

la rivista di **en**gramma
settembre **2018**

158

Miti in moto

La Rivista di Engramma
158

La Rivista di
Engramma

158

settembre 2018

Miti in moto

a cura di

Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

158 settembre 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

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

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-81-0

ISBN digitale 978-88-94840-53-7

finito di stampare dicembre 2019

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

Sommario

- 7 *Miti in moto. Editoriale*
Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini
- 11 *Michel Foucault, "Errare nell'oscura festa dell'anarchia incoronata"*
Michela Maguolo
- 45 *La materia del mito*
Maria Grazia Ciani
- 57 *The British Uncanny*
Maurizia Paolucci
- 79 *La performance della memoria*
Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi
- 97 *Decapitare la Gorgone*
Silvia De Min
- 119 *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*
Bruno Roberti
- 135 *Segni in piena luce. Sulla mostra "Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà"*
Antonella Sbrilli, con uno scritto di Valerio Eletti

Miti in moto

Editoriale di Engramma n. 158

Alessandra Pedersoli, Stefania Rimini



È finalmente uscito in sala il film-ossessione di Terry Gilliam, opera *in progress* per oltre 25 anni in cui il visionario regista fa i conti con il mito dell'eroe della Mancha. *L'uomo che ha ucciso Don Quischo* (Spagna, Gran Bretagna, Francia, Portogallo 2018) è un testo rizomatico, incendiario, in cui i piani del racconto si accumulano e si perdono dentro la rete di un immaginario che brucia presente e passato, icone e modelli, cultura popolare e feticci letterari. Pur con

qualche inciampo, dovuto anche a una fatica produttiva senza eguali, il film restituisce il senso di fascinazione avvertita da Gilliam per il capolavoro di Cervantes nell'ormai lontano 1989 e distillata attraverso un lungo itinerario, durante il quale la fibra inventiva dell'autore si sfilaccia ma resiste agli urti del destino. L'esito di questo fitto corpo a corpo con il romanzo della modernità è un viaggio per immagini che avvolge lo spettatore in una grotta di visioni e scarti, di vividi passaggi in un laconico bianco e nero e di sequenze annegate nel degrado di paesaggi di confine, in cui il sogno fa a pugni con l'urgenza di una realtà fuori misura.

L'odissea produttiva e artistica del *Quixote* di Gilliam fa da schermo ai discorsi e alle analisi contenute in questo numero, che assume il mito come materia mobile, come radice di metamorfosi e fraintendimenti, di ritorni e *ripetizioni* (à la Deleuze). Il baricentro di tali discorsi è ben rappresentato dal contributo di Maria Grazia Ciani (*La materia del mito. Il capitano di ventura: Ulisse nei racconti dei mitografi*) che torna a indagare

l'eroe odisiaco rintracciando nella sua costituzionale posa di 'profilo' un principio di mutevolezza. Oltre le pareti omeriche si affaccia il destino di un "uomo senza tomba e senza cielo", capace di incarnare tutto il bene e tutto il male, come si evince dai tanti sequel dedicati a questa figura errante. Spingersi tra le fessure della mitografia significa allora provare a catturare tutti i riflessi di quest'ombra in fuga, perennemente alla ricerca di un luogo in cui stare (ferma).

La ricerca di Silvia De Min sul teatro di Anagoor, di cui si pubblica qui un estratto dal volume *Decapitare la Gorgone*, si muove sulla stessa lunghezza d'onda poiché rifiuta un'idea pietrificata di tradizione per "interrogare maschere, icone, opere". Il suo saggio, scritto per sua stessa ammissione "in forma di tragedia", indaga la pratica teatrale di Anagoor tentando di problematizzare il potere delle immagini e assumendo l'*ekphrasis* come principio compositivo del gruppo (su questo aspetta si veda in Engramma il contributo di Simona Scattina, *Tempesta. L'ekphrasis performata di Anagoor*); ma a questo taglio eminentemente visuale si aggiunge una feconda riflessione sulla memoria del classico, soprattutto in riferimento alla rivisitazione dell'*Eneide* in *Virgilio brucia*.

La concezione del teatro come *machina memorialis* anima il progetto curato da Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi, che presentano qui la loro Introduzione e un estratto dal volume *La performance della memoria*, frutto di un approfondito scavo intorno ai concetti chiave dei Memory studies e dei Performance studies. Anche in questo caso quel che più conta è la scelta di un approccio dinamico allo studio del teatro, inteso come "archivio vivente", e ancora come "luogo di produzione di presenza sia nell'atto del suo svolgersi che in quello di memorizzare i suoi fantasmi".

Un autore da sempre fedele a un'idea del fare artistico come spazio di sommovimenti ed epifanie, di scarti e invenzioni, è Mario Martone, adesso al centro dell'importante studio di Bruno Roberti, di cui qui pubblichiamo un denso estratto. Roberti rilegge l'avventura produttiva di Martone, in bilico fra cinema e teatro, alla luce di un'immagine potente - quella dello "sguardo in viaggio" - che consente di cogliere in un unico movimento gli spostamenti del regista (fra un progetto e l'altro, fra un codice e l'altro) e le reazioni del pubblico, portato a seguire con occhi sempre nuovi le

creazioni sperimentali del Nostro. Dai primi corti fino all'ineffabile *Capri-Revolution* quello che appare dentro il macrotesto di Martone, grazie all'intensa ricostruzione di Roberti, è la progressiva edificazione di una "genealogia del moderno", che intreccia nel tempo un cammino terrestre/celeste.

La costruzione di una genealogia del moderno non può prescindere dall'utopia deleuziana né tantomeno dalla lettura che di essa ci consegna Foucault, secondo un gioco di piani e di specchi che diviene radice e albero della vita del pensiero. *Miti in moto* vive soprattutto grazie alla restituzione integrale della traduzione di *Ariane s'est pendu* e *Theatrum philosophicum* che, grazie alla cura di Michela Maguolo, rilanciano la necessità di una "filosofia-teatro". Tornare ad abitare oggi il disegno foucaultiano significa non arrendersi alla logica dei confini, disciplinari e materiali, ma abbandonarsi alla logica del senso in direzione di un nuovo umanesimo.

La possibilità concreta di muoversi in tale direzione è testimoniata dalla mostra dedicata a Duilio Cambellotti, "genio realistico e visionario" secondo Antonella Sbrilli - che ci offre una restituzione attenta del "gioco di migrazioni" e di incanti di cui l'artista fu capace. L'appendice di Valerio Eletti è un dono in forma di immagini, che insiste sulla misura dell'azzardo di ogni processo di ri-creazione.

Contro una cultura sterile e a una dimensione, agisce l'opera di Jessica Harrison, di cui Maurizia Paolucci indaga la pulsione viscerale, lo scandalo dei corpi e degli oggetti, e infine la declinazione di un femminile rivoluzionario. Nel tessuto ibrido del gesto di Harrison risuona l'eco di una pratica artistica votata alla disobbedienza: non resta che provare ad "attraversare i muri", come ci suggerisce Marina Abramovic nella sua autobiografia.

Michel Foucault, "Errare nell'oscura festa dell'anarchia incoronata"

Traduzione integrale di Ariane s'est pendue [1969] | *Theatrum philosophicum* [1970]

presentazione e traduzione di Michela Maguolo

I. Michel Foucault, *Arianna si è impiccata* [*Ariane s'est pendu*, "Le Nouvel Observateur" n. 229, 31 mars-6 avril 1969, 36-37; ora in *Dits et Ecrits*, Paris 1994, tome I texte n. 64, 767-768].

II. Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum* [*Theatrum Philosophicum*, "Critique", n. 282, novembre 1970, 885-908; ora in *Dits et Ecrits*, Paris 1994 tome II texte n. 80, 75-99].

Presentazione

Theatrum Philosophicum esce sulle pagine della rivista "Critique" nel 1970: più che una recensione si presenta come un lungo e denso saggio che Foucault dedica a due opere da poco uscite di Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968) e *Logique du Sens* (1969). Il testo si propone come incondizionato riconoscimento della grandezza del pensiero di Deleuze ("Mais un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien"), del suo aver svelato come la filosofia sia sempre stata teatro, non pensiero.

L'anno prima, Foucault pubblica su "Le Nouvel Observateur", *Ariane s'est pendue*, brevi pagine impressionate dalla lettura 'a caldo' di *Différence et Répétition*: con sintesi folgorante sono tratteggiati i contenuti del libro, anche allora letti come scene e personaggi teatrali – "philosophie devenue scène, personnages, signes, répétition d'un événement unique et qui ne se reproduit jamais". Daniel Defert, introducendo le *Leçons sur la volonté de savoir* proponeva la lettura consecutiva dei due saggi di Foucault:

Foucault dedica a Differenza e ripetizione due recensioni entusiaste, con uno stile quasi mimetico [*Ariane s'est pendue*; *Theatrum Philosophicum*].
Proponiamo di leggerle di seguito [...]: sarete così invitati al Simposio Foucault-Deleuze, così pudico nella vita e così minuzioso nella lettura

reciproca e nello scambio filosofico che ne è seguito (Nota a *Leçons sur la volonté de savoir*, corso di Foucault al Collège de France 1970-1971, ed. it. Milano 2015, 291-296).

Engramma, facendo proprio il suggerimento di Defert, offre al lettore entrambi i testi. *Ariane s'est pendu* è qui presentata per la prima volta in traduzione italiana. Di *Theatrum Philosophicum* una prima, parziale, traduzione è stata pubblicata come prefazione all'edizione italiana di *Différence et Répétition* (Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, a cura di Giuseppe Guglielmi, Bologna 1971, pp. VII-XXIV); quella stessa traduzione del saggio di Foucault è stata ripubblicata, con integrazione delle parti mancanti e alcuni emendamenti, nella rivista "aut aut", n. 277-278, 1997, 54-74. Le edizioni di riferimento delle opere di Deleuze sono: *Différence et Répétition*, Paris 1968; *Logique du Sens*, Paris 1969: nelle citazioni infratesto si riportano i numeri di pagina delle edizioni italiane corrispondenti ai passi delle edizioni originali citati da Foucault (*Differenza e ripetizione*, Bologna 1971 [=DR]; *Logica del senso*, Milano 1975 [=LS]).

I. Michel Foucault, Arianna si è impiccata [1969]

prima edizione e traduzione italiana

il testo originale è accessibile alla pagina <http://1libertaire.free.fr/MFoucault236.html>

Se dovessi raccontare il libro di Deleuze, ecco, più o meno, la favola che inventerei. Stanca di attendere il ritorno di Teseo dal Labirinto, stanca di spiare il suono del suo passo, di cercare il suo viso fra tutte le ombre che passano, Arianna si è impiccata. Con il filo amorosamente intrecciato dell'identità, della memoria e del riconoscimento, il suo corpo pensieroso gira su sé stesso. Intanto Teseo, spezzato il filo (rotto l'ormeggio?), non torna. Corridoi, gallerie, antri e caverne, bivi, abissi, oscuri lampi, tuoni dal basso: Teseo avanza, zoppica, balla, saltella.

E sarà nella sapiente geometria di un Labirinto abilmente centrato? No: è fra dissimmetrie, tortuosità, irregolarità, montagne e precipizi. Ma sarà almeno in direzione dell'uscita, verso la vittoria che gli promette un

ritorno? Neppure: va felicemente verso il mostro senza identità, il diverso senza specie, colui che non appartiene ad alcun ordine animale, che è uomo e bestia, che contiene in sé il tempo vuoto, ripetitivo del giudice degli inferi e la violenza genitale, istantanea del toro.

E si dirige verso il mostro, non per eliminare dalla terra questa forma intollerabile, ma per perdersi nel suo caos. Ed è lì, forse (non a Naxos), che il dio bacchico è in agguato: Dioniso mascherato, travestito, indefinitamente ripetuto. Il famoso filo che si pensava così solido, è stato interrotto; Arianna è stata abbandonata molto prima di quanto pensassimo, e l'intera storia del pensiero occidentale deve essere riscritta.

Ma, me ne rendo conto, la mia favola non rende giustizia al libro di Deleuze. C'è molto di più dell'ennesima narrazione dell'inizio e della fine della metafisica. È teatro, è la scena, la ripetizione di una filosofia nuova: sulla superficie nuda di ogni pagina, Arianna viene strangolata, Teseo danza, il Minotauro ruggisce e il corteo del dio multiforme ride fragorosamente.

C'è stata la filosofia-romanzo (Hegel, Sartre), la filosofia meditativa (Cartesio, Heidegger). Ora, dopo Zarathustra, ecco il ritorno della filosofia-teatro: non una riflessione sul teatro, non un teatro carico di significati. Ma la filosofia divenuta scena, personaggio, segno, ripetizione di un evento unico e irriproducibile. Vorrei che voi tutti apriste il libro di Deleuze come si spingono le porte di un teatro, quando si accendono le luci della ribalta e il sipario si alza. Gli autori che cita, gli innumerevoli riferimenti: questi sono i personaggi. Recitano il loro testo (testi pronunciati altrove, in altri libri, su altre scene, che qui diventano altro, con la tecnica meticolosa e scaltra del collage). Hanno i loro ruoli (spesso formano un trio: il comico, il tragico, il drammatico: Péguy, Kierkegaard, Nietzsche; Aristotele – proprio lui, il comico – Platone, Duns Scoto; Hegel – sì, ancora lui – Hölderlin, e Nietzsche, l'onnipresente). Appaiono, mai nello stesso luogo, mai con la stessa identità: talvolta comicamente lontani dal fondo scuro che inconsapevolmente portano con sé, talvolta drammaticamente vicini (ecco Platone saggio, un po' borioso, che allontana i simulacri grossolani, dissipa le cattive immagini, scaccia l'apparenza che risplende e invoca il modello unico: quest'idea del Bene che è anche Buono. Ma ecco l'altro

Platone, impaurito, che non riesce più, nell'ombra, a distinguere Socrate dal sofista sghignazzante).

Il dramma – il libro stesso – ha, come l'*Edipo* di Sofocle, tre momenti. All'inizio, l'insidiosa attesa dei segni: mormorii, striduli oracoli, indovini che parlano troppo. La sovranità del Soggetto (l'lo unico, il me coerente) e della Rappresentazione (idee chiare che si attraversano con uno sguardo) vacilla. Sotto la voce imperiosa, solenne, calcolatrice dei filosofi occidentali che volevano imporre l'unità, l'analogia, la somiglianza, la non-contraddizione e che volevano ridurre la differenza a negazione (che A e non-A sono diversi ce lo insegnano a scuola) – sotto questa voce, costantemente controllata, si può avvertire la rottura della disparità. Ascoltiamo le gocce d'acqua sulla superficie marmorea di Leibniz. Osserviamo la fessura del tempo che graffia il soggetto kantiano.

E improvvisamente, nel bel mezzo del libro – l'ironia di Deleuze che presenta, con rigore accademico, il divino zoppicchio della differenza – la frattura. Si lacera il velo, l'immagine che il pensiero si era formato di sé e che gli permetteva di sopportare la propria durata. Si pensava, si credeva: il pensiero è buono (e come riprova si citava il buon senso di cui il pensiero può e deve far uso); il pensiero è uno (e come riprova si portava il senso comune); il pensiero dissipa l'errore, accumulando spiga per spiga il raccolto delle proposizioni vere (la magnifica piramide del sapere, finalmente).

Ma ecco: liberato dall'immagine della sovranità del soggetto (che lo assoggetta, in senso stretto), il pensiero appare o piuttosto si agisce per quello che è: crudele, paradossale, involontariamente emergente sulle estremità delle facoltà più disparate; qualcosa che si strappa senza posa alla meravigliosa stupidità; sottomesso, costretto, forzato dalla violenza dei problemi; solcato dalle luci improvvise di idee distinte (perché acute) e oscure (perché profonde).

Teniamo ben presente ciascuna delle trasformazioni che Deleuze opera nel vecchio dominio filosofico: il buon senso si trasforma in contro-ortodossia, il senso comune in tensioni e punti estremi; la congiura dell'errore in fascinazione per la stupidità; il chiaro e distinto in distinto-oscuro. Teniamo presente soprattutto il grande ribaltamento dei valori della luce: il

pensiero non è più uno sguardo aperto su forme chiare e ben definite nella loro identità. Il pensiero è un gesto, un salto, una danza, uno scarto estremo, un'oscurità in tensione. È la fine della filosofia (della rappresentazione). *Incipit philosophia* (della differenza).

È giunto il momento di girovagare, ma non come Edipo, povero re senza scettro, cieco con una luce interiore. Girovagare, errare nell'oscura festa dell'anarchia incoronata. È giunto il momento di pensare la differenza e la ripetizione: non più di rappresentarle, ma di farle e metterle in movimento. Il pensiero stesso, al culmine della sua intensità, sarà differenza e ripetizione; renderà differente ciò che la rappresentazione aveva cercato di rendere simile; attiverà la ripetizione indefinita di cui la metafisica cocciutamente ha cercato l'origine. Non bisogna più chiedersi: differenza tra cosa e cosa? Per distinguere quali specie, che condividono quale grande unità iniziale? Non ci si deve più interrogare su cosa si ripete, quale evento o quale modello ultimo. Occorre pensare alla somiglianza, all'analogia o all'identità come tanti mezzi per riscoprire la differenza, e la differenza delle differenze; pensare alla ripetizione, senza l'origine di ciò che è, e senza la riapparizione della cosa stessa.

