Pinocchio* di Carlo Lorenzini, sia sostanzialmente basato sulla storia di un paesaggio che diventa personaggio: Pinocchio è un albero che diventa bambino, una trasformazione che in questo romanzo imprescindibile della nostra letteratura serviva per riportare la natura verso il mondo, in quel momento avviato verso la modernità. Io invece ho immaginato il mio *Pinocchio* al contrario, cioè come la storia del percorso inverso, dall'umano (il personaggio) al vegetale (il paesaggio).

BG

Aggiungo solo un'ultima notazione. Mentre ti ascoltavo, non smettevo di pensare che la questione dell'umano è davvero fondamentale. E allora ricordavo di quando all'estero, soprattutto in Francia, il tuo cinema veniva accostato a due nomi. Il primo è Jacques Tati, a cui ha pensato molta critica dopo avere visto *Le quattro volte*: si è infatti scritto che in quel film tu fai fare all'umano quello che anche Tati gli faceva fare. Poi c'è il secondo, e mi veniva in mente che, per quanto i vostri film siano esteticamente dissimili, polarmente opposti, hai in comune con Alfred Hitchcock una certa visione dell'attore: Hitchcock diceva di trattare gli attori come bestiame, nel senso che non voleva da loro una recitazione troppo psicologica, li considerava solo corpi, motori dell'azione. Ecco, forse lo hai preso un po' alla lettera – nel senso che preferisci usare le bestie come attori – ma di certo eviti fortemente la psicologia, molto più di quanto non abbia fatto Hitchcock. Mentre giravi *Le quattro volte* dicevi sempre che lo spettatore doveva 'diventare film': io fingevo di capire, in realtà mi sono sempre chiesta cosa volessi dire, e alla fine forse l'ho capito. Intendevi che bisognava sentirsi corpo tra i corpi, avvertire che intorno c'è qualcosa, che ci sono rapporti fisici e chimici tra le cose e le persone, e che noi, a nostra volta, altro non siamo se non il risultato di questi rapporti...

Domanda dal pubblico

Nell'ottica del cinema di cui ci state parlando oggi, pensavo a quale importanza si trovi a rivestire la sceneggiatura. Vorrei dunque chiedere a Michelangelo che rapporto abbia con la scrittura dei suoi lavori.

FM

Pessimo, nel senso che sostanzialmente non so scrivere. Solitamente infatti il mio lavoro di preparazione è composto da documentazione sul campo,

ed è un lavoro anzitutto fotografico, o al massimo legato al disegno (io scarabocchio tantissimo). Produco tantissime tracce, ma sono quasi sempre immagini. Quindi sì, dietro il mio lavoro c'è inevitabilmente una scrittura, ma che si affida appunto a una materia ibrida. Non che possa esimermi però da una fase di scrittura più convenzionale, chiamiamola pure sceneggiatura, che a un certo punto deve arrivare: anche solo per una questione di risorse, nel senso che rappresenta un passaggio importante nella prospettiva di richiedere un finanziamento (per esempio, la scrittura delle *Quattro volte* l'ha fatta Barbara, e quindi dopo anni di lavoro c'è stato un momento in cui il film è stato effettivamente scritto, più o meno in qualche settimana). Però, ripeto, la scrittura non è una pratica di cui mi servo per capire il film, per costruirlo. Mi serve piuttosto per 'fermarlo': non tanto per me, ma per chi deve finanziarlo.

Per una collana incentrata sugli sconfinamenti fra cinema, media e *performing arts*, *Infrazioni* è senz'altro un titolo che l'anima 'militante' di Vincenzo Buccheri avrebbe apprezzato. Il suo modo di infrangere le regole, di profanare le soglie (accademiche e non) era tuttavia molto particolare: non puntava sull'irruenza della provocazione, ma sulla leggerezza spiazzante della distanza, del continuo cambiamento dei punti di vista.

Come l'occhio del suo amato dispositivo, a volte allargava a dismisura il campo, facendo diventare piccole le cose apparentemente grandi; altre volte invece la restringeva fino al dettaglio, facendo diventare grandi le cose apparentemente piccole.

Non era mai dove te l'aspettavi, lo sguardo intellettuale di Vincenzo, non misurava la realtà da distanze rassicuranti, da prospettive scientifiche consolidate. La sua, era una continua infrazione ottica: sempre un po' più vicina, sempre un po' più lontana, rispetto al vedere e al sentire comune.

Tuttavia, chi lo conosceva meglio, sapeva di un posto segreto dove poterlo ritrovare quasi sempre, quello sguardo eccentrico. Era, per Vincenzo, il posto privilegiato per incontrare il mondo: dall'alto dei rami di un albero; sollevato da terra, ma nello stesso tempo profondamente radicato nel presente. Credo fosse proprio quello l'osservatorio che amava di più, in cui si sentiva più a suo agio: perché da quella posizione, a cavalcioni su un ramo, riusciva a tenere insieme, facendoli interagire, sia lo sguardo ludico e creativo dell'intelligenza infantile, sia lo sguardo sistematico e razionale dell'intelligenza analitica, entrambi a mezz'aria, in libertà, alla distanza perfetta dalla vita.

Non a caso, il personaggio che più somigliava a Vincenzo, in questo modo di vedere il mondo, era Cosimo Piovasco da Rondò de *Il barone*

rampante, uno dei libri preferiti del suo autore più amato. Solo stando come Cosimo, fra i rami e le foglie degli alberi, Vincenzo riusciva infatti a esprimere il senso di quella sua presenza tanto luminosa e intensa quanto sempre un po' nascosta e protetta, ma soprattutto era in grado di preservare il valore giocoso e ironico della sua infrazione, del suo sguardo fuori dall'ordinario, perché, come dice Cosimo, «ogni cosa, vista di lassù, era diversa, e questo era già un divertimento». Divertire come *devertere*, cambiare direzione, volgersi altrove, rovesciare le prospettive, sottosopra: un vedere comico, per vedere meglio, per vedere a fondo.

Anche il nostro incontro col teatro fu così: un salire sugli alberi. Lo avevo coinvolto, nel 2001, in un progetto europeo di teatro sociale coordinato dal CRT-Centro di Ricerca per il Teatro di Milano: si trattava di attivare laboratori teatrali integrati con attori professionisti e disabili, i cui esiti sarebbero poi confluiti, insieme a quelli di altri partner (spagnoli, francesi e portoghesi), in uno spettacolo collettivo che avrebbe debuttato a Lisbona e Porto, in quell'anno Capitale Europea della Cultura.

Il compito di Vincenzo consisteva nel documentare con la telecamera l'intero processo creativo, dalla fase laboratoriale allo spettacolo. Per lui era la prima volta col teatro, non l'aveva mai fatto. Ma bastò una sessione di prove per coinvolgerlo, per farlo salire sull'albero. E da lì si mise a guardare le cose in modo diverso, scegliendo di documentare il lavoro non dalla prospettiva oggettiva del testimone, e neppure da quella soggettiva del partecipante, ma dal punto di vista dei disabili. Si calò nei loro occhi, per vedere come loro, a volte lasciandoli riprendere in prima persona interi esercizi, senza preoccuparsi della qualità dei risultati finali. Il suo obiettivo non era infatti fornire una documentazione accattivante, ma tentare di comprendere la qualità di un'esperienza strettamente legata al confronto con il limite: il loro limite ma, nella sovrapposizione degli sguardi, anche il suo limite e il limite di tutti noi. In poco tempo il loro albero era diventato il suo albero: lì lui era salito e lì stava, in silenzio e in ascolto.