Si dovranno pensare le intensità piuttosto (e prima) che le qualità e le quantità; le profondità piuttosto che le lunghezze e le larghezze; i movimenti di individuazione piuttosto che specie e generi; e mille piccoli soggetti larvali, mille piccoli io dissoluti, mille passività e brulichii laddove ieri regnava il soggetto sovrano. Ci siamo sempre rifiutati di pensare all'intensità, in Occidente. Il più delle volte, è stata la riduzione a ciò che è misurabile e al gioco delle uguaglianze; e Bergson l'ha ricondotta a ciò che è qualitativo e continuo. Ora Deleuze libera l'intensità attraverso (e in) un pensiero che sarà il più elevato, acuto, intenso.

Non bisogna confondersi. Pensare l'intensità – le sue libere differenze e le sue ripetizioni – non è una rivoluzione da poco in filosofia. È rigettare il negativo (quel modo di ridurre la differenza al nulla, a zero, al vuoto); dunque ripudiare insieme le filosofie dell'identità e quelle della contraddizione, le metafisiche e le dialettiche – Aristotele e Hegel. È ridurre il prestigio del riconoscibile (che consente al sapere di trovare l'identità sotto le diverse ripetizioni e di far emergere, della differenza, il nucleo comune che non manca mai di riapparire). È rifiutare nel contempo

le filosofie dell'evidenza e della coscienza, Husserl e Cartesio. Infine, è ricusare la grande figura dello Stesso che, da Platone a Heidegger, non ha smesso di racchiudere nel suo cerchio la metafisica occidentale.

È essere liberi di pensare e amare quelle cose che, nel nostro universo, sono nate da Nietzsche: differenze irriducibili e ripetizioni senza origine che scuotono il nostro vecchio vulcano estinto; che con Mallarmé, hanno disintegrato la letteratura; incrinato e moltiplicato lo spazio della pittura (le partizioni di Rothko, i solchi di Noland, le ripetizioni modificate di Warhol); che con Webern, hanno definitivamente sbriciolato la linea solida della musica. Differenze e ripetizioni che annunciano tutte le fratture storiche del nostro mondo. È infine la possibilità di pensare alle differenze di oggi, di pensare l'oggi come differenza di differenze.

Il libro di Deleuze è il teatro meraviglioso dove si muovono, sempre nuove, le differenze che noi siamo, che mettiamo in atto, fra le quali ci muoviamo. Fra i tanti libri scritti da tanto tempo, questo è il più singolare, il più diverso, quello che ripete meglio le differenze che ci attraversano e ci disperdono. Teatro dell'ora.

Theatrum Philosophicum [1970]

Non posso fare a meno di parlare di due libri che mi sembrano grandi fra i grandi: *Différence et Répétition* e *Logique du sens**. Talmente grandi che è difficile parlarne: pochi, infatti, ci hanno provato. Ma credo che a lungo quest'opera aleggerà sulle nostre teste, in enigmatica risonanza con quella di Pierre Klossowski, altro segno grandissimo ed estremo[1]. E un giorno, forse, il secolo sarà deleuziano.

Una dopo l'altra, vorrei esplorare le molteplici vie per giungere al cuore di questa opera formidabile. La metafora non funziona, mi dice Deleuze: non c'è nessun cuore, ma un problema, cioè una distribuzione di punti notevoli; non un centro, ma continui decentramenti, delle serie e, tra l'una e l'altra, il claudicare di una presenza e di un'assenza – di un eccesso e di un difetto. Si deve abbandonare il cerchio, pessimo principio del ritorno, abbandonare l'organizzazione sferica del tutto: è sulla linea retta che tutto ritorna, la linea retta e labirintica. Fibrille e biforcazioni: bisognerebbe analizzare deleuzianamente le meravigliose serie di Leiris[2].

Rovesciare il platonismo: quale filosofia non ha cercato di farlo? E se, in fondo, si definisse filosofia qualunque tentativo di rovesciare il platonismo? Allora la filosofia comincerebbe da Aristotele, anzi da Platone, da quel finale del *Sofista* dove non è più possibile distinguere Socrate dal suo astuto imitatore; o dai sofisti stessi che vociavano attorno al nascente platonismo e, a forza di giochi di parole, irridevano alla sua grandezza futura.

Tutte le filosofie sono quindi specie del genere "antiplatonacee"? Si può dire che ognuna avrebbe inizio nel gran rifiuto e che tutte si disporrebbero attorno a questo desiderato-detestato centro? Forse è più giusto dire che la natura filosofica di un discorso è il suo differenziale platonico. E questo non è elemento assente in Platone e presente nel discorso, ma un elemento il cui effetto di assenza è indotto nella serie platonica dall'esistenza di questa nuova serie divergente (e svolge allora, nel discorso platonico, la funzione di un significante a un tempo eccessivo e assente). Un elemento del quale la serie platonica produce la libera circolazione, fluttuante, eccedente in quest'altro discorso. Platone, padre eccessivo e difettoso. Inutile allora cercare di designare una filosofia attraverso il carattere del suo antiplatonismo (come una pianta attraverso i suoi organi di riproduzione): piuttosto la si distinguerà un po' come si distingue un fantasma, dall'effetto di assenza che si distribuisce nelle due serie che lo formano, 'l'arcaica' e 'l'attuale'. Si potrà così immaginare una storia generale della filosofia come una fantasmagoria platonica, non certo come un'architettura dei sistemi.

Comunque sia, ecco Deleuze [DR, 102-106; LS, 223-229]. Il suo "platonismo rovesciato" consiste nello spostarsi nella serie platonica e nel farvi comparire un punto qualificante: la divisione. Platone non effettua un'imperfetta separazione fra i generi 'cacciatore', 'cuoco', 'politico', come affermano gli aristotelici. Non è interessato a conoscere ciò che caratterizza la specie 'pescatore' o quella 'cacciatore col laccio': vuole sapere chi è il vero cacciatore. Chi è - non che cos'è. Si tratta di mettersi sulle tracce dell'autentico, dell'oro puro e anziché suddividere, setacciare e seguire il filone buono, cercare fra i pretendenti, senza distribuirli secondo il loro censo; sottoporli alla prova dell'arco che li eliminerà tutti, salvo uno (il senza nome, il senza patria). Ma come distinguere fra i tanti falsi (simulatori, millantatori) e il vero (il puro, l'incontaminato)? Non

inventando una legge del vero e del falso (la verità non si oppone all'errore, ma alla falsa apparenza), ma rivolgendo lo sguardo, al di sopra di tutti i falsi, al modello: talmente puro che la purezza del puro gli somiglia, gli s'avvicina e può misurarsi con esso; un modello che esiste a tal punto che la vanità simulatrice del falso si troverà, di colpo, decaduta come non-essere. All'apparire di Ulisse, eterno marito, i pretendenti si dileguano. *Exeunt simulacra.*

Platone, si dice, avrebbe opposto essenza e apparenza, mondo e sopramondo, sole della verità e ombre della caverna (e sta a noi ricondurre le essenze sulla terra, glorificare il nostro mondo e porre nell'uomo il sole della verità...). Ma Deleuze individua la particolarità di Platone in quella delicata cernita, in quella sottile operazione di separazione dei cattivi simulacri dalla moltitudine dell'apparenza che precede la scoperta dell'essenza. Per rovesciare il platonismo, è inutile dunque ristabilire i diritti dell'apparenza, conferire a questa solidità e senso, avvicinarla alle forme essenziali dandole per colonna vertebrale il concetto; meglio non incoraggiare la timida apparenza a stare dritta. Altrettanto inutile è cercare il grande gesto solenne che ha stabilito una volta per tutte l'Idea inaccessibile. Si apra, piuttosto, a tutte quelle astuzie che fanno simulazione, che stanno a chiacchierare sulla porta. Ciò che entrerà, allora, sopraffacendo l'apparenza, rompendo il patto con l'essenza, è l'evento. Allora, l'incorporeo caccerà la gravità della materia; l'insistenza intemporale romperà il cerchio che imita l'eternità; la singolarità impenetrabile si libererà di tutte le commistioni con la purezza; la somiglianza stessa del simulacro sosterrà la falsità della falsa sembianza. Il sofista salta di gioia quando sfida Socrate a dimostrare che egli è un pretendente usurpatore.

Rovesciare, con Deleuze, il platonismo, è spostarsi insidiosamente in esso, discendere di un gradino, giungere sino a quel piccolo gesto – discreto, ma morale – che esclude il simulacro; è anche abbassarsi leggermente rispetto ad esso, aprire la porta alla chiacchiera della porta accanto; è instaurare un'altra serie distaccata e divergente; è costituire, con questo piccolo salto laterale, un para-platonismo senza corona. Convertire il platonismo (opera di seria filosofia), significa indurlo a una maggior pietà per il reale, per il mondo e per il tempo. Sovvertire il platonismo, significa prenderlo dall'alto (dalla distanza verticale dell'ironia) e recuperarlo nella

sua vera origine. Pervertire il platonismo, significa rintracciarne i minimi dettagli, scendere (secondo la gravitazione propria dell'umorismo) sino al capello, sino al sudiciume sotto l'unghia, che non meritano l'onore di un'idea; è scoprire in tal modo il decentramento che Platone ha operato per ricentrarsi attorno al Modello, all'Identico e allo Stesso; significa decentrarsi rispetto ad esso per mettere in moto (come in ogni perversione) superfici collaterali. L'ironia si eleva e sovverte; l'umorismo si lascia cadere e perverte [sull'ironia che si eleva e lo humour che sprofonda, cfr. DR, 15-16, e LS, 122-127]. Pervertire Platone significa abbassarsi alla cattiveria dei sofisti, ai gesti maleducati dei cinici, agli argomenti degli stoici, alle volteggianti chimere di Epicuro. Leggiamo Diogene Laerzio.

Poniamo attenzione a tutti gli effetti di superficie dove si produce il piacere secondo gli Epicurei [LS, 234-244]: emissioni che provengono dalla profondità dei corpi e che si elevano come lembi di bruma - spettri di interiorità presto riassorbiti in un'altra profondità dall'odorato, dalla bocca, dall'appetito; pellicole assolutamente sottili che si staccano dalla superficie degli oggetti e impongono, al fondo dei nostri occhi, colori e profili (epidermidi fluttuanti, idoli dello sguardo); fantasie della paura e del desiderio (divinità di nuvole nel cielo, il bel volto adorato, "miserabile speranza spinta dal vento"). È tutto questo pullulare dell'impalpabile che è da pensare oggi: enunciare una filosofia dei fantasmi[3] che non sia, attraverso l'intermediazione della percezione o dell'immagine, dell'ordine di un dato originario, ma che lo lasci emergere fra le superfici con cui si intreccia, nel rovesciamento di tutto ciò che è interiore all'esterno e di tutto l'esterno all'interno, nell'oscillazione temporale che sempre lo fa precedere e seguire; in breve, nella sua "materialità incorporea", anche se Deleuze forse non approverebbe che la chiamassimo così.

È quindi inutile cercare, dietro il *phantasma* una verità più vera, di cui essa sarebbe un segno confuso (inutile, dunque, "sintomatologizzarla"). È altrettanto inutile imbrigliarla con figure stabili e costruire solidi nuclei di convergenza verso cui far confluire, come oggetti identici a sé stessi, tutti gli angoli, le schegge, le pellicole, i vapori (nessuna "fenomenologizzazione", quindi). Bisogna lasciar fare al loro gioco sul confine dei corpi: contro i corpi, perché vi si incollano e vi si proiettano, ma anche perché li toccano, li tagliano, li sezionano, li regionalizzano e ne

moltiplicano le superfici; al di fuori dei corpi, perché giocano fra loro secondo leggi di avvicinamento, torsione, distanza variabile, di cui ignorano l'esistenza. I *phantasmata* non prolungano gli organismi nell'immaginario; topologizzano invece la materialità dei corpi. Bisogna dunque liberarla dal dilemma vero-falso, essere-non essere (che non è altro che la differenza simulacro-copia condotta alla sua logica conclusione) e lasciarli giocare, danzare, mimare, in quanto "extra-esseri".

Logique du sens può essere letto come il libro più distante che si possa concepire dalla *Fenomenologia della percezione*: qui, il corpo-organismo era legato al mondo da una rete di significati originari che la percezione delle cose stesse aveva creato. In Deleuze, il *phantasma*[3] forma l'incorporea e impenetrabile superficie del corpo e a partire da questo processo, insieme topologico e crudele, nasce qualcosa che finge di essere organismo centrato e stabilisce intorno a sé il progressivo distanziarsi delle cose. Ma *Logique du sens* deve soprattutto essere letto come il più arditto e insolente trattato di metafisica – solo a condizione che, anziché denunciare ancora una volta la metafisica come oblio dell'essere, la si costringa a parlare dell'extra-essere. Se la fisica è il discorso della struttura ideale dei corpi, delle contaminazioni, delle reazioni, dei meccanismi dell'interno e dell'esterno, la metafisica è il discorso sulla materialità degli incorporei – dei fantasmi, degli idoli e dei simulacri.

L'illusione è il problema della metafisica: non perché essa stessa sia destinata a essere illusione, ma perché, per troppo tempo, ne è stata ossessionata e la paura del simulacro l'ha spinta sulla traccia dell'illusorio. Non è la metafisica che è illusione, come specie rispetto a un genere. È l'illusione che è una metafisica, il prodotto di una certa metafisica che ha segnato la separazione tra il simulacro da un lato, e l'originale e la copia fedele dall'altro. C'è stata una critica il cui compito era di definire l'illusione metafisica e di fondarne la necessità; la metafisica di Deleuze, invece, intraprende la critica necessaria a togliere illusorietà ai fantasmi. Da quel momento si apre la via al procedere, con il suo singolare andamento a zig zag, della serie epicurea e materialista. Ed essa non comporta, suo malgrado, una metafisica vergognosa, ma conduce gioiosamente a una metafisica affrancata sia dalla profondità originaria che dall'ente supremo, e in grado di pensare il *phantasma* al di fuori di ogni modello e nel gioco delle superfici. Una metafisica che non si pone

più la questione dell'Uno-Buono, ma dell'assenza di Dio e dei giochi epidermici della perversione: Dio morto e la sodomia diventano i fuochi della nuova ellisse metafisica. Se la teologia naturale portava con sé l'illusione metafisica e se quest'ultima era sempre più o meno apparentata alla teologia naturale, la metafisica fantasmatica ruota intorno all'ateismo e alla trasgressione. Sade e Bataille, e un po' più in là, il palmo rovesciato in un gesto di difesa e di offerta – Roberte[4]. Aggiungiamo che la serie del simulacro affrancato si realizza o si mima in due scene privilegiate : la psicoanalisi che, avendo a che fare con dei fantasmi, un giorno dovrà ben essere intesa come pratica metafisica; e il teatro, multiplo, polisценico, simultaneo, frammentato in scene che si ignorano e si fanno segno, e dove, senza alcuna traccia di rappresentazione (senza copiare, senza imitare), ci sono maschere che danzano, corpi che gridano, mani e dita che gesticolano. E, in ognuna di queste due nuove serie divergenti (evidente, in certo qual senso, l'ingenuità di coloro che hanno creduto di poterle "riconciare", ripiegare l'una sull'altra e fabbricare il risibile "psicodramma"), Freud e Artaud si ignorano ed entrano in risonanza. La filosofia della rappresentazione – dell'originale, della prima volta, della somiglianza, dell'imitazione, della fedeltà – si dissipa. La freccia del simulacro epicureo, puntando dritta verso di noi, fa nascere, fa rinascere una "fisica dei fantasmi".

E sul versante opposto del platonismo, gli stoici. Osservando Deleuze mettere in scena di volta in volta Epicuro e Zenone, Lucrezio e Crisippo, non posso fare a meno di pensare che il suo gesto è rigorosamente freudiano. Non marcia a tamburo battente verso il grande Rimosso della filosofia occidentale; ne sottolinea invece, come *en passant*, le negligenze. Segnala le interruzioni, le lacune, quelle piccole cose tanto poco importanti che sono lasciate da parte dal discorso filosofico. Rileva con cura le omissioni appena percettibili, ben sapendo che è là che si gioca l'oblio smisurato. Una persistente tradizione pedagogica ci aveva abituati a ritenere inservibili e un po' puerili i simulacri epicurei. E quanto alla famosa battaglia dello stoicismo, la stessa che ha avuto luogo ieri e avrà luogo domani, è stata un gioco generico buono per la didattica. Credo che Deleuze abbia ripreso con cura tutti questi fili sottili e che si sia servito di tutta questa rete di discorsi, argomentazioni, repliche, paradossi, di tutto ciò che durante i secoli è circolato attraverso il Mediterraneo. Piuttosto che maledire la confusione ellenistica, o disprezzare la piattezza romana,

prestiamo ascolto a tutto ciò che si dice sulla grande superficie dell'Impero, guardiamo con attenzione ciò che accade: in migliaia di luoghi dispersi, in ogni dove, scintillano le battaglie, generali assassinati, triremi in fiamme, regine che si avvelenano, e la vittoria che ogni giorno infuria sull'indomani: Azio indefinitamente esemplare, eterno evento.