Fu per me come una folgorazione, che peraltro non si concluse con la fine del progetto. Dopo qualche mese, tornati da Porto, Vincenzo mi mandò la sintesi di un'idea per un docufilm, uno dei tanti che custodiva nella sua stanza della memoria e talvolta realizzava 'in casa', insieme agli amici, sempre in quello spirito di 'divertimento', di giosità cristallina che spazzava i punti di vista. Il titolo era *La cura*:

Un regista (voce narrante) riceve da un'amica, formatrice di teatro sociale, la proposta di filmare un ciclo di laboratori con disabili che sfocerà in una performance multimediale; non gli si chiede solo di documentare le prove, ma di partecipare con il video al training dei partecipanti e alla realizzazione della performance. Il regista accetta tra mille esitazioni, proponendo in cambio di lavorare

sulle suggestioni di un libro amato: *Il barone rampante*. Riletta alla luce del lavoro con i disabili, la storia di Calvino diventa il punto d'avvio di un percorso in cui i protagonisti si interrogano sui temi della 'diversità' e dello 'stare sugli alberi': per il regista e la formatrice è l'occasione di riflettere sulla propria vita, ma anche sul senso dell'impegno intellettuale e del fare teatro; per i ragazzi disabili, invece, è una condizione di limite oggettivo, un'esistenza vissuta secondo prospettive necessariamente differenti, che nel lavoro teatrale acquistano nuovo spessore.

Eccola qua, l'infrazione ludica di Vincenzo: prima aveva ristretto la focale dello sguardo, facendosi tutt'uno con il punto di vista dei disabili, e poi l'aveva allargata, dando vita a un *plot* che non è solo la brillante trasposizione, in chiave filmica, della sua esperienza personale, ma anche la lucida sintesi delle questioni fondamentali del teatro sociale: il problema della conduzione dei laboratori e del coinvolgimento del conduttore nel processo; il significato del «fare teatro» in una zona di confine estremamente delicata, fra arte, benessere e risocializzazione; il tema dell'«impegno intellettuale», e in particolare del ruolo che l'università è chiamata ad assumersi oggi nei confronti della società; e infine lo snodo più difficile, quello del «limite oggettivo» di «un'esistenza vissuta secondo prospettive necessariamente differenti».

In quest'ultima pacata, ma, nello stesso tempo, inesorabile affermazione penso si celi, infatti, a livello umano e professionale, la motivazione più intima dell'infrazione ottica di Vincenzo, della sua necessità di salire sugli alberi: il punto non è solo quello di *devertere* i punti vista, di profanare lo sguardo, ma di porsi in una condizione di differenza che presuppone sempre la consapevolezza 'oggettiva' di un'inevitabile marginalità, di un'irriducibile fragilità.

L'infrazione dello sguardo, quella vera, passa per forza attraverso un vedere doloroso, differente in quanto segnato dalla perdita e dalla mancanza: un vedere 'disabile', non autosufficiente, che non basta a se stesso. Ecco, in fondo, il tema segreto de *La cura*: scandagliare le profondità di una visione del mondo che è tanto più autentica quanto più si percepisce come mancante, e quindi bisognosa della relazione con l'altro, del suo riconoscimento. Questa era *La cura*: 'prendersi cura' reciprocamente (e comicamente), ciascuno dall'albero della propria drammatica marginalità e solitudine.

Una consapevolezza che aveva fatto nascere in Vincenzo una sensibilità del tutto particolare verso i percorsi dell'arte nei territori del disagio, dell'emarginazione e della follia. Solo per limitarmi alle nostre frequentazioni teatrali, ricordo il suo interesse per il lavoro di Pippo Delbono, che proprio alla fine degli anni Novanta aveva maturato, dopo l'incontro con Bobò, la svolta di *Barboni*. Ma soprattutto mi viene in mente l'esperienza vissuta insieme con *Al presente* di Danio Manfredini, che giustamente ha

dato il titolo al primo volume di questa collana. L'effetto su Vincenzo di quello spettacolo memorabile fu tale che, commettendo l'ennesima infrazione, lo mise nella classifica di «Segnocinema» dei cinque film più belli dell'anno, senza contare la scheda scritta per il volume monografico *Il cinema e il suo doppio* della rivista «Brancaleone», da lui fondata insieme a Emiliano Morreale, Luca Mosso e Alberto Pezzotta.