Pensare l'evento puro, è restituirgli la sua metafisica [LS, 12-18]. Vale la pena intenderci ancora una volta su quel che deve essere: non certo una metafisica della sostanza che sia a fondamento di tutti gli accidenti; non certo una metafisica della coerenza che collochi gli accidenti in un intricato nesso di cause ed effetti. L'evento – la ferita, la vittoria-sconfitta, la morte – è sempre effetto, prodotto da corpi che si urtano, si mescolano o si separano. Ma questo effetto, di per sé, non è mai nell'ordine dei corpi: è l'impalpabile, inaccessibile battaglia che gira e mille volte si ripete intorno a Fabrizio, e sul principe Andrea ferito[5]. Le armi che straziano i corpi danno incessantemente vita alla battaglia incorporea. La fisica concerne le cause; ma gli eventi, che ne sono gli effetti, non le appartengono più. Immaginiamo una causalità curvata; i corpi, urtandosi, mescolandosi, soffrendo, causano, sulla loro superficie, eventi senza spessore, senza commistione, senza passione, e dunque non possono più essere causa. Questi eventi formano fra loro un'altra trama dove i legami derivano da una quasi-fisica degli incorporei – dalla metafisica.

L'evento ha dunque bisogno di una logica più complessa [LS, 19-28]. L'evento non è uno stato di cose che potrebbe fungere da referente in una proposizione (il fatto di essere morto è uno stato di cose in rapporto al quale un'asserzione può essere vera o falsa; morire è un puro evento che non verifica mai nulla). Alla logica ternaria, tradizionalmente centrata sul referente, bisogna sostituire un gioco a quattro termini.

“Marco Antonio è morto” designa uno stato di cose; esprime un'opinione o una convinzione; significa un'affermazione; e inoltre ha un senso: il 'morire'. Un senso impalpabile con un lato rivolto verso le cose – dal momento che “morire” accade, in quanto evento, ad Antonio – e l'altro lato verso la proposizione – poiché morire è ciò che si dice di Antonio in un enunciato. Morire: dimensione della proposizione, effetto incorporeo prodotto dalla spada, senso ed evento, punto senza spessore né corpo, ciò di cui si parla e che scorre alla superficie delle cose. Piuttosto che

costringere il senso nel nucleo noematico che costituisce il cuore dell'oggetto conoscibile, lo si lasci fluttuare al limite delle cose e delle parole, come ciò che si dice della cosa (che non è ciò che le si attribuisce, né la cosa stessa) e come ciò che accade (e quindi non il processo, né lo stato). In modo esemplare, la morte è l'evento di tutti gli eventi, senso allo stato puro: ha il suo luogo nell'incresparsi anonimo del discorso; è ciò di cui si parla, ciò che è già accaduto e ciò che è indefinitamente futuro, e tuttavia accade all'estremo punto della singolarità. Il senso-evento è neutro come la morte: "Non il termine, ma l'interminabile, non la propria morte, ma la morte qualunque, non la morte vera, ma - come dice Kafka - il sogghigno del suo errore capitale" [Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, cit. in *DR*, 185 v. anche *LS*, 133-137].

Questo evento-senso richiede però una grammatica diversamente centrata [*LS*, 161-164], perché non può situarsi nella proposizione sotto forma di attributo (essere morto, essere vivo, essere rosso) ma è stabilito dal verbo (morire, vivere, arrossire). Ora, il verbo così concepito ha due forme principali attorno alle quali si distribuiscono le altre: il presente che dice l'evento, e l'infinito che introduce il senso nel linguaggio e lo fa circolare come quell'elemento neutro che nel discorso è ciò di cui si parla. Non occorre cercare la grammatica dell'evento sul versante delle flessioni temporali; né la grammatica del senso in un'analisi fittizia del tipo: "vivere = essere vivo"; la grammatica del senso-evento ruota intorno a due poli asimmetrici e fluttuanti: modo infinito - tempo presente. Il senso-evento è sempre sia il punto dislocato nel presente che l'eterna ripetizione dell'infinito. Morire non si localizza mai nello spessore di un dato momento, ma con la sua punta mobile divide all'infinito l'istante più breve. Morire ha una dimensione persino inferiore all'attimo in cui lo si pensa, e da una parte e dall'altra di quella fessura senza spessore il morire si ripete indefinitamente. Un eterno presente? A condizione che si pensi il presente senza pienezza e l'eterno senza unità: Eternità (multipla) del presente (dislocato).

Riassumendo: al limite dei corpi profondi, l'evento è un incorporeo (superficie metafisica); alla superficie delle cose e delle parole, l'evento incorporeo è il senso della proposizione (dimensione logica); nel filo del discorso, l'incorporeo senso-evento è fissato dal verbo (punto infinito del presente).

Mi sembra ci siano stati, in tempi più o meno recenti, tre grandi tentativi di pensare l'evento – il neopositivismo, la fenomenologia, la filosofia della storia. Ma il neopositivismo ha mancato il livello proprio dell'evento: lo ha logicamente confuso con lo stato delle cose, ed è stato quindi obbligato a sprofondarlo nello spessore dei corpi, a farne un processo materiale e legarsi, in modo più o meno esplicito, a un fisicalismo (“schizoidemente” ha ripiegato la superficie nella profondità). Nell'ordine della grammatica, ha dislocato l'evento sul fronte dell'attributo. La fenomenologia, dal canto suo, ha dislocato l'evento in rapporto al senso; o meglio: ha messo in primo piano, isolandolo, l'evento bruto – roccia della fatticità; inerzia muta di ciò che avviene – per poi intraprendere l'agile lavoro del senso che scava ed elabora. O meglio ancora: ha presunto un significato preesistente in base al quale il mondo si è disposto intorno all'io, tracciando vie e luoghi privilegiati, indicando in anticipo il luogo dove l'evento potrebbe prodursi e quale volto potrebbe assumere. Insomma, il gatto che, con buon senso, precede il sorriso; o il senso comune del sorriso che gioca d'anticipo sul gatto. Oppure Sartre, o Merleau-Ponty: il senso, per loro, non coincide mai con l'ora dell'evento. Di là, comunque, una logica della significazione, una grammatica della prima persona, una metafisica della coscienza. La filosofia della storia, dal canto suo, fissa l'evento nel ciclo del tempo. Il suo errore è grammaticale: fa del presente una figura incorniciata dal futuro e dal passato. Il presente è l'antecedente del futuro, già designato nella sua stessa forma; è il passato a venire che conserva l'identità dei suoi contenuti. Ha dunque bisogno, da una parte, di una logica dell'essenza (che la fonda come memoria) e del concetto (che la costituisce come sapere del futuro) e, dall'altra parte, di una metafisica del cosmo coerente e incoronato, di un mondo messo in gerarchia.

Tre filosofie, dunque, che mancano l'evento. La prima, con il pretesto che non si può dire nulla di ciò che sta “fuori” del mondo, rifiuta la pura superficie dell'evento e vuole costringerlo a forza – come un referente – nella pienezza sferica del mondo. La seconda, con il pretesto che non c'è significato se non per la coscienza, colloca l'evento al di fuori e prima, o dentro e dopo, situandolo sempre in rapporto al cerchio dell'io. La terza, con il pretesto che non c'è evento se non nel tempo, lo disegna nella sua identità e lo sottomette a un ordine ben centrato. Il mondo, l'io e Dio, sfera, cerchio, centro: una tripla premessa per non poter pensare l'evento. Una metafisica dell'evento incorporeo (irriducibile, quindi, a una fisica del

mondo), una logica del senso neutra (piuttosto che una fenomenologia dei significati e del soggetto), un pensiero del presente infinito (e non la trasposizione del futuro concettuale nell'essenza del passato): ecco ciò che Deleuze, a me sembra, ci propone per smantellare la triplice soggezione a cui l'evento, ancora oggi, è sottomesso.

Bisogna ora fare entrare in risonanza la serie dell'evento e quella del fantasma. Dell'incorporeo e dell'impalpabile. Della battaglia, della morte, sussistenti e insistenti, e dell'idolo aleggiante del desiderio: al di là del clangore delle armi, non nel fondo del cuore degli uomini, ma al di sopra delle loro teste, è la sorte, è il desiderio. Non convergono in un punto che avranno in comune, in un qualche evento fantasmatico, o nell'origine primaria di un simulacro. L'evento è ciò che manca sempre alla serie dei fantasmi, manca laddove si indica la sua ripetizione senza originale, fuori da tutte le imitazioni e libero dai vincoli della similitudine. Travestimento, dunque, della ripetizione, maschera sempre singolare che non nasconde nulla, simulacro che non dissimula, orpello che non copre nessuna nudità: pura differenza.

Quanto al fantasma, è "di troppo" nella singolarità dell'evento; non quel "troppo" non designa un supplemento immaginario che verrebbe ad aggiungersi alla nuda realtà del fatto; non costituisce una sorta di generalità embrionale da cui nascerà poco a poco tutta l'organizzazione del concetto. La morte o la battaglia come phantasmata non sono la vecchia immagine della morte che piomba sullo stupido accidente, né il futuro concetto di battaglia che già governa da dietro le quinte questo disordinato tumulto; sono la battaglia che infuria fra un colpo e l'altro, la morte che ripete indefinitamente il suo colpo fatale e che arriva una volta per tutte. Al fantasma come gioco dell'evento (mancante) e della sua ripetizione non si deve attribuire l'individualità come forma (forma inferiore al concetto e dunque informale), né la realtà come misura (una realtà che imiterà un'immagine). Si presenta come la singolarità universale: morire, combattere, vincere, essere vinto.

Logique du sens ci dice come pensare l'evento e il fantasma, la loro doppia affermazione disgiunta, la loro affemata disgiunzione. Determinare l'evento a partire dal concetto, togliendo ogni pertinenza alla ripetizione – questo è forse ciò che potremmo chiamare conoscere. Invece, misurare il

fantasma con il metro della realtà, andando in cerca della sua origine, è esercitare un giudizio. La filosofia ha tentato di fare questo e quello, immaginandosi come scienza, producendosi come critica. Pensare, al contrario, è rendere effettivo il fantasma nel mimo che lo produce una sola volta; è rendere indefinito l'evento che si ripete come universale singolare. Pensare in modo assoluto sarebbe dunque anche pensare l'evento e il fantasma. Ma è necessario fare un passo ulteriore: perché se il pensiero ha per compito di produrre teatralmente il fantasma e ripetere al suo punto estremo e singolare l'evento universale, cos'è dunque questo stesso pensiero se non l'evento che accade al fantasma e la fantasmatica ripetizione dell'evento assente? Fantasma ed evento affermati in modo disgiunto sono il pensato e il pensiero; dispongono, sulla superficie dei corpi, l'extra-essere che solo il pensiero può pensare; e disegnano l'evento topologico dove si forma il pensiero stesso. Il pensiero deve pensare a ciò che lo forma, e si forma di ciò che pensa. La dualità critica-conoscenza diventa perfettamente inutile: il pensiero dice ciò che è.

Questa affermazione potrebbe essere pericolosa. Essa connota l'adeguamento e perciò lascia immaginare ancora una volta l'oggetto identico al soggetto. Ma non è così. Infatti, che il pensato formi il pensiero implica al contrario una doppia dissociazione: quella di un soggetto centrale e fondatore, al quale accadranno una volta per tutte eventi, mentre dispiegherà intorno a sé dei significati; e quella di un oggetto che sarà soglia e luogo di convergenza di forme riconoscibili e di attributi dicibili. Sarà da concepire una linea indefinita e diritta che, lungi dal portare su di sé gli eventi come un filo porta i suoi nodi, si snoda a ogni istante tagliando e ritagliando, ogni qualvolta un evento sorge sia come incorporeo che come indefinitamente multiplo. Da immaginare non è l'oggetto sintetizzante-sintetizzato, ma un'insormontabile incrinatura; e concepire la serie - priva di punti di ancoraggio - di simulacri, idoli, fantasmi, che, nella dualità temporale in cui si costituiscono, sono sempre da una parte e dall'altra della fessura, e da là si fanno segno e cominciano a esistere come segni. Fessura dell'io e serie di punti significanti non formano l'unità che permetterebbe al pensiero di essere contemporaneamente soggetto e oggetto; ma sono essi stessi l'evento del pensare e l'incorporeo del pensato, il pensato come problema (molteplicità di punti dispersi) e il pensiero come mimo (ripetizione senza modello).

È per questo che *Logique du sens* potrebbe avere come sottotitolo: Cos'è il pensare? Domanda che Deleuze pone due volte nel corso del suo libro: quando affronta la logica stoica dell'incorporeo e l'analisi freudiana del fantasma. Cos'è il pensare? Ascoltiamo gli stoici che ci dicono come si può aver pensato il pensiero; leggiamo Freud che ci dice come il pensiero può pensare. Forse raggiungiamo qui per la prima volta una teoria del pensiero che è interamente svincolata sia dal soggetto che dall'oggetto. Pensiero-evento, singolare quanto un lancio di dadi; pensiero-fantasma che non cerca il vero, ma ripete il pensiero.

Si comprende allora perché ritorni continuamente, dalla prima all'ultima pagina di *Logique du sens*, la bocca. La bocca attraverso cui Zenone sapeva bene che passavano le carrettate di cibo, non meno che i carri di senso ("Se dici carro, un carro ti attraversa la bocca"). Bocca, orifizio, canale attraverso il quale il bambino intona i simulacri, le membra frammentate, i corpi senza organi; bocca in cui si articolano le profondità e le superfici. E bocca dove cade la voce dell'altro, facendo aleggiare sopra il bambino gli alti idoli a formare il super-io. Bocca in cui le grida si frantumano in fonemi, morfemi, semantemi; bocca in cui la profondità di un corpo orale si separa dal senso incorporeo. Attraverso questa bocca aperta, questa voce alimentare, la genesi del linguaggio, la formazione del significato e il lampo del pensiero fanno passare le loro serie divergenti [su questo tema, leggere in particolare *LS*, 165-202; quanto ho detto, è a malapena un'allusione a quelle splendide analisi]. Mi piacerebbe parlare del rigoroso fonocentrismo di Deleuze, se non si trattasse di un eterno fono-decentramento. Lasciamo che Deleuze riceva l'omaggio di un grammatico fantastico, del suo poco noto precursore[6] che ha tracciato i punti salienti di questo decentramento:

- les dents, la bouche;
- les dents la bouchent;
- l'aidant la bouche;
- laides en la bouche;
- lait dans la bouche.

Logique du sens ci fa riflettere su ciò che per tanti secoli la filosofia aveva trascurato: l'evento (assimilato al concetto, dal quale inutilmente si è cercato di estrarlo sotto specie di fatto, come verifica di una proposizione,

di un vissuto, come modalità del soggetto, o ancora di concreto, come contenuto empirico della storia); e il fantasma (ridotto in nome del reale, e posto all'estremità, verso il polo patologico di una sequenza normativa: percezione-immagine-ricordo-illusione). Dopotutto, cosa c'è di più urgente da pensare, in questo secolo, dell'evento e del fantasma?

Rendiamo grazie a Deleuze. Non ha recuperato il vecchio slogan: Freud con Marx, Marx con Freud, ed entrambi, se volete, con noi. Ha analizzato chiaramente ciò che era necessario per pensare il fantasma e l'evento. Non ha cercato di riconciliarli (ampliando la punta estrema dell'evento con lo spessore immaginario di un fantasma; oppure zavorrando la fluttuazione del fantasma con un granello di storia reale). Ha scoperto la filosofia che permette di affermare l'uno e l'altro, disgiuntivamente. Questa filosofia, prima della stessa *Logique du sens*, Deleuze l'aveva formulata in *Différence et Répétition*, con una audacia senza alcuna forma di protezione. Di questo libro è giunto ora il momento di parlare.