Vorrei però chiudere con un'altra idea per un film. Vincenzo me la raccontò in uno dei nostri lunghi viaggi in auto verso il Campus universitario di Lucca, dove insegnavamo nello stesso semestre. La fonte era ancora Calvino: *La giornata d'uno scrutatore*. Il protagonista di quel romanzo breve, Amerigo Ormea, gli era particolarmente caro: nella sua avventura di scrutatore al seggio elettorale del Cottolengo di Torino si consumava infatti, nel segno doloroso della mancanza e della totale inabilità, una crisi di certezze, una deriva di valori a cui solo lo sguardo ribaltato della differenza riusciva a dare uno piccolo spiraglio di senso. Una luce che Amerigo Ormea, dopo la lunga rassegna di disgrazie e di disgraziati che in quella giornata gli si presentano di fronte, ritrova alla fine nell'immagine dell'anziano padre contadino che pazientemente nutre il figlio, a cui lo lega lo stesso legame implacabile, ma irriducibile, di necessità che Vincenzo aveva visto nel suo rapporto con i disabili del laboratorio teatrale:

Il vecchio contadino non aveva scelto nulla, il legame che lo teneva stretto alla corsia non l'aveva voluto lui, la sua vita era altrove, sulle sue terre, ma faceva alla domenica il viaggio per veder masticare suo figlio. Ora che il giovane idiota aveva terminato la sua lenta merenda, padre e figlio, seduti sempre ai lati del letto, tenevano tutti e due appoggiate sulle ginocchia le mani pesanti d'ossa e di vene, e le teste chinate per storto – sotto il cappello calato il padre, e il figlio a testa rapata come un coscritto – in modo di continuare a guardarsi con l'angolo dell'occhio. Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari. E pensò: ecco, questo modo d'essere è amore. E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo.

Riferimenti bibliografici

- AA. VV., *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte contemporanea*, Mantova, Corraini Edizioni, 2013.
- AGAMBEN GIORGIO, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005.
- AGNEW VANESSA, *Introduction: What is Reenactment?*, «Criticism», 46/3, 2004, pp. 327-339.
- APRÀ ADRIANO (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2013.
- ATKINSON RICHARD, SHIFFRIN RICHARD, *Human memory: A proposed system and its control processes*, in K. W. Spence, J. T. Spence, *The Psychology of Learning and Motivation*, vol. 2, New York, Academic Press, 1968, pp. 89-195. URL: <http://apps.fischlerschool.nova.edu/toolbox/instructionalproducts/edd8124/fall11/1968-Atkinson_and_Shiffrin.pdf> [ultimo accesso: 09/12/2017].
- ATTISANI ANTONIO, BIAGINI MARIO (a cura di), *Opere e sentieri II: Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, Roma, Bulzoni, 2007.
- ATTISANI ANTONIO, BIAGINI MARIO (a cura di), *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Roma, Bulzoni, 2008.
- ATTISANI ANTONIO, *Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Torino, Accademia University Press, 2012.
- ATTISANI ANTONIO, *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.
- ATTISANI ANTONIO, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006.
- AUGÉ MARC, *Le forme dell'oblio*, Milano, Il Saggiatore, 2000.
- BALÁSZ BÉLA, *Eстетica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1954.
- BALDINI RAFFAELLO, *Ad nòta*, Milano, Mondadori, 1995.
- BALDINI RAFFAELLO, *Carta canta. Zitti tutti! In fondo a destra*, Torino, Einaudi, 1998.
- BALDINI RAFFAELLO, *Ciacri*, Torino, Einaudi, 2000.
- BALDINI RAFFAELLO, *E' solitèri*, Imola, Galeati, 1976.
- BALDINI RAFFAELLO, *Furistír*, Torino, Einaudi, 1988.

- BALDINI RAFFAELLO, *Intercity*, Torino, Einaudi, 2003.
- BALDINI RAFFAELLO, *La Fondazione*, Torino, Einaudi, 2008.
- BALDINI RAFFAELLO, *La nàiva*, Torino, Einaudi, 1982.
- BANGMA ANKE, RUCHTON STEVE, WÜST FLORIAN (eds.), *Experience, Memory, Reenactment*, Rotterdam, Piet Zwart Institute, 2005.
- BARBA EUGENIO, *Alla ricerca del teatro perduto: una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965.
- BARBA EUGENIO, *La terra di cenere e di diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- BARON JAMIE, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London, Routledge, 2013.
- BAZIN ANDRÉ, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973.
- BELLOSI GIUSEPPE, RICCI MANUELA (a cura di), *Lei capisce il dialetto? Raffaello Baldini fra poesia e teatro*, Ravenna, Longo, 2003.
- BELLOUR RAYMOND, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- BENJAMIN WALTER, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.
- BERNHARD THOMAS, *Der Wahrheit und dem Tod auf dem Spur*, «Neues Forum», 173, 1968, pp. 347-349.
- BERNHARD THOMAS, *Gelo*, Torino, Einaudi, 1986.
- BERTOZZI MARCO, *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003.
- BERTOZZI MARCO, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2013.
- BETTINI MAURIZIO, ROMANI SILVIA, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2015.
- BIGGI MARIA IDA (a cura di), *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, Venezia, Marsilio, 2010.
- BIRNBAUM DANIEL, *Cronologia. Tempo e identità nella videoarte*, Milano, Postmedia books, 2007.
- BISHOP CLAIRE, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York, Verso, 2012.
- BORGES JORGE LUIS, *Funes, o della memoria*, in Id., *La biblioteca di Babele [Finzioni]*, Torino, Einaudi, 1955.
- BORGOGNI DANIELE, CAPRETTINI GIAN PAOLO, VAGLIO MARENGO CARLA (a cura di), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press, 2016.
- BOSZORMENYI-NAGY IVAN, SPARK GERALDINE M., *Lealtà invisibili. La reciprocità nella terapia familiare intergenerazionale*, Roma, Astrolabio, 1988.
- BRAUN KAZIMIERS, *Where is Grotowski?*, «The Drama Review», 30, 1986, pp. 226-240.
- BROMBERG NICOLETTE, *Wisconsin Revisited: a Rephotographic Essay*, «The Annals of Iowa», 59, 2000, pp. 100-101.
- BUSANA MARIA STELLA, BASSO PATRIZIA (a cura di), *La lana nella cisalpina romana. Economia e società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, «Antenor Quaderni», 27, 2012.
- CARDONE LUCIA, FILIPPELLI SARA (a cura di), *Filmare il femminismo*, Pisa, ETS, 2013.
- CARUTH CATHY, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

- CATI ALICE, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.
- CECCHI DARIO, *Immagini Mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2016.
- CENA LOREDANA, IMBASCATI ANTONIO, *Neuroscienze e teoria psicanalitica. Verso una storia integrata del funzionamento mentale*, Milano, Springer, 2014.
- CIANI IVANOS, *Fotogrammi dannunziani. Materiali per la storia del rapporto d'Annunzio-cinema*, Pescara, Edgars, 1999.
- CINQUEMANI LUCA, *The Third Memory: stati della finzione nell'arte di Pierre Huyghe*, «Fata Morgana», 21, 2013, pp. 251-258.
- CORREIA ALICE, *Interpreting Jeremy Deller's The Battle of Orgreave*, «Visual Culture in Britain», 7/2, 2006, pp. 93-112.
- CRAIG CHARLES, DIPROSE GRAHAM, SEABORNE MIKE, *London's Changing Riverscape: Panoramas from London Bridge to Greenwich*, London, Fances Lincoln, 2009.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1914.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Il fuoco*, Milano, Fratelli Treves, 1900.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Il libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Verona, Mondadori, 1935.
- DE MARINIS MARCO, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011.
- DEGLER JANUSZ, ZIOLKOWSKI GRZEGORZ (a cura di), *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, Corazzano, Titivillus, 2005.
- DERRIDA JACQUES, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996.
- DIAMOND NICOLA, *Between Skins: The Body in Psychoanalysis. Contemporary Developments*, Malden, Wiley-Blackwell, 2013.
- DIDI-HUBERMAN GEORGES, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.
- DIDI-HUBERMAN GEORGES, *L'immagine insepolta. Aby Warburg la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- DIDI-HUBERMAN GEORGES, *Le ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008.
- DOCTOROW EDGAR LAWRENCE, *Homer & Langley*, Milano, Mondadori, 2011.
- DOLFI ANNA (a cura di), *Journal intime e la letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1989.
- DORFLES GILLO, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Torino, Einaudi, 1970.
- DOTTORINI DANIELE, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum Editore, 2013.
- DRAAISMA DOUWE, *Metaphors of memory. A History of Ideas about the Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- DRAZIN CHARLES, *Korda: Britain's Movie Mogul*, London, Tauris, 2011.
- DUSE ELEONORA, D'ANNUNZIO GABRIELE, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, Milano, Bompiani, 2014.
- ELLMERS CHRIS, WERNER ALEX (eds.), *London's Lost Riverscape: A Photographic Panorama*, London, Viking Adult, 1988.