Piuttosto che denunciare il grande oblio che avrebbe inaugurato l'Occidente, Deleuze con una pazienza da genealogista nietzschiano, punta tutta una serie di piccole impurità, di compromessi meschini [tutto questo paragrafo percorre, in un ordine diverso rispetto al testo, alcuni dei temi che si incrociano in *Differenza e ripetizione*: sono consapevole di avere sicuramente spostato alcuni accenti, e soprattutto trascurato inesauribili ricchezze. Ho ricostruito uno dei modelli possibili. Ed è per questo che non indicherò passaggi precisi]. Insegue le minuscole, le ripetitive viltà, tutti quei tratti di stupidità, vanità, compiacenza che non hanno mai cessato di nutrire, giorno dopo giorno, il funghetto filosofico. "Ridicole radice" – direbbe Leiris. Siamo tutte persone di buon senso: ognuno può ingannarsi, ma nessuno è sciocco (nessuno di noi, beninteso). Senza buona volontà, non c'è pensiero; ogni vero problema ha la sua soluzione, dal momento che andiamo a scuola da un maestro che si pone domande solo a partire dalle risposte scritte nel suo quaderno. Il mondo è la nostra scuola. Credenze infime, si potrebbe pensare. Ma perché? La tirannia della buona volontà, l'obbligo di un pensiero "in comune", la predominanza di un modello pedagogico e, soprattutto, l'esclusione della stupidità costituiscono una spregevole morale di pensiero, il cui gioco senza dubbio può essere facilmente decifrato nella nostra società. Bisogna

liberarsi da questi vincoli ma, nel pervertire questa morale, l'intera filosofia viene sconvolta.

Prendiamo la differenza. Di solito, la si analizza come la differenza di qualcosa, o in qualcosa; dietro, al di là di essa, ma per sostenerla, situarla, delimitarla, e quindi governarla, si pone, con il concetto, l'unità di un genere che essa è tenuta a frazionare in specie (predominanza organica del concetto aristotelico): la differenza diventa allora ciò che deve essere specificato all'interno del concetto, senza debordare al di là di esso.

E tuttavia, al di sopra delle specie, c'è il brulichio degli individui: la diversità senza misura che elude ogni specificazione e cade di fronte al concetto, cos'altro è se non il risorgere della ripetizione? Al di sotto delle specie ovine, non ci sono che montoni da contare. Ecco dunque la prima figura dell'assoggettamento: la differenza come specificazione (nel concetto), la ripetizione come indifferenza degli individui (al di fuori del concetto). Ma assoggettamento a cosa? Al senso comune che, allontanandosi dal divenire folle e dall'anarchica differenza, sa riconoscere in tutto, ovunque e nel medesimo modo, ciò che è identico; il senso comune delimita la generalità nell'oggetto, nel momento stesso in cui, per un patto di buona volontà, stabilisce l'universalità del soggetto conoscente. Ma se, per l'appunto, si lasciasse entrare in scena la cattiva volontà? Se il pensiero si affrancasse dal senso comune e non volesse pensare ad altro che alla punta della sua singolarità? Se, anziché ammettere con compiacimento la sua cittadinanza all'interno della *doxa*, il pensiero praticasse malignamente le scappatoie del paradosso? Se, anziché cercare ciò che è comune nella differenza, pensasse la differenza in modo differenziale? Allora, la differenza non sarà più un carattere relativamente generale che opera la generalità del concetto, sarà piuttosto – pensiero differente e pensiero della differenza – un puro evento. E quanto alla ripetizione, non sarà più il triste avvicinarsi dell'identico, ma differenza dislocata. Sfuggito alla buona volontà e all'amministrazione del senso comune che divide e caratterizza, il pensiero non è costruisce più il concetto, ma produce un senso-evento ripetendo un fantasma. La volontà moralmente buona di pensare all'interno del senso comune aveva, in fondo, il ruolo di proteggere il pensiero dalla sua singolare "genitalità".

Ma torniamo al funzionamento del concetto. Per poter governare la differenza, occorre che la percezione, al centro di ciò che si dice il diverso, colga delle somiglianze globali (che saranno in seguito scomposte in differenze e identità parziali); occorre che ogni nuova rappresentazione si accompagni alle rappresentazioni che esibiscono tutte le somiglianze; allora, in questo spazio della rappresentazione (sensazione-immagine-ricordo), il somigliante sarà messo alla prova dell'equalizzazione quantitativa e sottoposto all'esame della scala delle quantità. Si creerà così il grande grafico delle differenze misurabili. E all'angolo del grafico, là dove, in ascissa, il più piccolo scarto delle quantità incontra la minima variazione qualitativa, al punto zero, si avrà la somiglianza perfetta, l'esatta ripetizione. La ripetizione che, nel concetto, non è che la vibrazione impertinente dell'identico, diventa, nella rappresentazione, il principio di programmazione del simile. Ma chi riconosce il simile, l'esattamente simile e il meno simile – il maggiore e il minore, il più chiaro, il più scuro? Il buon senso. È il buon senso che riconosce e stabilisce le equivalenze, che valuta gli scarti, misura le distanze, assimila e ripartisce: il buon senso è la cosa al mondo che più divide. È il buon senso che regna sulla filosofia della rappresentazione. Pervertiamo il buon senso, e lasciamo il pensiero libero di giocare fuori dal grafico ordinato delle somiglianze; apparirà allora come una verticale d'intensità, dal momento che l'intensità, ben prima di essere valutata sulla scala della rappresentazione, è in se stessa pura differenza: differenza che si disloca e si ripete, differenza che si contrae o si espande, punto singolare che chiude e schiude, nel suo evento acuto, indefinite ripetizioni. Occorre pensare il pensiero come irregolarità intensiva. Dissoluzione dell'io.

Teniamo in considerazione ancora un istante il grafico della rappresentazione. All'origine degli assi, sta la somiglianza perfetta; poi, a scalare, le differenze, come tante somiglianze via via minori o identità via via più marcate; la differenza emerge quando la rappresentazione non si presenta più allo stesso modo in cui si era presentata e la prova per stabilire la somiglianza non regge più. Per essere differente, occorre innanzitutto non essere lo stesso, ed è su questo fondo negativo, al di sopra della zona d'ombra che delimita la cosa stessa, che si articolano i predicati opposti. Nella filosofia della rappresentazione, il gioco dei due predicati, come rosso/verde, non è altro che il livello più elevato di una costruzione complessa: in profondità regna la contraddizione fra rosso/

non rosso (secondo il modello essere/non essere); al di sopra, la non-identità del rosso e del verde (a partire dalla prova negativa del riconoscimento); infine, la posizione esclusiva del rosso e del verde (nella tabella dov'è specificato il genere colore). Così, per la terza volta, ma in maniera ancor più radicale, la differenza si trova costretta all'interno di un sistema che è quello dell'opposizione, del negativo e del contraddittorio. Affinché la differenza avesse luogo, è stato necessario che lo "stesso" fosse diviso mediante la contraddizione; che la sua identità infinita fosse limitata dal non-essere; che la sua positività senza determinazione fosse manipolata dal negativo.

Al primato dello stesso, la differenza non è giunta se non attraverso queste mediazioni. Quanto al ripetitivo, esso si produce precisamente dove la mediazione appena abbozzata ricade su sé stessa; quando, invece di dire no, essa pronuncia due volte lo stesso sì, e quando, anziché distribuire le opposizioni in un sistema di definizioni, ritorna indefinitamente sulla medesima posizione. La ripetizione tradisce la debolezza dello stesso nel momento in cui esso non è più in grado di negarsi nell'altro né di ritrovarsi in esso. La ripetizione che era stata pura exteriorità, pura figura originaria, ecco che diventa debolezza interna, difetto della finitudine, una sorta di balbettamento del negativo: la nevrosi della dialettica. Poiché è proprio alla dialettica che conduce la filosofia della rappresentazione.

E tuttavia, come non riconoscere in Hegel il filosofo delle più grandi differenze, di fronte a Leibniz, il pensatore delle più piccole differenze? A dire il vero, la dialettica non libera il diverso; al contrario, garantisce che sarà sempre ripreso. La sovranità dialettica dello stesso consiste nel lasciarlo esistere, ma sempre assoggettato alla legge del negativo, come momento del non-essere. Crediamo di veder risplendere la sovversione dell'Altro, ma segretamente la contraddizione agisce per la salvezza dell'identico. Bisogna richiamare l'origine costantemente istitutrice della dialettica? Ciò che la riattiva senza tregua, facendo rinascere indefinitamente l'aporia dell'essere e del non-essere, è l'umile interrogazione scolastica, il dialogo fittizio dell'allievo: "Questo è rosso; quello non è rosso - In questo momento è giorno? No, in questo momento è notte". Nel crepuscolo della notte d'ottobre, la civetta di Minerva non

vola molto in alto: “Scrivete, scrivete – gracchia – domattina non sarà più notte”.

Per liberare la differenza, occorre un pensiero senza contraddizione, senza dialettica, senza negazione: un pensiero che dica sì alla divergenza; un pensiero affermativo il cui strumento è la disgiunzione; un pensiero del molteplice – della molteplicità dispersa e nomade che non limita né raggruppa nessuna delle costrizioni dello stesso; un pensiero che non obbedisce a un modello didascalico (che falsifica con le sue risposte bell’e fatte), ma che si rivolge a problemi insolubili: cioè a una molteplicità di punti notevoli che si sposta mano a mano che se ne distinguono le condizioni, e che insiste e sussiste in un gioco di ripetizioni. Lungi dall’essere l’immagine ancora incompleta e sfocata di un’idea che dall’alto, ed eternamente, detiene la risposta, il problema è l’idea stessa, o meglio l’idea la quale non può che essere problematica: pluralità distinta la cui oscurità è sempre più insistente e nella quale la domanda si muove incessantemente. Qual è la risposta alla domanda? Il problema. Come si risolve il problema? Spostando la domanda. Il problema sfugge alla logica del terzo escluso, perché è una molteplicità dispersa: non si risolve con la chiarezza della distinzione dell’idea cartesiana, perché è un’idea distinta-oscuro; disobbedisce seriamente al negativo hegeliano, perché è un’affermazione multipla; non si sottomette alla contraddizione essere-non essere: è l’essere. Occorre pensare problematicamente piuttosto che interrogare e rispondere dialetticamente.

Le condizioni per pensare differenza e ripetizione, si è visto, via via si ampliano. Era necessario, in primo luogo, abbandonare, con Aristotele, l’identità del concetto; rinunciare alla somiglianza nella percezione, liberandosi, in un solo colpo, di tutta la filosofia della rappresentazione. Occorreva subito dopo staccarsi da Hegel, dall’opposizione dei predicati, dalla contraddizione, dalla negazione, da tutta la dialettica. Ma già si profila una quarta condizione, la più potente. La più tenace forma di assoggettazione della differenza è senza dubbio quella delle categorie: esse, infatti, mostrando i diversi modi in cui l’essere può dirsi, specificando in anticipo le forme di attribuzione dell’essere, imponendo in qualche modo il proprio schema di distribuzione agli enti, permettono all’essere di preservare, al livello più alto, la propria quiete senza differenza. Le categorie reggono il gioco delle affermazioni e delle

negazioni, fondano come leggi le somiglianze della rappresentazione, garantiscono l'oggettività del concetto e del suo operato; reprimono l'anarchica differenza, la ripartiscono in regioni, delimitano i suoi diritti e le prescrivono il compito di specificazione che esse devono attuare tra gli esseri. Le categorie si possono leggere da un lato come le forme a priori della conoscenza; ma, dall'altro, appaiono come la morale arcaica, come il vecchio decalogo che l'identico impone alla differenza. Per liberare la differenza, occorre inventare un pensiero a-categorico. Inventare, tuttavia, non è la parola esatta, poiché nella storia della filosofia ci sono già state almeno due formulazioni radicali dell'univocità dell'essere: Duns Scoto e Spinoza. Ma l'essere per Duns Scoto era neutro, per Spinoza, sostanza; per l'uno come per l'altro, la destituzione delle categorie, l'affermazione che l'essere si dice nello stesso modo di tutte le cose, non aveva altro scopo, indubbiamente, se non di mantenere, in ogni istanza, l'unità dell'essere.

Si immagini invece un'ontologia in cui l'essere si dica nello stesso modo di tutte le differenze, e solo delle differenze; allora, le cose non sarebbero tutte ricoperte, come in Duns Scoto, dalla grande astrazione monocolora dell'essere, e i modi spinoziani non ruoterebbero più attorno all'unità sostanziale; le differenze a loro volta ruoterebbero, e l'essere si direbbe nello stesso modo di tutte, in quanto l'essere non è affatto l'unità che le guida e le distribuisce, ma la loro ripetizione in quanto differenze. In Deleuze, l'univocità non categoriale dell'essere non unisce direttamente il multiplo all'unità stessa (neutralità universale dell'essere o forza espressiva della sostanza): mette in gioco l'essere come ciò che si dice ripetitivamente come differenza; l'essere è il "rivenire" della differenza, senza che vi sia differenza nel modo di dire l'essere. Il quale poi non si distribuisce in regioni: il reale non è subordinato al possibile; il contingente non si oppone al necessario. Comunque, che la battaglia di Azio e la morte di Antonio siano state o meno necessarie, l'essere di questi eventi puri – combattere, morire – si dice nello stesso modo; come pure si dice di quella castrazione fantasmatica che ha avuto e non ha avuto luogo. La soppressione delle categorie, l'affermazione dell'univocità dell'essere, la rivoluzione ripetitiva dell'essere attorno alla differenza: ecco finalmente le condizioni per pensare il fantasma e l'evento. Finalmente? Nient'affatto. Bisogna tornare a quel "rivenire". Ma, prima, facciamo una pausa.

Si può dire che Bouvard e Pécuchet si sbagliano[7]. Che commettono errori quando si presenta loro l'occasione? Se si sbagliassero, vorrebbe dire che c'è una legge del loro errore e che, a certe definite condizioni, avrebbero potuto anche riuscire. Tuttavia, sbagliano sempre, qualunque cosa facciano, qualunque cosa sappiano, che abbiano o meno applicato le regole, che il libro da loro consultato sia giusto o sbagliato. La loro impresa, qualsiasi cosa capiti, è di certo un errore, e quindi l'incendio, il gelo, la stupidità e la cattiveria degli uomini, la rabbia di un cane – non era falsa, erasbagliata. Essere nel falso, vuol dire prendere una causa per un'altra; significa non prevedere gli accidenti; vuol dire conoscere malamente le sostanze, confondere l'eventuale con il necessario; ci si sbaglia quando, distratti nell'uso delle categorie, le si applica fuori tempo. Fallire, mandar tutto in rovina, è ben altro; vuol dire lasciar sfuggire tutta l'armatura delle categorie (non soltanto il loro punto di applicazione). Se Bouvard e Pécuchet prendono per certo ciò che è poco probabile, non significa che sbagliano nell'uso distintivo del possibile, ma che confondono tutto il reale con tutto il possibile (è questa la ragione per cui la cosa più improbabile capita persino alla più naturale delle loro intenzioni). Essi confondono, o meglio in loro si confondono, la necessità del proprio sapere e la contingenza delle stagioni, l'esistenza delle cose e le ombre che popolano i libri: in loro l'accidente ha l'ostinazione di una sostanza, e le sostanze li aggrediscono alla gola, nei loro incidenti d'alambicco. La loro è una grandiosa stupidità patetica, incomparabile con l'insulsaggine di chi li circonda, di quelli che si sbagliano e che loro a ragione disprezzano. All'interno delle categorie, si sbaglia, al di fuori o al di sotto di esse, si è stupidi. Bouvard e Pécuchet sono esseri a-categorici.

Questa digressione ci permette di scoprire un uso poco apparente delle categorie; facendo nascere uno spazio del vero e del falso, dando luogo al libero supplemento dell'errore, le categorie silenziosamente respingono la stupidità. Ad alta voce, le categorie ci dicono come conoscere e ci avvertono solennemente sulla possibilità di sbagliarsi; ma a voce bassa, vi assicurano che siete intelligenti; costituiscono l'a priori della stupidità esclusa.

È dunque pericoloso volersi affrancare dalle categorie: non appena ci allontaniamo da loro, ci troviamo ad affrontare il magma della stupidità, e rischiamo, una volta aboliti i principi di distribuzione, di vederci circondati

non più dalla meravigliosa molteplicità delle differenze, ma da equivalenze, confusione, da un “tutto ritorna allo stesso”, il livellamento uniforme e il termodinamismo di tutti gli sforzi mal riusciti. Pensare nella forma delle categorie equivale a riconoscere il vero per distinguerlo dal falso; pensare in modo a-categorico è guardare in faccia la nera stupidità e, in un lampo, distinguersi da essa. La stupidità si contempla; lo sguardo vi s’immerge, rimane affascinato. Conduce con dolcezza, e mimandola, ci si abbandona a essa. Ci si appoggia alla sua fluidità senza forma, si attende il primo sussulto dell’impercettibile differenza, e con lo sguardo vuoto, si spia, senza febbre, il ritorno della luce. Diciamo no all’errore, lo cancelliamo; diciamo sì alla stupidità, la ripetiamo, e dolcemente invochiamo la totale immersione in essa.