- ERICKSON RUTH, *The real movie: reenactment, spectacle, and recovery in Pierre Huyghe's The Thrid Memory*, «Frameworks. The Journal of Cinema and Media», 50/1, Spring/Fall 2009, pp. 107-124.
- FICHER-LICHTE ERIKA, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2016.
- FLASZEN LUDWIK, POLLASTRELLI CARLA, MOLINARI RENATA (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Con uno scritto di Eugenio Barba*, Firenze, La Casa Usher, 2007.
- FOUCAULT MICHEL, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Bur, 2005.
- FRANK ZE, *Young Me/Now Me*, Berkeley, Ulysses Press, 2011.
- FREUD SIGMUND, *Opere*, VII, *Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
- FREUD SIGMUND, *Opere*, VIII, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti: 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.
- FREUD SIGMUND, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- FREUND GISÈLE, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 2007.
- FRONTISI-DUCROUX FRANÇOISE, *Trame di donne. Arianna, Elena, Penelope...Vicenza*, Angelo Colla Editore, 2010.
- GANDINI LEONARDO, CECCHIN DANIELA, GENTILINI MATTEO (a cura di), *Le sponde della memoria: il ruolo dell'oblio nel panorama mediale contemporaneo*, Trento, Quaderni di Archivio Trentino, 2012.
- GANZEL BILL, *Dust Bowl Descend*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984.
- GARDE-HANSEN JOANNE, HOSKINS ANDREW, READING ANNA (eds.), *Save As... Digital Memories*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- GIMMELLI GABRIELE, *Dall'epifania mancata alla macchina del supplizio. Su alcune figure nei film di Luca Ferri*, «Cinergie, il cinema e le altre arti», 6, novembre 2014, pp. 115-123.
- GIORDANO MARINA, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Milano, Postmedia, 2012.
- GRAINGE PAUL, *Memory and Popular Film*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- GRAZZINI GIOVANNI (a cura di), *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999.
- GRESPI BARBARA (a cura di), *Memoria e immagini*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- GRIFFIN SUSAN, *A Chorus of Stones. The Private Life of War*, New York, Anchor, 1992.
- GROTOWSKI JERZY, *Holiday e Teatro delle Fonti*, Firenze, La Casa Usher, 2006.
- GROTOWSKI JERZY, *il Performer*, «Teatro e Storia», 4, 1988, pp. 165-169.
- GROTOWSKI JERZY, *Interviste, programmi, note*, «Teatro e Storia», 20-21, 1998-1999, pp. 421-444.
- GROTOWSKI JERZY, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.
- GROTOWSKI JERZY, *Tecniche originarie dell'attore* [testo sotto forma di dispense non riviste dall'autore, a cura di L. Tinti], Roma, Istituto del Teatro e dello Spettacolo - Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, 1982.
- GUERIN FRANCES, HALLAS ROGER (eds.), *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*, London, Wallflower, 2007.
- GUGLIELMI CAMILLO, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, «Biblioteca Teatrale», 55-60, 2000, pp. 9-77.
- HIRSCH MARIANNE, *The Family Gaze*, Hanover, University Press of New England, 1999.