Grandezza di Andy Warhol, con i suoi barattoli di conserva, i suoi stupidi accidenti e le sue serie di sorrisi pubblicitari: equivalenza orale e nutritiva di labbra dischiuse, di denti, di salse al pomodoro, dell’igiene da detersivo; equivalenza di una morte all’interno di un’automobile sventrata, appesa al cappio del filo telefonico in cima a un palo, fra le braccia scintillanti e bluastre della sedia elettrica. “Una cosa vale l’altra” dice la stupidità, sprofondando in sé stessa e prolungando all’infinito ciò che è, attraverso ciò che dice di sé: “Qui o lì, è sempre la stessa cosa. Che importa se alcuni colori cambiano, se le luci sono più o meno intense; com’è stupida la vita, la donna, la morte! Com’è stupida la stupidità!”. Ma, guardando bene in faccia questa monotonia senza limiti, ciò che d’improvviso s’illumina è la molteplicità stessa – senza nulla al centro, o al di sopra, o al di là di essa – crepitio di una luce che corre ancora più veloce dello sguardo e illumina tutto intorno le etichette mobili, le istantanee catturate che ormai e per sempre, senza dire nulla, si fanno segno, d’un tratto sul fondo della vecchia inerzia equivalente, la zebratura dell’evento squarcia l’oscurità, e si dice l’eterno fantasma di questo barattolo, di questo volto singolare, senza spessore.

L’intelligenza non risponde alla stupidità in quanto essa è la stupidità vinta, l’arte categoriale di evitare l’errore. Il sapiente è intelligente. Ma è il pensiero che affronta la stupidità, è il filosofo che la osserva. A lungo, l’uno di fronte all’altra, lo sguardo del primo immerso nel cranio senza candela della seconda. È la sua testa di morto, la sua tentazione, forse il suo desiderio, il suo teatro catatonico. Al limite, pensare potrebbe essere

l'intensa contemplazione, ravvicinata fino a perdervisi, della stupidità. E la stanchezza, l'immobilità, una grande fatica, un certo ostinato mutismo, l'inerzia, formano l'altra faccia del pensiero – o meglio, il suo accompagnamento, l'esercizio quotidiano e ingrato che lo preparano e che subito esso dissolve. Il filosofo deve possedere una buona dose di cattiva volontà per non svolgere correttamente il gioco della verità e dell'errore: una cattiva volontà, che si esercita nel paradosso, gli permette di sfuggire alle categorie. Ma deve essere anche "di cattivo umore" per continuare a guardare in faccia la stupidità, per contemplarla immobile fino alla stupefazione, per avvicinarsi a essa e mimarla, per lasciare che essa lentamente si impadronisca di lui (questo è forse ciò che si indica eufemisticamente come essere assorbito nei propri pensieri), e attendere, nei termini mai fissati di questa elaborata preparazione, lo choc della differenza: la catonia muove il teatro del pensiero, una volta che il paradosso ha rovesciato il grafico della rappresentazione.

Chiunque può accorgersi di come *l'LSD* rovesci i rapporti del cattivo umore, della stupidità e del pensiero: non appena ha tolto di mezzo la sovranità delle categorie, strappa il fondo alla sua indifferenza e disintegra la tetra mimica della stupidità; e tutta questa massa univoca e a-categorica, la presenta non solo come variegata, mobile, asimmetrica, decentrata, spiraliforme, risonante, ma la fa brulicare a ogni istante di eventi-fantasmici; scivolando su questa superficie che è allo stesso tempo puntuale e immensamente vibratile, il pensiero, liberato dalla sua crisalide catonica, contempla dall'eterno l'indefinita equivalenza divenuta evento acuto e ripetizione sontuosamente agghindata. L'oppio induce altri effetti: grazie ad esso il pensiero raccoglie al suo punto l'unicità della differenza, elimina lo sfondo e toglie all'immobilità il compito di contemplare e chiamare a sé, mimandola, la stupidità. L'oppio assicura un'immobilità senza peso, uno stupore di farfalla fuori della rigidità catonica; e molto al di sotto di esso, dispiega il fondo, un fondo che non assorbe più stupidamente tutte le differenze, ma le lascia sorgere e scintillare come tanti eventi minimi, distanziati, sorridenti ed eterni. La droga – se è ragionevolmente possibile usare questo termine al singolare – non ha a che fare in alcun modo con il vero e il falso; solo ai cartomanti apre un mondo "più vero del reale". Ciò che in realtà fa è cambiare di posizione la stupidità e il pensiero, abolendo la vecchia necessità del teatro dell'immobile. Ma, forse, se il pensiero deve guardare la stupidità in faccia,

la droga che la mette in moto, la colora, la agita, la solca, la dissipa, la popola di differenze e sostituisce i rari lampi con una fosforescenza continua, forse la droga non dà luogo che a un quasi-pensiero. Forse. (“Cosa si penserà di noi?”, nota Deleuze). Perlomeno in fase di svezamento, il pensiero ha due corni: il primo si chiama cattiva volontà (per mettere fuori gioco le categorie), l’altro, cattivo umore (per puntare verso la stupidità e immergersi in essa). Siamo lontani dal vecchio saggio che pone tanta buona volontà nell’attingere al vero, da accogliere con uguale umore l’indifferente mutare della fortuna e delle cose; lontani dal pessimo carattere di Schopenhauer che si irrita per le cose che non rientrano da sole nella loro indifferenza. Ma siamo altrettanto lontani dalla “malinconia” che si rende indifferente al mondo e nell’immobilità segnala, accanto ai libri e alle sfere, la profondità dei pensieri e la diversità dei saperi. Servendosi della sua cattiva volontà e del suo cattivo umore, il pensiero attende l’esito di questo esercizio perverso e di questo teatro: i bruschi cambiamenti nel caleidoscopio, i segni che s’illuminano per un istante, la faccia dei dadi, la sorte di un altro gioco. Pensare non consola né rende felici. Pensare è come una perversione che lentamente si trascina, che si ripete con determinazione sulla scena teatrale, che si getta di colpo fuori dal bussolotto dei dadi. E quando il caso, il teatro e la perversione entrano in risonanza, quando il caso impone una risonanza fra questi tre elementi, allora il pensiero diventa trance. E allora vale la pena di pensare.

Che l’essere sia univoco, che esso non possa dirsi se non in un solo modo, è paradossalmente la condizione principale affinché l’identità non domini la differenza e la legge dello Stesso non la fissi come semplice opposizione nell’elemento del concetto. L’essere può dirsi nello stesso modo perché le differenze non sono più ridotte in anticipo dalle categorie, non si ripartiscono in un diverso sempre riconoscibile dalla percezione, non si organizzano secondo la gerarchia concettuale degli spazi e dei generi. L’essere è ciò che si dice sempre della differenza, è il “Rivenire” della differenza [su questi temi, cfr. *DR*, 64-75; 454-463; *LS*, 145-150; 158-160]. Questo termine evita sia il Divenire che il Ritorno. Perché le differenze non sono gli elementi, ugualmente frammentari, mescolati, mostruosamente confusi, di un grande Divenire che le condurrà con sé, facendole eventualmente riapparire, mascherate o nude. La sintesi del Divenire, per quanto possa esser allentata, mantiene comunque l’unità; non solo e non particolarmente quella di un contenitore infinito, ma quella

di un frammento, dell'istante che passa e ripassa, e quella della fluttuante coscienza che la riconosce. Si deve diffidare, dunque, di Dioniso e delle sue Baccanti, proprio quando sono ebbri. Quanto al Ritorno, è forse il cerchio perfetto, la mola ben oliata che gira intorno al suo asse e rimescola le cose, le figure, gli uomini? Bisogna che ci sia un centro e che alla periferia gli eventi si riproducano? Lo stesso Zarathustra non poteva sopportare questa idea: "Tutta la verità è curva, il tempo stesso è un cerchio, borbottò sprezzantemente il nano. Spirito della gravità, dissi adirato, non farti le cose troppo facili!" [F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, parte III, *Della visione e dell'enigma*, 2]; e convalescente, così lamenterà: "Ahimé, l'uomo ritorna eternamente, l'uomo meschino ritorna eternamente" [*Così parlò Zarathustra*, parte III, *Il convalescente*, 2]. Forse ciò che annuncia Zarathustra non è il cerchio; o forse l'immagine insopportabile del cerchio è l'ultimo segno di un pensiero più alto. Forse occorre rompere quest'inganno circolare come fa il giovane pastore, come fa Zarathustra stesso che con un morso stacca la testa al serpente e subito la sputa. Chronos è il tempo del divenire e del nuovo inizio. Chronos divora, morso dopo morso ciò a cui dà e ridà vita e, a suo tempo, lo fa rinascere. Il divenire mostruoso e senza legge, il grande divorare ogni istante, l'ingurgitare tutta la vita, il disperdere le sue membra - tutto è legato all'esattezza del nuovo inizio. Il Divenire conduce al grande labirinto interiore, che non è affatto differente, per sua natura, dal mostro che lo abita; ma, al fondo stesso di questa architettura tutta involuta e ripiegata su sé stessa, un filo solido permette di ritrovare la traccia dei suoi passi precedenti e di rivedere il giorno. Dioniso e Arianna: tu sei il mio labirinto. Ma Aion è il rivenire stesso, la linea retta del tempo, quella fessura più rapida del pensiero, più sottile di ogni istante, che da una parte all'altra della sua freccia indefinitamente tagliente, fa sorgere questo stesso presente come già indefinitamente presente e come indefinitamente a venire.

È importante capire che non si tratta di una successione di presenti, offerti da un flusso continuo e che nella loro pienezza lascerebbero trasparire lo spessore del passato e disegnare l'orizzonte dell'avvenire per il quale saranno a loro volta passato. Si tratta della linea retta dell'avvenire che taglia ancora e ancora il minimo spessore di presente, lo ritaglia indefinitamente a partire da sé stessa. Per quanto lontano si segua la linea di questa frattura, non si incontra mai l'atomo indivisibile, che si potrebbe

pensare come l'unità di tempo minuscolamente presente (il tempo è sempre più sciolto del pensiero). Sempre sui due lembi della ferita, si scoprirà che la frattura è già avvenuta (e che era già avvenuta e che è già successo che era avvenuta), e che avverrà ancora (e che succederà ancora che avverrà ancora). Più che una frattura, è un' indefinita fibrillazione, è il tempo che si ripete. E il presente – trafitto da questa freccia dell'avvenire che lo porta con sé spostandolo sempre da una parte all'altra – il presente non smette di rivenire. Ma è un rivenire come differenza singolare: ciò che non riviene mai è l'analogo, il simile, l'identico. La differenza riviene; e l'essere che si dice nello stesso modo della differenza, non è il flusso universale del Divenire, né il ciclo ben centrato dell'Identico; l'essere è il ritorno liberato dalla curvatura del cerchio, è il Rivenire. Tre sono le morti: quella del Divenire, Padre divoratore – madre in travaglio; quella del cerchio, per il quale il dono di vivere, a ogni primavera si trasferisce ai fiori; quella del rivenire: fibrillazione ripetitiva dell'eterno presente e ferita del caso inferta in un solo colpo e affermata una volta per tutte.

Nella sua frattura, nella sua ripetizione, il presente è una gettata di dadi. Non perché formi la parte di un gioco all'interno del quale introduce un po' di contingenza, un grano d'incertezza. Il presente è sia il caso nel gioco che gioco stesso come caso: in un colpo solo sono gettati i dadi e le regole. Così il caso non è ridotto in frammenti e sparpagliato qua e là; è invece interamente affermato in un solo colpo. Il presente come rivenire della differenza, come ripetizione che si dice differenza, afferma in una sola volta il tutto del caso. L'univocità dell'essere in Duns Scoto rinvia all'immobilità di un'astrazione; in Spinoza, alla necessità della sostanza e alla sua eternità; qui, in solo colpo del caso conduce nella fessura del presente. Se l'essere si dice sempre nello stesso modo, non è perché l'essere è uno, ma perché in un solo colpo di dadi del presente, si afferma il tutto del caso.

Potremmo dire, allora, che nella storia l'univocità dell'essere è stata pensata tre volte: da Duns Scoto, da Spinoza, e infine da Nietzsche che per primo l'ha posta non come astrazione, non come sostanza, ma come ritorno? Diciamo piuttosto che Nietzsche è giunto fino a pensare l'eterno Ritorno; più precisamente, lo ha indicato come ciò che è intollerabile a pensarsi. Intollerabile perché, appena intravisto nei suoi primi segni, si fissa in quest'immagine del cerchio che porta con sé la minaccia fatale del

ritorno di ogni cosa – la reiterazione del ragnò. Ma questo intollerabile ritorno tuttavia va pensato, che ancora non è che un segno vuoto, un passaggio da attraversare, la voce senza forma dell'abisso, a cui ci si avvicina, indissociabilmente con gioia e disgusto. Zarathustra, del Ritorno, è il *Fürsprecher*, colui che parla per..., al posto di..., segnando il luogo della sua assenza. Zarathustra non è l'immagine è il segno di Nietzsche. Il segno (da ben distinguere dal sintomo) della rottura; il segno il più vicino possibile all'insopportabilità del pensiero del ritorno. Nietzsche ha permesso che si pensasse l'eterno ritorno. Per quasi un secolo la più alta impresa della filosofia è stata pensare quel ritorno. Ma chi ha l'arroganza di dire che l'ha pensato? Il Ritorno doveva essere come la fine della Storia nel XIX secolo, che si aggirava minacciosa come una fantasmagoria degli ultimi giorni del mondo? Bisognava attribuire a questo segno vuoto e imposto da Nietzsche come eccessivo, dei contenuti mitici per disarmarlo e ridurlo? Bisognava invece provare a smussarlo per fargli prendere posto e fare la sua bella figura nel filo di un discorso? Oppure bisognava rialzare questo segno eccedente, sempre dislocato, indefinitamente fuori posto, e anziché trovargli il significato arbitrario che gli corrisponda, farlo entrare piuttosto in risonanza con il grande significato che il pensiero oggi solleva come una fluttuazione incerta e sommessa: far risuonare il rivenire con la differenza? Si deve evitare di pensare che il ritorno sia la forma di un contenuto che sarebbe la differenza. Si dovrà invece riconoscere che fra una differenza sempre nomade e anarchica, e un segno sempre in eccesso, sempre dislocato del rivenire, si è prodotta una tempesta che porterà il nome di Deleuze: un nuovo pensiero è possibile; il pensiero è di nuovo possibile.

Non un pensiero a venire, promesso dal più lontano dei nuovi inizi, perché è lì, nelle pagine dei testi di Deleuze, che salta e danza davanti a noi, fra noi; un pensiero genitale, un pensiero intensivo, un pensiero affermativo, un pensiero a-categorico – tutti volti che non conosciamo, maschere che non abbiamo mai visto; una differenza che niente faceva prevedere e che perciò fa rivenire come maschere delle sue maschere Platone, Duns Scoto, Spinoza, Leibniz, Kant, tutti i filosofi. La filosofia non come pensiero ma come teatro, teatro dei mimi su scene multiple, sfuggenti e istantanee, dove i gesti, senza vedersi, si fanno segno: un teatro dove, sotto la maschera di Socrate, scoppia la risata del sofista; dove i modi di Spinoza conducono uno scentrato girotondo, finché la sostanza ruota intorno a

essi come un pianeta impazzito; dove un Fichte storpio annuncia: “l’io è incrinato... il me dissolto”; dove Leibniz giunto alla sommità della piramide, si accorge nell’oscurità che la musica celestiale è il *Pierrot Lunaire*[8]. Nel cancello dei giardini di Lussemburgo, Duns Scoto passa la testa attraverso la lunetta circolare; porta dei baffi imponenti: sono quelli di Nietzsche, travestito da Klossowski.

Note

La traduttrice desidera ringraziare Marco Assenato, Monica Centanni, Roberto Masiero per i loro preziosi, indispensabili suggerimenti.

[1] Foucault si occupa specificamente di Pierre Klossowski (1905-2001) nel saggio *La Prose d’Actéon*, in “Nouvelle Revue Française” n. 135 (1964)

[2] Michel Leiris (1918-1990), autore de *La règle du jeu*, serie di quattro raccolte di scritti e riflessioni: *Biffure* (1948), *Fourbis* (1955), *Fibrille* (1966), *Frêle Bruit* (1976).

[3] Il termine *fantasme* pone nella traduzione italiana due ordini di problemi. Il primo riguarda il significato che viene comunemente attribuito alla parola ‘fantasma’, con cui *fantasme* è solitamente tradotto: immagine non corrispondente alla realtà, prodotto della fantasia, ma anche spettro, apparizione; quest’ultima accezione trova corrispondenza nel francese *fantôme*, nel tedesco *Geist/ Gespenst*, nell’inglese *ghost*. È chiaro che nel testo di Foucault non è a questo fantasma che si fa riferimento. Il secondo ordine di problemi è invece relativo alle riflessioni e ai dibattiti che, nel corso del ventesimo secolo, si sono addensati in vario modo intorno al tema dell’immaginazione, della fantasticheria, del desiderio reso con lo stesso termine o con parole diverse da Freud a Melanie Klein, da Lacan a Deleuze, tali da renderne difficile e spesso ambiguo e controverso il significato del termine. Deleuze stesso in *Logique du sens* ricorre a *phantasme* anziché al più comune *fantasme*, per scostare la sua accezione da quella lacaniana (Lacan, nel 1966-67, aveva tenuto un seminario intitolato *La Logique du fantasme*). Il fantasma, spiega Deleuze, è un “puro evento”, “un fenomeno di superficie, più precisamente un fenomeno che si forma in un dato momento nello sviluppo delle superfici”. (Cfr. *Logica del senso*, p. 190). La doppia

forma *phantasme* e *fantasme* si collega a quella tedesca *phantasie/fantasie* e in inglese alla distinzione fra *phantasm* e *fantasy*. Foucault fa uso del solo *fantasme*, ma qui si è comunque ritenuto opportuno diversificare di caso in caso la traduzione cercando di specificare il significato che *fantasme* assume nel testo – in cui pare spesso di avvertire una risonanza con l’etimo greco di *phantasma*, da φάντασμα, neutro risultativo dell’operare della φαντασία.

[4] Cfr. P. Klossowski, *Roberte ce soir*, Paris, 1953 (*Roberta stasera*, Milano 1981).

[5] Fabrizio, generale romano; il Principe Andrea è il protagonista di *Guerra e Pace* di L. Tolstoj.

[6] Si tratta di Jean Pierre Brisset (1837-1919), autore de *La Grammaire Logique* (1878) e di *La Science de Dieu ou la création de l’homme* (1900). Da quest’ultimo è tratta la sequenza di giochi di parole riportata da Foucault che dedicò a Brisset alcune pagine di *Archéologie du savoir* e curò la riedizione dei due testi nel 1970, con la prefazione *7 Propos sur le 7e ange*. Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire Logique, suivi de la Science de Dieu, précédé de 7 Propos sur le 7e ange*, Paris 1970.

[7] *Bouvard e Pécuchet* è il titolo dell’ultimo, incompiuto, romanzo di Flaubert, pubblicato postumo nel 1881. I due protagonisti, entrambi di professione copisti, si ritirano in campagna e decidono di dedicarsi prima all’agricoltura, poi a svariati altri mestieri, dalla medicina alla geologia, dalla chimica alla politica, dalla pedagogia allo spiritismo, avvalendosi di trattati e manuali di istruzioni: tutte le sperimentazioni sfociano puntualmente in tragicomici fallimenti.

[8] *Il Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg (1912).

English abstract

Theatrum Philosophicum was published in 1970 on the pages of “Critique”. Rather than a review it seemed like a long and thick essay about two recent works of Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (1968) and *The Logic of Sense* (1969). The text appears like an unconditional recognition of greatness of Deleuze’s philosophical thought (“Mais un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien” – “but one day, maybe, the century will be deleuzien”). The year before Foucault himself had published in

"Le Nouvel Observateur", *Ariane s'est pendue* (*Ariane hanged herself*). It consists of short pages impressed by the first reading of *Différence et Répétition*, the contents of the book are outlined with a dazzling synthesis and they are read as theater scenes and characters – "philosophy became scene, characters, signs, repetition of a single event and never reproduced" ("philosophie devenue scène, personnages, signes, répétition d'un événement unique et qui ne se reproduit jamais").

Daniel Defert wrote: "Foucault dedicates two enthusiastic reviews to "Difference and Repetition" with an almost mimetic style [*Ariane s'est pendue; Theatrum Philosophicum*]. We suggest to read them together [...]: you will be invited to the Foucault-Deleuze Symposium, so modest in life and so meticulous in the mutual reading and in the philosophical exchange that followed it" (Daniel Defert, *Notes on Foucault course at the Collège de France 1970-1971*, in *Lectures on the Will to Know: 1970-1971 and Oedipal Knowledge*, ed. by Daniel Defert, Palgrave MacMillan, 2013).

La materia del mito

Il capitano di ventura: Ulisse nei racconti dei mitografi

Maria Grazia Ciani



Rimettiti in viaggio

In una breve prefazione al volumetto *Il volo di Ulisse. Variazioni sul mito* (Marsilio, Venezia, 2014) avevo scelto come tema e punto di riferimento dell'*Odissea* la profezia di Tiresia, quando Ulisse, su consiglio di Circe, affronta la prova suprema, scendere nell'orrido regno dei morti per interrogare l'ombra del celebre indovino Tiresia e conoscere da lui ciò che ancora lo attende nell'immediato futuro prima di raggiungere la meta agognata, la sua patria, Itaca. Tiresia enumera puntualmente gli ostacoli che ancora dovrà superare: l'isola del Sole, lo sterminio delle vacche sacre, l'ira e la vendetta del dio e il conseguente disastro che lo priva della nave e degli ultimi compagni rimasti, l'arrivo a Itaca e la nuova battaglia contro i nemici interni, la sua vera guerra per conquistare la 'sua' città. E infine la vittoria ottenuta anche questa volta con un'abile rete di menzogne e un'astuta strategia di azioni segretamente predisposte.

Se le profezie hanno come caratteristica principale l'ambiguità che le rende difficilmente comprensibili, in questo caso le parole di Tiresia sono

chiare e corrispondono con precisione agli eventi che attendono Ulisse dopo la partenza dall'isola di Eea: ivi compresa quella seconda parte dell'*Odissea* in cui il capitano di ventura torna ad essere, in altro contesto, il guerriero dai tratti mutevoli, eguale eppure diverso dagli altri, quale appare nell'*Iliade*. Il ritorno del reduce. La fine del *nostos* più travagliato di tutti. Il regno riconquistato con la mente e con l'arco, un'arma insolita per un guerriero arcaico, un'arma insidiosa come il cavallo di legno, e soprattutto strettamente connessa alla sua persona come lo era la lancia che Achille non può 'prestare' a Patroclo, in quanto solo lui è capace di maneggiarla; l'arco coperto di polvere che ha atteso vent'anni, con l'ottusa pazienza delle cose, il momento di tornare alla luce nella mani del solo capace di manovrarlo. E poi la strage dei Proci e una vendetta estesa oltre i limiti - le ancelle infedeli -, e Penelope nel letto nuziale che li riunisce dopo vent'anni.

Questa è e rimane, nell'immaginario universale, la fine dell'*Odissea*. Si rimuovono gli ultimi canti (23 e 24), in verità meno interessanti e strutturalmente deboli, per un *happy end* che concluda insieme *Iliade* e *Odissea*. Ciò che l'*Iliade* lascia in sospeso si compie nell'*Odissea* con il ritorno di colui che ha, di fatto, conquistato Troia. Tuttavia la precisa, lineare profezia di Tiresia oltrepassa i limiti di quanto gli è stato richiesto ("il cammino, la lunghezza del viaggio e come potrai ritornare sul mare ricco di pesci", *Odissea*, X 539-540) con un'aggiunta inattesa che si inserisce a sorpresa nella struttura molto calibrata dell'*Odissea*. Vale la pena leggerla per intero:

Ma quando [continua Tiresia] nella tua casa avrai ucciso i Pretendenti, con l'inganno o affrontandoli con le armi taglienti, prendi allora l'agile remo e rimettiti in viaggio: va', fino a che giungerai presso genti che non conoscono il mare, che non mangiano cibi conditi col sale, che non conoscono navi dalle prore dipinte di rosso né gli agili remi che sono ali alle navi. Ti indicherò un chiaro segno perché non ti possa sbagliare: quando incontrerai un altro viandante che scambierà il tuo remo per un ventilabro, pianta allora in terra l'agile remo, offri al dio Poseidone sacrifici perfetti... e fa ritorno a casa. Qui offri ancora sacre ecatombi agli dei immortali che possiedono il cielo infinito, a tutti, senza escludere alcuno. La morte verrà per te lontano dal mare, ti coglierà dolcemente in una vecchiaia serena. Avrai intorno a te un popolo ricco e felice. Questa è la verità che ti dico.

Non è soltanto la fine del viaggio di ritorno ma è l'intero arco della vita di Ulisse che Tiresia, non richiesto, rivela. Fino a una morte che si prevede in tarda età, una fine tranquilla nella prosperità e nella pace. È un passo non privo di fascino e di una logica che corrisponde alla trama del poema: un debito da saldare definitivamente con il dio che per tanti anni l'ha costretto sul mare, un remo abbandonato come simbolo di un ritorno – che appare definitivo – alla terra. E infine, la morte: coerenza vorrebbe che questa morte avvenga “lontano dal mare”, com'era nei voti espressi da quel remo piantato nel cuore del nulla, dov'è mai il luogo che ignora persino l'esistenza del mare? E qui Tiresia si concede l'ambiguità di un'espressione il cui significato può essere doppiamente inteso: non morirai sull'odiato mare ma nella tua terra; oppure: è dal mare che giungerà la morte. Che in ogni caso sarà, come si è detto, tranquilla e serena. L'ultimo viaggio e le modalità della morte costituiscono il tarlo che rode all'interno il poema perfetto. E se il primo argomento ha alimentato la storia infinita dell'infinito errare di Ulisse – un tema universale, declinato in mille modi e tuttora privo di una conclusione, quasi il sogno di evasione necessario ai limiti dell'esistenza umana – il secondo ha suscitato l'interesse pervicace dei filologi, divisi tra l'una e l'altra interpretazione.

Ma le incongruenze, le omissioni, oppure la manomissione della materia mitica tramandata da una tradizione orale millenaria sono assai frequenti specie in poemi costruiti letterariamente quali sono senza dubbio l'*Iliade* e l'*Odissea*. E ogni tentativo di integrazione o correzione risulta pressoché impossibile – se non in forma ipotetica – soprattutto se si pensa che, insieme a testi letterari di fondamentale importanza, è andata perduta anche una grandissima parte del patrimonio mitico legato al folklore locale, alle tradizioni famigliari, alle storie inventate lì per lì da un popolo dall'intelligenza acuta e brillante, ma fondamentalmente malizioso e menzognero. “Non c'è rupe o corso d'acqua senza una battaglia o un mito, un miracolo, un aneddoto contadino o una superstizione, e storie e vicende, quasi sempre curiose e memorabili, si addensano a ogni passo nel cammino del viaggiatore”, ha scritto il leggendario Patrick Leigh Fermor (*Mani. Viaggi nel Peloponneso*, Adelphi, Milano, 2004, p.12).

Esperto conoscitore della tradizione orale, ripetitiva e sostanzialmente 'fissata' in formule riconoscibili anche se espresse in forma condensata e quindi criptica, il pubblico antico coglieva tutte le sfumature di ciò che

udiva, intuiva il non detto, interpretava i sottintesi, automaticamente riconosceva le deviazioni. Il lettore moderno si abitua a sorvolare sui particolari che risultano oscuri e talvolta misteriosi. L'ostinato detective che si cela dietro il filologo di professione, pur sapendo di muoversi sulle sabbie mobili, non rinuncia a cercare la chiave occulta delle allusioni poco chiare o addirittura incomprensibili. L'umile, paziente (anche se non privo di fraintendimenti) lavoro degli scoliasti e dei mitografi è stato spesso trascurato, dimenticando che essi potevano usufruire di fonti ancora accessibili e ora perdute per sempre, di basi materiali delle storie sulle quali hanno poi attinto i "grandi" della letteratura. Fonti anteriori, contemporanee, posteriori, non sempre è possibile determinarlo e questo costituisce un'ulteriore complicazione. Ma è anche ciò che costituisce l'attrazione e il fascino della ricerca.

Poiché abbiamo fissato l'attenzione sull'*Odissea*, cerchiamo di constatare una volta di più – confrontandoci con i più famosi mitografi – Igino e Apollodoro – che cosa 'si diceva' di Ulisse, al di là del poema omerico. Le raccolte di Igino e Apollodoro (*Miti e Biblioteca*) sono molto note anche se i loro autori – secondo un uso tipico dell'antica Grecia – sono quasi del tutto sconosciuti. Si presume siano 'fioriti' tra il I e il II secolo d.C. Spesso vengono confusi con altri personaggi che portano lo stesso nome. Igino, liberto di Augusto e suo bibliotecario, a quanto si è potuto appurare, scrisse in latino e fu tradotto in greco da un certo Dositeo nel 207 a.C. Il suo 'manuale' di mitologia conobbe un periodo di oblio per venire 'riscoperto' con successo nel Rinascimento (vedi l'edizione a cura di Giulio Guidorizzi: *Igino Miti*, Adelphi, Milano, 2000). Igino raccoglie ed espone 277 miti. In relazione all'*Odissea* ricaviamo queste notizie:

Non solo Telemaco. In linea di massima Igino si attiene fedelmente alla trama dell'*Odissea*, sia pure con qualche lacuna e alcune sviste: l'isola di Calipso è Ogigia e non Eea, Ulisse non arriva a Itaca naufrago e nudo ma trasportato dai misteriosi Feaci mentre è immerso nel sonno e carico dei doni ricevuti dal re Alcino, Melanzio non è uno dei Proci ecc. I particolari in più, segnalati forse anche da Esiodo, oltre che da opere perdute e dagli scoliasti ci raccontano che i 'soggiorni' di Ulisse presso Calipso e Circe hanno dato i loro frutti: da Circe sono nati Nausitoo e Telegono (ma per Esiodo, *Teogonia* 1017, solo Telegono è figlio di Circe mentre Nausitoo nasce da Calipso). Omero non nomina nessuno di questi figli. Il nucleo

famigliare è solamente quello minimo e perfetto formato da Ulisse Penelope e Telemaco (al pari di Ettore con Andromaca e Astianatte). Quanto ai 'riconoscimenti' che costituiscono il motivo portante della seconda parte dell'*Odissea*, Igino dà molto spazio a Eumeo ed Euriclea (con la storia della cicatrice). Non vi è cenno alla prolungata incertezza e diffidenza di Penelope, drammatizzata da Omero in scene di straordinaria tensione e sciolta alla fine dalla prova regina, il letto nuziale innestato sul tronco di olivo (vedi Piero Boitani, *Riconoscere è un dio*, Einaudi, Milano, 2014).

Telegono e la morte di Ulisse. Igino riporta in breve sintesi la storia del figlio di Circe, Telegono, l'unico ad avere un ruolo tra i molti figli attribuiti ad Ulisse. Esiste peraltro una fonte perduta intitolata appunto *Telegonia*, attribuita a Eugammono di Cirene (VI secolo), di cui rimane un riassunto di Proclo. Secondo il racconto di Igino, Circe avrebbe inviato il figlio avuto da Ulisse alla ricerca del padre (un viaggio per mare con le stesse motivazioni che spingono Telemaco a Pilo e a Sparta nell'*Odissea*). Telegono fa naufragio e approda proprio a Itaca, senza saperlo. Spinto dalla fame si dà al saccheggio e, sorpreso da Telemaco e Ulisse, colpisce a morte suo padre. Quando si rende conto di quello che, pur inconsapevolmente, ha fatto, fa ritorno a Eea insieme a Telemaco, Penelope e il corpo di Ulisse. È Atena a imporre questo viaggio così come è Atena a stabilire che Penelope sposi Telegono e Circe si unisca a Telemaco. Ma è Circe che beatifica i protagonisti di questa unione incrociata. Tutti, ma non Ulisse, che, stando a Igino, rimane sepolto a Eea.

La storia di Ulisse è narrata da Apollodoro nell'*Epitome* della *Biblioteca* e segue l'itinerario omerico sulle orme di Igino ma con maggiore precisione nei particolari: e dunque i Ciconi, i Lotofagi, il Ciclope Polifemo, Eolo re dei venti, i Lestrigoni, Circe. Qui Apollodoro introduce la nascita di Telegono ignorata da Omero. Si prosegue con il regno dei morti, Tiresia, Anticlea, Elpenore, la partenza da Eea, le Sirene, le Simplegadi, Scilla e Cariddi, la Trinacria e le vacche del Sole, il naufragio e Calipso (anche in questo caso Apollodoro nomina un figlio concepito da Calipso, il cui nome però è Latino). Seguono i Feaci, Nausicaa, il trasporto di Ulisse a Itaca, l'ira di Poseidone, la nave dei Feaci trasformata in pietra, il monte sorto a sbarrare i porti del regno di Antinoo, colpevole di aver dato il suo aiuto a Ulisse.

Ed ecco Ulisse a Itaca dove trova 57 pretendenti alla mano di Penelope: Apollodoro li nomina uno per uno insieme al luogo di provenienza; Omero ne cita solo alcuni. Viene narrata la storia della tela di Penelope. Infine i riconoscimenti: Eumeo, Telemaco, Filezio, la trappola mortale tesa ai Pretendenti tramite l'arco che Penelope stessa consegna loro dicendo che avrebbe sposato colui che fosse stato in grado di tenderlo. Il finale è breve e affrettato: Ulisse tende l'arco, fa strage dei Pretendenti, si vendica delle ancelle infedeli e del mandriano Melanzio "e infine si rivela alla moglie e al padre". Per ultimi quindi i riconoscimenti più importanti e significativi. E la parte 'omerica' si conclude qui.