- ISABELLA TOMMASO, *Habitat [Piavoli]. Una conversazione con Luca Ferri e Gabriele Gimmelli*. URL: <<http://www.doppiozero.com/rubriche/269/201311/habitat-piavoli>> [ultimo accesso: 01/12/2017].
- ISNENGI MARIO (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- ISNENGI MARIO (a cura di), *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- ISNENGI MARIO (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- JAFFÉ ANIELA (a cura di), *Ricordi, sogni, riflessioni di C. G. Jung*, Milano, Rizzoli, 1978.
- JAKOBSON ROMAN, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1971.
- KERSHAW Baz, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London, Routledge, 1999.
- KLETT MARK, BAJAKIAN KYLE, MARSHALL MICHAEL, UESHINA TOSHI, WOLFE BYRON B. (eds.), *Third View, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 2004.
- KLETT MARK, MANCHESTER ELLEN, VERBURG JOANN, *Second View: The Rephotographic Survey Project*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1984.
- KOCH SABINE C., FUCHS THOMAS, SUMMA MICHELA, MULLER CORNELIA (eds.), *Body Memory, Metaphor and Movement*, Amsterdam, John Benjamins, 2012.
- KRAUSS ROSALIND, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- LATINI MICAELA, *La pagina bianca. Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura*, Milano, Mimesis, 2010.
- LEVERE DOUGLAS, *New York Changing: Revisiting Berenice Abbott's New York*, New York, Princeton Architectural Press, 2004.
- LONDON'S LOST AND FOUND RIVERSCAPE PARTNERSHIP, *London's Riverscape. Lost and Found: Panorama of the River from 1937 and Today*, Art Book International, 2000.
- MARAVIĆ TIHANA, *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicismo*, «Culture Teatrali», 9, 2003, pp. 37-62.
- MARTIGNONI CLELIA, *Per non finire. Sulla poesia di Raffaello Baldini*, Udine, Campanotto, 2004.
- MEIGH ANDREWS CHRIS, *Interview: Daniel Reeves*, Glasgow, 2000. URL: <<http://www.meigh-andrews.com/writings/interviews/daniel-reeves>> [ultimo accesso: 09/12/2017].
- METZGER DEENA, *Writing for Your Life: Discovering the Story of Your Life's Journey*, New York, HarperOne, 1992.
- MONTANI PIETRO, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- MONTANI PIETRO, *L'immaginazione onirica. Un'improvvisazione senza regole?*, «Kaiak. A Philosophical Journey», 3, 2016.
- MORIN EDGAR, *Il cinema o dell'immaginario*, Milano, Silva Editore, 1962, pp. 29-30.
- NORA PIERRE (éd), *Les Lieux de mémoire. La République* (1 vol.), Paris, Gallimard, 1984.
- NORA PIERRE (éd), *Les Lieux de mémoire. La Nation* (3 vol.), Paris, Gallimard, 1986.
- NORA PIERRE (éd), *Les Lieux de mémoire. Les France* (3 vol.), Paris, Gallimard, 1992.
- NOTTEBOOM BRUNO, *Recollecting landscapes: landscape photography as a didactic tool*, «Archetctural Research Quarterly», 40/1, 2011, pp. 47-55.