Il sequel dell'*Odissea*

Ma là dove Omero interrompe il suo canto (anche se non come lo descrive Apollodoro che non menziona l'inizio della lotta contro i parenti dei Proci, l'intervento di Atena e i patti di pace), ha inizio un indedito sequel dell'*Odissea*. Omero aveva scelto di lasciare sospesa l'*Iliade* e dare all'*Odissea* una sorta di *happy end* - Apollodoro invece, sulla base di altre fonti, riapre il poema di Omero con il racconto di ulteriori, sorprendenti vicende: dopo aver offerto sacrifici ad Ade, Persefone e Tiresia, Odisseo attraversa a piedi l'Epiro e giunge fra i Tesproti dove, secondo la profezia di Tiresia, offre i sacrifici per placare Poseidone. Regina dei Tesproti era allora Callidice, che lo pregò di restare offrendogli il regno. Unendosi a lui, genera Polipete. Dopo il matrimonio con Callidice, Odisseo regnò sui Tesproti e sconfisse i popoli confinanti che gli avevano messo osso guerra. Quando Callidice muore, Odisseo lascia il regno al figlio e torna a Itaca dove trova che Penelope gli ha generato un figlio, Poliorte. Telegono, dopo aver appreso da Circe di essere figlio di Odisseo, si mette in mare per andare alla sua ricerca. Giunto a Itaca, stava razzando del bestiame. Odisseo accorre in difesa e Telegono lo ferisce con la sua lancia, che aveva sulla punta un aculeo. Odisseo muore. Riconosciuto il padre, dopo averlo a lungo compianto, Telegono ne trasporta il corpo da Circe; porta anche Penelope e la sposa. Circe invia entrambi all'Isola dei Beati.

Dicono alcuni che Penelope fu sedotta da Antinoo e che Odisseo la rimandò da suo padre Icaro: lei raggiunse Mantinea in Arcadia dove, da Ermes, generò Pan. Altri dicono che fu uccisa da Odisseo a causa di Anfinomo, perché era stata sedotta da lui. Vi è anche chi dice che Odisseo, messo sotto accusa dai parenti dei Proci uccisi, scelse come giudice

Neottolema che regnava sulle isole dell'Epiro, e Neottolema, pensando che, se Odisseo fosse stato allontanato, avrebbe potuto impadronirsi di Cefallenia, lo condannò all'esilio. Odisseo si recò in Etolia presso Toante figlio di Andremone, ne sposò la figlia e morì vecchio, lasciando un figlio che gli era nato da lei, Leontofono (trad. Ciani, da Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di P. Scarpi, trad. di M.G. Ciani, Mondadori-Fondazione Valla, Milano, 1996).

Se un'eco di veridicità vi può essere nell'Epiro attraversato a piedi (che Omero trasforma in un misterioso luogo-non luogo) e nell'ultimo sacrificio offerto a Poseidone l'effetto di quel che segue è comunque dirompende. Innanzi tutto: come muore Ulisse e dove è sepolto? Se la morte avviene lontano dal mare nemico allora concordiamo con quanto ci sembra evincere da Omero, e cioè che Ulisse muore in tarda età e verrà presumibilmente sepolto a Itaca. Se invece viene ucciso da Telegono (ma come può essere dolce una morte inflitta da un'asta dalla punta avvelenata?) e il suo corpo è trasportato a Eea, la tomba è nell'isola di Circe. Ma se, esiliato in Etolia presso il re Toante, ne sposa la figlia e qui muore "in tarda età" lasciando un figlio avuto dalla principessa, non può essere sepolto che in Etolia. Dante lo fa annegare in mare e poi lo caccia nell'Inferno (la sua rigida cristianità gli impediva altre soluzioni) ma la tradizione antica non offre nessun appiglio alla prima soluzione. Dove e come muore Ulisse? Dov'è la sua tomba, il *sema* sacro degli eroi? Qual è la ricompensa per quella sua vita che Omero descrive come un'*escalation* di imprese affidate tanto alla sua *metis* quanto al suo coraggio? Non c'è un luogo certo per lui né sulla terra né nel 'paradiso degli eroi'. Ulisse è uomo senza tomba e senza cielo.

Potremmo ipotizzare (perché siamo sempre nel campo delle ipotesi) che dalla somma di notizie disparate riportate da Apollodoro e senz'altro tramandate dai più antichi canti degli aedi e dalle tradizioni folkloriche perdute, che Omero, come ha eliminato – probabilmente per ragioni di economia ed equilibrio letterario – tutti i figli che Ulisse ha sparso per il mondo, così abbia costruito un suo Ulisse adattandolo prima all'*Iliade*, dove la sua presenza è un alternarsi di gesti azioni parole coerenti al suo carattere *polytropos*, di uomo che si adatta di volta in volta alle circostanze; da *polytropos*, guerriero tra i guerrieri in un poema che comunque non è il 'suo' poema, Ulisse diventa protagonista assoluto

dell'*Odissea*, il *polytlasche* tutto osa unendo sempre astuzia e audacia. E assoluto è lo slancio con cui Dante lo eleva virtualmente alle vette delle aspirazioni più alte di un'ambizione senza limiti, priva di ogni risvolto venale. "La mente inquieta - ha detto un saggio - sogna sempre l'impossibile".

La poesia può tutto: omettere, ampliare, inventare, trasformare. E può anche volutamente e abilmente falsare e trarre in inganno. Tra le omissioni di Omero, tutto sommato innocue, frutto di una sublime arte del racconto, ce n'è una così netta, così totale, e nello stesso tempo così ardita da sviare per secoli - tranne un intervallo di tempo relativamente breve - l'attenzione degli studiosi e dei lettori di Omero.

"L'eroe cancellato"

È il titolo dello spettacolo con cui Alessandro Baricco ha ridato vita a Palamede e che sta girando per i teatri d'Italia. Palamede, chi era costui? Inutile cercarlo in Omero dove di questo eroe che ha preso parte alla guerra di Troia non c'è la benché minima traccia. Ma basta voltare le spalle all'*Odissea* e un mare di notizie specifiche stanno a dimostrare che esisteva ed era un personaggio ben conosciuto. Figlio di Nauplio, si dice fosse simile a Ulisse, anzi molto superiore a lui per abilità, ingegno, creatività e gentilezza d'animo. Flavio Filostrato (II-III sec. d.C.), nella sua opera *Eroico*, lo dipinge come uomo geniale, tra i più notevoli personaggi dell'impresa troiana. Dice di lui Igino:

Quando gli Atridi Agamennone e Menelao stavano radunando i principi che si erano impegnati ad allearsi per attaccare Troia, giunsero all'isola di Itaca, da Ulisse figlio di Laerte, al quale era stato predetto che, se fosse andato a Troia, sarebbe tornato a casa dopo vent'anni, solo e povero, dopo aver perduto tutti i suoi compagni. Perciò, quando venne a sapere che stavano arrivando gli ambasciatori, si pose in capo un pileo, fingendo di essere pazzo, e aggiogò all'aratro un cavallo e un bue insieme. Palamede, non appena lo vide capì che fingeva; prese allora il figlio di Ulisse, Telemaco, dalla culla e lo pose davanti all'aratro, dicendo: "lascia questa commedia e unisciti agli alleati". E così Ulisse promise che sarebbe venuto, ma da quel momento fu ostile a Palamede [...] L'ostilità e il rancore per essere stato smascherato sono tali che, una volta giunti a Troia, Ulisse ogni giorno macchinava di ucciderlo. Alla fine escogitò di inviare uno dei suoi soldati da

Agamennone per dirgli di aver sognato che in un certo giorno si doveva far uscire l'esercito dall'accampamento. Agamennone, considerando veritiero il sogno, comandò che in quel giorno l'esercito partisse, ma durante la notte, Ulisse, da solo, interò una grande quantità d'oro nel luogo dove sorgeva la tenda di Palamede. Poi, dopo aver scritto una lettera, la consegnò a un prigioniero frigio perché la portasse a Priamo ma inviò lo stesso soldato di prima a ucciderlo poco fuori l'accampamento. Il giorno dopo, quando l'esercito rientrò nell'accampamento, un soldato portò ad Agamennone la lettera che era stata scritta da Ulisse e che si trovava sul corpo del frigio, in cui era scritto: A Palamede da Priamo, e gli prometteva, se avesse tradito l'esercito di Agamennone così come avevano convenuto, tanto oro quanto Ulisse ne aveva sotterrato. Palamede fu portato davanti ad Agamennone e negò la cosa: si andò a frugare nella sua tenda e l'oro venne trovato. Quando Agamennone lo vide, si convinse che l'accusa era vera, e per questo Palamede, ingannato dalle trane di Ulisse, fu ucciso innocente da tutto l'esercito (trad. di Giulio Guidorizzi).

La profezia fatta ad Ulisse, l'idea di ritornare vivo dalla guerra ma dopo vent'anni e soprattutto povero e solo, non attenua, nell'ambito del codice eroico, il venir meno al giuramento fatto a Tindaro il giorno in cui Elena scelse il suo sposo fra una miriade di pretendenti. L'idea di partecipare a una guerra epocale, di conquistare fama e gloria evidentemente non lo attraggono quanto l'alto prezzo cui sembra destinato a pagare. Ma soprattutto il fatto di essere stato smascherato proprio nella sua qualità più famosa e personale, l'astuzia, suscita immediatamente nel suo animo, oltre all'ostilità per Palamede, un desiderio di vendetta che non esita a mettere in atto il prima possibile dopo l'arrivo a Troia. La versione di Apollodoro non si discosta, nel suo nucleo fondamentale, da quella di Igino:

Quando si accorse del rapimento, Menelao si recò a Micene da Agamennone: lo prega di arruolare truppe in Grecia e di raccogliere un'armata per far guerra a Troia. Agamennone invia un araldo a ciascuno dei re, ricordando loro il giuramento fatto; li consigliava anche di proteggere ciascuno la propria moglie, dicendo che l'affronto fatto alla Grecia era comune a tutti ed eguale per tutti. La maggior parte di loro era favorevole alla guerra. Essi allora si recarono a Itaca, da Odisseo. Ma Odisseo non vuole andare in guerra e finge di essere pazzo. Allora Palamede figlio di Nauplio smascherò

la sua finta follia: si mise a seguire Odisseo che si fingeva pazzo, strappò dalle braccia di Penelope il figlio Telemaco e sguainò la spada come se volesse ucciderlo. Preoccupato per suo figlio, Odisseo ammise che la follia era falsa, e si arruola per la guerra. Odisseo fece prigioniero un Frigio e lo costrinse a scrivere una lettera che appariva indirizzata da Priamo a Palamede, e rivelava un tradimento. Poi seppellì dell'oro nella tenda di Palamede, e fece cadere la lettera in mezzo all'accampamento. Agamennone lesse la lettera, trovò l'oro e consegnò Palamede agli alleati perché venisse lapidato come traditore (trad. di Maria Grazia Ciani).

Apollodoro non menziona la profezia citata da Igino, e sottolinea con maggior forza l'atteggiamento del re d'Itaca nei confronti dei patti giurati. Il passaggio alla vendetta avviene senza mediazioni e la macchinazione appare ancora più subdola e velenosa. E l'arte del racconto – pur eccelsa – di Omero, non poteva modificare, rettificare, trovare una giustificazione plausibile di fronte a una ritorsione così feroce e così infame. L'eliminazione del personaggio divenuto scomodo non appartiene dunque alla poesia ma a una precisa volontà di non alterare l'*ethos*, se così si vuol definire, di un Ulisse costruito artificialmente come modello dell'uomo che sta per sostituire la stirpe guerriera impersonata da Achille. Con Palamede cade anche un altro elemento importante, cioè la vendetta di suo padre Nauplio, non a caso figlio di Poseidone, che si abbatte, secondo le fonti, su tutti i disgraziati *nostoi* dei reduci da Troia, e che nell'*Odissea* si trasforma nell'odio di Poseidone verso la sola persona di Ulisse che gli ha accecato il figlio, il ciclope Polifemo.

La soluzione è abile tuttavia: sovrapporre i due personaggi, farne una persona sola, unificarne le qualità e le doti. Soluzione che riesce a metà poiché, evidentemente, Palamede era troppo conosciuto per "ucciderlo" così impunemente. E anche se il caso o una precisa volontà ha fatto scomparire le opere che i tragici (Sofocle, Euripide) gli hanno dedicato, resta il noto frammento del *Palamede* di Euripide che recita: "O Danai, avete ucciso un uomo geniale / l'usignolo delle Muse che con tutti era amabile e dolce" (fr. 588 Kannicht). C'è un'eco dell'*Odissea* II, 233-234 "nessuno ricorda più il divino Odisseo che come un padre era dolce" e di *Odissea* IV, 689 ss. "non fece mai nulla di male a nessuno". L'identificazione dei due personaggi appare evidente.

Ma, forse indipendentemente dalla vicenda di Palamede, subito dopo Omero e per lungo tempo, un'ombra cupa scende su Ulisse. Le sue virtù diventano vizi, i suoi inganni perdono l'ambivalenza che gli antichi attribuivano al termine *dolos*, la sua autorevolezza rivela cinismo e crudeltà. Tutte le qualità positive insomma subiscono un rovesciamento. E il recupero sarà tardo e lento. In tutto questo ci sono delle ragioni che ci sfuggono e che probabilmente non coglieremo mai. Perché Ulisse viene messo in discussione con tanta pervicacia? Che cosa sapevano veramente gli antichi di lui e della sua *metis*? Chi era davvero Palamede e perché Ulisse l'ha ucciso? È uno dei tanti casi che offrono la possibilità di molte ipotesi ma non garantiscono nessuna certezza. Forse per questo si tende a emarginare lo scoliasta, il mitografo, che, in definitiva, non aiutano a quadrare il cerchio, e ci si affida alla fantasia efficace e seducente dell'invenzione poetica e del racconto.

Cercando di riassumere: Achille ha una tomba a Troia e un'esistenza postuma nell'Isola dei Beati. Ulisse non ha una tomba certa e nessun 'paradiso degli eroi' accoglie la sua ombra. Ha rifiutato l'immortalità perché si sente legato alla terra e probabilmente alla ricchezza e all'esercizio del potere. Plasmato da Omero, muore con Omero e rinasce con Dante, nobilitato nell'animo e nelle aspirazioni, ma sempre nei limiti segnati dalle Colonne d'Ercole. La differenza non è abissale, i due Ulisse possono convivere, Omero si concilia con Dante, ed è 'questo' Ulisse, generato due volte, che sopravvive nei secoli, l'avventuriero e l'idealista, uomo tra gli uomini, mortale tra i mortali e quindi immortale per sempre.

Scrivendo Carlo Diano nel suo saggio *Forma ed evento* (Neri Pozza, Vicenza 1952, p. 75; Marsilio, Venezia, 1993, p. 63): "Achille lo vedete sempre di fronte, 'quadrato' come le statue del Canone di Policletto, ma Ulisse sempre di sbieco, *polyplokos*, 'tutto scorcio e spire' come il polipo della brocchetta minoica di Gurnià". Gli eroi arcaici, guerrieri principi e re ci guardano in faccia, attoniti, estranei, impenetrabili come nelle mirabili fotografie di Mimmo Jodice. Ulisse si muove, è al nostro fianco, o ci precede o ci segue, e se cerchiamo di individuarlo, scorgiamo, quando capita, solo un profilo sfuggente. Tuttavia lo riconosciamo perché è *polytropos*, *polytlas* e *polyplokos*, come ognuno di noi. Come tutti noi.

Riferimenti bibliografici

Questo breve excursus, che non ha né vuole avere pretese scientifiche, si appoggia in sostanza ai libri citati: l'*Odissea* (Omero, *Odissea*, a cura di Maria Grazia Ciani, commento di Elisa Avezù, Venezia, Marsilio, 2017 seconda edizione) e, naturalmente anche l'*Iliade* (Omero, *Iliade*, a cura di Maria Grazia Ciani, commento di Elisa Avezù, Venezia, Marsilio, 2017 seconda edizione). L'edizione di Igino curata da Giulio Guidorizzi e quella di Apollodoro a cura di Paolo Scarpi con traduzione di M.G. Ciani, forniscono esaustivi commenti e offrono tutto il materiale necessario alla ricostruzione reale o alle possibili e più probabili ipotesi. Ad essi si rinvia per ogni curiosità o approfondimento. Per i "riconoscimenti" essenziale è il citato volume di Piero Boitani, *Riconoscere è un dio*. E infine *Forma ed evento*, di Carlo Diano, è il saggio a cui sempre si ritorna per cogliere l'essenza e il respiro e riuscire a intravedere il volto nascosto della Grecia antica.

English abstract

This short essay focuses on the moment in Homer's *Odyssey* when, at the advice of Circe, Ulysses descends into the underworld to seek out Tiresias, the blind seer from Thebes well-known in Ancient Greek legend for lives lived as both woman and man. Classics scholar Maria Grazia Ciani explores the prophecy of Tiresias in its predictions for the outcome of Ulysses travels, not restricted to the happy-ending of his eventual repatriation, but rather venturing on into the hero's future death in old age. Tiresias foresees that after a long life abandoned by the gods to the sea, Ulysses will find his end on land. Ciani explores the ambiguity in this "tranquil" end, which at once implies Ulysses's return from the sea is final, while also suggesting it is ultimately from the sea that his death on land arrives. How did early Greek mythography understand this image of the end of the arc of Ulysses life enfolded within the story of his voyage? What does the image of this end mean for us today? Ulysses, like us, is a character of many forms, a much-enduring knotted tangle.