- ODIN ROGER (éd.), *Le film de famille*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.
- OMERO, *Iliade*, Milano, Bur-Rizzoli, 1996.
- OMERO, *Odissea*, Venezia, Marsilio, 2005.
- OSIŃSKI ZBIGNIEW, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, Roma, Bulzoni, 2011.
- OTIS LAURA, *Organic Memory. History and the Body in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1994.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2008.
- OWENS CRAIG, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1994.
- PAGANI MARIA PIA, FRYER PAUL (eds.), *Eleonora Duse and Cenere (Ashes). Centennial Essays*, Jefferson, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2017.
- PAGANI MARIA PIA, *Ritratti: Eleonora Duse*, «Quaderni del CSCI: Rivista Annuale di Cinema Italiano», 12, 2016, pp. 256-258.
- PAGANI MARIA PIA, *Un gioco di specchi per la Foscarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale*, «Ricerche di S/Confine», 5/1, 2014, pp. 139-157.
- PASINI FRANCESCA, VERZOTTI GIORGIO (a cura di), *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*, Ginevra-Milano, Skira, 2003.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.
- PEARSON MIKE, SHANKS MICHAEL, *Theatre/Archaeology*, London, Routledge, 2001.
- PERNIOLA IVELISE, *L'era postdocumentaria*, Milano, Mimesis, 2014.
- PERRELLI FRANCO, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- PIERANTONI RUGGERO, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- PINOTTI ANDREA, *Memorie del neutro*, Milano, Mimesis, 2001.
- PINOTTI ANDREA, SOMAINI ANTONIO (a cura di), *Walter Benjamin. Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012.
- POLLASTRELLI CARLA (a cura di), *Grotowski. Testi 1954-1998*, Firenze, La Casa Usher, 2016.
- RAUSCHENBERG CHRISTOPHER, *Paris Changing: Revisiting Eugène Atget's Paris*, New York, Princeton Architectural Press, 2007.
- RAVASIO MANUELA, *Wilma e le sue sorelle. Growth: le cartoline dal passato di un'artista finlandese*, «Marie Claire», 17 agosto 2010.
- RIDENTI LUCIO, *La Duse in film*, «Il Dramma», 10/189, 1934, pp. 39-40.
- RIGOTTI FRANCESCA, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- RUFFINI FRANCO, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- RUFFINI FRANCO, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, «Teatro e Storia», 20-21, 1998-1999, pp. 451-485.
- RUFFINI FRANCO, *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Roma, Bulzoni, 2001.
- SCHECHNER RICHARD, WALFORD LISA (eds.), *The Grotowski Sourcebook*, London-New York, Routledge, 1997.
- SCHNEIDER REBECCA, *Performing Remains. Art and Works in Time of Theatrical Reenactment*, London-New York, Routledge, 2011.

- SILVERMAN KAJA, *Flesh of My Flesh*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- SPAGNOLETTI GIOVANNI (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012.
- SPINA GIUSEPPE, MAZZONE GIULIA, *Preambolo patafisico sul cinema di Luca Ferri*, «Rapporto Confidenziale», 38, marzo-aprile 2013, pp. 118-125.
- STURKEN MARITA, *What is Grace in All this Madness: The Videotapes of Daniel Reeves*, «Afterimage», 13/1 e 2, 1985, pp. 24-27.
- TARPINO ANTONELLA, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi, 2008.
- TARPINO ANTONELLA, *Paesaggio fragile. L'Italia vista dai margini*, Torino, Einaudi, 2016.
- TARPINO ANTONELLA, *Spaesati. Luoghi dell'Italia in abbandono tra memoria e futuro*, Torino, Einaudi, 2012.
- TAVIANI FERDINANDO, *Commento a «il Performer»*, «Teatro e Storia», 5, 1988, pp. 259-272.
- VERGINE LEA, *Quando i rifiuti diventano arte: trash, rubbish, mongo*, Milano, Skira, 2006.
- VEITESE ANGELA, *Capire l'arte contemporanea*, Torino, Allemandi, 2012.
- VILLA FEDERICA (a cura di), *Vite Impersonali. Autoritrattistica e Medialità*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2012.
- VILLA FEDERICA, *Cultura somatica e scritture del Sé*, «Fata Morgana», 26, maggio-agosto 2015, pp. 281-289.
- VILLA FEDERICA (a cura di), *Tracciati autobiografici tra cinema, arte e media*, «Bianco e Nero», Roma, Carocci, 582-583, 2016.
- VIOLI PATRIZIA, *Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza*, «EC-Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici», 11 marzo 2009, pp. 1-17. URL: <http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=429> [ultimo accesso 09/12/17].
- WEINRICH HARALD, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- WEINRICH HARALD, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- WEINRICH HARALD, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- WIEVIORKA ANNETTE, *L'era del testimone*, Milano, Cortina, 1999.
- WILLIAMS ZANE, *Double Take: A Rephotographic Survey of Madison, Wisconsin*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002.
- WOLFORD LISA, *Grotowski's Objective Drama Research*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996.
- YATES FRANCES A., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.
- ZIMMERMANN PATRICIA, *Processing Trauma: The Media Art of Daniel Reeves*, «Afterimage», 26/2, 1998. URL: <<http://www.experimentalvtcenter.org/processing-trauma-media-art-daniel-reeves>> [ultimo accesso: 04/12/2017].