The British Uncanny

Reusing Surrealist Energies in Jessica Harrison's Art

Maurizia Paolucci

I shed the dulling armor plates
That once collected radiance
And surging at the blood's perimeter
The half-remembered wild interior
Of an animal life
— Shearwater, *Animal Life*
[© Jonathan Meiburg 2012

Quoted by kind permission of Sub Pop Records]

Paris 1938: the *Exposition Internationale du Surréalisme* displays rented female mannequins that have been modified in disturbing ways, ranging from the cage enclosing the head of André Masson's to the moss and fungi covering the body of Wolfgang Paalen's and the beetles on the face of Sonia Mossé's. The corridor the mannequins are displayed all along leads into a poorly lit womblike room that is at once cosy and gloomy; actress Hélène Vanel has given a performance on the opening night, feigning a hysterical attack. Edinburgh's countryside 2014: in an all-pink space, Jessica Harrison's *Broken* solo exhibition displays found ceramic lady figurines that, though heavily mutilated by the 1982-born British sculptor, do not come across as hard done-by passive recipients of violence at all. This is one of two remarks about Harrison's figurines that are consistently made.



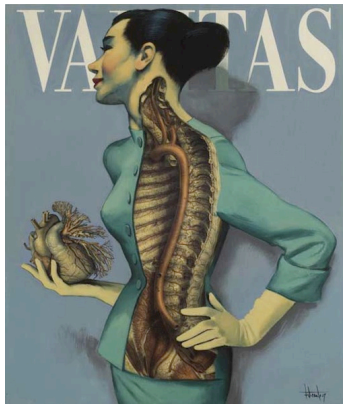
1 | Detail from Edgar Degas, *Little Dancer Aged Fourteen*, mixed media, 1878-1881, National Gallery of Art, Washington.



2 | Fernando Vicente, *American Housewife* from the series *Venus*, acrylic on canvas, 2011, in possession of the artist at the time of submission of this paper.

“You have to hand it to the ladies, they still managed to keep their poise and smile for the camera” (del Castillo 2013); “The women appear as hostesses to their own injuries, eerily ever pleasant” (Olda 2013); “Dancing gaily with a half exposed brain [...] these ladies are being depicted as *the active agents of their own desires*” (West 2014 [emphasis mine]); “The juxtaposition of the prim statuettes displaying their decapitated heads and freshly opened throats without changing their demure expressions is striking. Despite having appeared to have been subjected to an awful violence (*perhaps their own*), the Georgian and Victorian-era figures remain decorous figures” (hubs 2016 [emphasis mine]): statements such as these are all the more useful for understanding the unique nature of Harrison’s work in that, besides being hardly applicable to the Surrealists’ mannequins, they are also quite different from what has been written about the work of another prominent figure in the contemporary ‘gore art’ scene.

The dissected women by Spanish painter Fernando Vicente (born 1963) have been described as “disinterested, cold [...] calm, as if unaware of the exposition” (zanimon 2012). Vicente’s paintings are glamorous, like the photographs on fashion magazines; the ‘butchering’ in them is neat and tidy, reminiscent of “cold anatomical plates” (Gori 2014); they have been said to “question our society’s sexual exposure of women in fashion” (ivi). To



3 | Fernando Vicente, *Carne d'Amour* from the series *Vanitas*, acrylic on canvas, 2007, private collection.



4 | Jessica Harrison, *Lily* from the series *Broken*, found ceramic figurine, epoxy resin, and enamel paint, 2013, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as ca. 1760.

me, what underlies Vicente's work is traceable back to Edgar Degas's portrayal of the condition of the female performer, lusted after and yet frowned upon. Originally exhibited inside a glass case, Degas's *Little Dancer Aged Fourteen* tells the story of a beautiful outcast. Sculpted in red beeswax, the girl's skin appears pockmarked; her features were called monkeylike, that was exactly what Degas aimed for. Throughout Christian art, the monkey had been a symbol of lust; taking advantage of the period-typical fascination with the illustrations of humanised animals, and drawing on the physiognomic theory revived and popularised by Johann Kaspar Lavater in the previous century, Degas gave the young ballerina monkeylike features to signify that she was a prostitute (and he would exhibit the work in 1881 alongside his portraits of some criminals). Being a prostitute, she was pockmarked from having syphilis; and, being poxy, she belonged in a glass case. The glass case was, in fact, one with the girl in Degas's mind: unable to exhibit the sculpture at the fifth Impressionist exhibition in 1880, he simply exhibited the empty container (Mori 2004, 37-39). I believe that it is not by chance that Degas used horsehair for the girl's hair, seeing as, among "the aging aristocrats and business tycoons" attending the Opéra, "the dancers were referred to as fillies who could be mounted, re-mounted, or exchanged for a new mount" (Foster [1995] 1996, 9); in his *Petit mémoires de l'Opéra* (1857), Charles de Boigne had compared "the ballerina to a



5 | Jessica Harrison, *Jane* from the series *Broken*, found ceramic figurine, epoxy resin, and enamel paint, 2011, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as eighteenth/nineteenth-century.



6 | Jessica Harrison, *Georgina* from the series *Broken*, found ceramic figurine, epoxy resin, and enamel paint, 2011, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as ca. 1801-10.

horse, remarking derogatorily that horses look good after battle” while the ballerina no longer looks good once she is sweaty and panting after performing (*ivi*, 21). Vicente takes all this to the extreme, effectively conjuring the still largely ongoing bashing and debasement of women ‘guilty’ of working in performing arts. It is interesting that he gave a series of paintings the title *Vanitas*. This “might be interpreted as a classical commentary on human nature – we are all the same underneath, death is universal. But seeing it this way might obscure the more subtle and sophisticated dimension of Vicente’s works. The word *vanitas* in Latin, meaning ‘emptiness’ [...] points toward a more disturbing possibility. The models appear so insulated [...] as if they have built up a sophisticated carapace” to protect themselves (zanimon 2012).

This is not the case with Harrison’s women: in the artist’s words, “They’re all participating in their own turning inside out. *I take the pose that they’re exhibiting and I work with that pose*, so they’re not being subjected to this disembowelment, or decapitation; they’re actually participating, they’re turning themselves inside out, they’re pulling off their own heads, they are the ones that are exposing themselves to us, really. They’re very much initiating their own demise” (West 2014 [emphasis mine]). What makes Harrison’s art so powerful is her freeing and exploiting the potential of the found object. In modifying found lady figurines



7 | Jessica Harrison, *Amy Jane* from the series *Broken*, found ceramic figurine, epoxy resin, and enamel paint, 2010, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as Victorian.



8 | Jessica Harrison, *Elisabeth* from the series *Broken*, found ceramic figurine, epoxy resin, and enamel paint, 2011, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as Victorian.

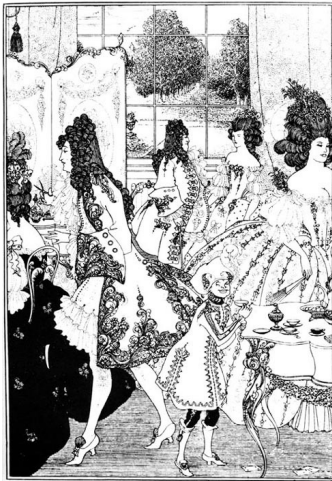
like the Surrealists used to modify mannequins and dolls, she does something unprecedented: taking each figurine's posture and gesture into account and starting working from there. In fact, Harrison specifies, she wants her modifications to emphasise the movement of the figurine (Finel Honigman 2014). Before I delve further into this, I want to introduce the other remark that is frequently made about Harrison's figurines: they are often called "Georgian" and "Victorian".

"The Georgian and Victorian-era figures remain decorous figures" (hubs 2016); "Georgian and Victorian-era idyllic figures" (Olda 2013); "Victorian elegance and sophistication" (del Castillo 2013); "Sculptor Jessica Harrison [...] has forever changed how we see Victorian-era ceramic figures" (del Castillo 2014). The remark has also been expanded upon: by Elyn Ruddick-Sunstein, with regard to a series where the figurines sport tattoos ("The Victorian doll is a symbol of feminine delicacy and piety, but [...] Where Victorian women were encouraged to be sexually modest, religious and sober, Harrison's dolls adopt the visual language associated with drunkenness and sexual freedom on the high seas [...] Harrison's impressive series coyly lays bare the deeply entrenched sexism, racism, and classism of the Victorian era" - Ruddick-Sunstein 2014), and by Michael Stewart:



9 | Jessica Harrison, *Ethel* from the series *Broken*, found ceramic figurine, epoxy resin, and enamel paint, 2013, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as Victorian.

Harrison forces her audience to recognise their own conditioning in general while questioning the Victorian concept of the female form specifically, touching on attendant issues such as the manipulation of body shape through costume, gender roles, repression and conformity. This has a modern parallel. Today, we are surrounded by imagery which promotes a view of what we should consider beautiful, of what constitutes physical perfection. The Victorian preoccupation with elegance, grace and virtue has been replaced by our fixation on body shape and surgical enhancement. Harrison highlights these issues by comparing and contrasting our own society with that of the Victorian's [sic]; outwardly unblemished, seamless and superficially attractive but internally flawed; built upon an inconsistent and frequently contradictory value system.



10 | Aubrey Beardsley, *Cutting the Lock of Hair for The Rape of the Lock*, pen and ink drawing, 1896, original in private collection.

Harrison's work provides us with the perfect metaphor for two societies separated by a century but remarkably similar in terms of their capacity for hypocrisy; namely the Victorian era and our own; the veneer of civilisation covering up a fascination with the sordid, decadent and macabre. The Victorian's [sic] created an environment that engendered Jack the Ripper, paraded John Merrick as "The Elephant Man" and turned a blind eye to widespread poverty and injustice. In the 21st century, we have reality television. Jessica Harrison's sculptures are the Victorian freak show brought directly to your mantelpiece (Stewart 2014).



11 | Aubrey Beardsley, *The Coiffing for The Ballad of a Barber*, pen and ink drawing, 1896, original at the Cleveland Museum of Fine Art, Cleveland.

Blogger hubs works outside the art field; Danny Olda is an art journalist – like Elyn Ruddick-Sunstein – and a curator; Inigo del Castillo is a graphic designer; Michael Stewart works in arts education. I thought that their statements, if adequately backed up, had the potential for casting a very interesting light on Harrison’s work, given the fascination that both the eighteenth and the nineteenth century exerted over the Surrealists. The style of the figurines is not a criterion Harrison chooses them by, so she was not able to provide me with any more information about this over email.

After selecting some figurines whose poses were particularly interesting, I showed them to Giuliana Gardelli, Head of the Porcelains and Ceramics Department at Bertolami Fine Arts Auction House in Rome, who confirmed their styles to be Georgian (term covering years 1714-1837) and Victorian (years 1837-1901). (An important clarification is needed: it is only the style that is being discussed, seeing as the found figurines are not actually from the eighteenth and nineteenth centuries; most of them, for example, were made – Harrison told me – between 1970 and 2000 by British company Royal Doulton).

Among the major influences on the Surrealists was a Frenchman who lived from 1740 to 1814, a timeline encompassed within the Georgian era in Britain: the Marquis de Sade, libertine, revolutionary, and madman, whose thought the Surrealist practice of mutilating and violating female dolls and mannequins is heavily indebted to. The Surrealists – from Georges Bataille’s claim that Manet’s *Olympia* is decapitated by her ribbon to Valentine Penrose’s enlarging upon the necklace that sprang Countess Báthory’s Iron Maiden into action – proved equally fond of the theme of the accessory carrying dark implications; a theme that does indeed pair well with the eighteenth-century aesthetic, as appears evident in Alexander Pope’s poem *The Rape of the Lock*. Written in 1712, during the reign of Queen Anne (prior, therefore, to the Georgian era), and shot through with

eighteenth-century lightness and frivolity, the poem features a beauty tool – a pair of hair cutting scissors – turning into violation tool when a man cuts off a lock of the heroine’s hair without her consent. In the Victorian era, Aubrey Beardsley – among the illustrators for *The Rape of the Lock* – will make this even darker by writing and illustrating a poem where a hairdresser uses his scissors to kill the object of his desire. Holding their heart like a mirror, their intestines like a stole, Harrison’s eighteenth- and nineteenth-century-esque ladies are an astounding variation on that, the Surrealist-flavoured operation performed on them a perfect complement to the styles they happen to be in. Their being “the active agents of their own desires” takes a peculiar wit further that is discernible in *The Rape of the Lock*, where the heroine, Belinda, albeit the recipient of the violent act, is, in a way, revolutionary. When she has her lock cut, a gnome flies down to the “Cave of Spleen” – an obvious metaphor for premenstrual syndrome, or better yet, for hysteria as it was understood before psychoanalysis – “to fetch the rage and tears she needs in order to claim it back [...] he pulls Belinda out of her frozen state by just fetching her own spleen” (Paolucci 2017); though everything is told in comedic tones, she is de facto able to rebel against her violator thanks to her menstruation, thus far thought of only as what potentially enables her to conceive children; something that is inside of her, untalked of, labelled disgusting – the “Abject” art scholars have extensively written about.

Also encompassed within the Georgian era is the Enlightenment. According to Terry Castle, it was the eighteenth century (most notably British) that “in a sense, “invented the uncanny” [...] the very psychic and cultural transformations that led to the subsequent glorification of the period as an age of reason or enlightenment – the aggressively rationalist imperatives of the epoch – also produced, like a kind of toxic side effect, a new human experience of strangeness” (Castle 1995, 8). Castle’s collection of essays *The Female Thermometer* is a wild ride through eighteenth-century British culture, analysed in the light of Sigmund Freud’s concept of the uncanny (the effect produced by encountering familiar things in an unsettling context or light where what was supposed to remain hidden comes to the forefront and out in the open): masquerades temporarily blurring “cherished distinctions” (*ivi*, 17) and being simultaneously inscribed “in a code of danger and in a code of pleasure” (*ivi*, 105), Samuel Richardson’s libertine villain Lovelace praising

“the usefulness of dreams in providing “plots” for enterprising fellows, and cunning rakes in particular” (*ivi*, 59), the obsession with phantasmagoria ghost shows, and, what is most relevant to my purpose to analyse Harrison’s work, the one with automata: Harrison’s eighteenth-century-esque ladies can be easily imagined as eighteenth-century automata performing something new – opening up themselves.

Nineteenth-century energies, as Sheldon Nodelman demonstrates in discussing Marcel Duchamp’s 1937 reenactment of a fin-de-siècle favourite like Salome and St. John the Baptist’s story, were breathtakingly reused in Surrealist ways, despite “the harsher winds of the 20th century” having “swept away the perfumed vapors of Decadent sensibility” (Nodelman 2006, 110). An article submitted in 1936 by Salvador Dalí to the Surrealist journal “*Minotaure*” showed how the painter looked up to some Victorian artists specifically: “The Pre-Raphaelites place on the table the sensational dish of the eternal feminine livened up with a touch of highly respectable ‘repugnance’” (Dalí [1936] 1998, 311-12); “These carnal concretions of excessively ideal women, these feverish and panting materialisations, these floral and soft Ophelias and Beatrices produce in us, as they appear to us through the luminescence of their hair, the same effect of terror and unequivocal alluring repugnance of that of the soft belly of a butterfly seen between the luminescences of its wings” (*ivi*, 312). It was a “flagrant Surrealism” he spotted in their art, and he declared himself “dazzled” by it (*ivi*, 311). In the novels *Shadow Dance* (1966) and *Love* (1971) by British author Angela Carter, the female body is the place where the two aesthetics meet.

In analysing such a blending, Katie Garner observes that, indeed, the Pre-Raphaelites’ and the Surrealists’ vision of the female body was the same: “a site/sight” for male creativity, the difference being that, while the Surrealists “flagrantly disassembled female body parts [...] and often depicted women in sadomasochistic settings”, in the works by the Pre-Raphaelites female suffering was “less immediately apparent, but nevertheless present in the tales surrounding the paintings of excessive takings of laudanum, illness and melancholia of their female muses” (Garner 2012, 149); “Surrealist artworks bring violence against the female form to the surface [...] but the infamous tales of the mental and physical ill-health of the Pre-Raphaelite muses are more hauntingly absent from

their paintings themselves" (*ivi*, 152). The "strange, incongruous mix of beauty, sickness and desire" (*ivi*, 150) of the Pre-Raphaelite aesthetic is, then, the subtle emergence of the cruelty of the Pre-Raphaelite practice; and "asking questions about the intertextual function of Pre-Raphaelite images amidst otherwise surrealist narratives can provide a new perspective on the heavily sadomasochistic frames of *Shadow Dance* and *Love*" (*ivi*, 149).

Shadow Dance is centered around "the complexities born of allegiances within an artistic *brotherhood*" (*ivi* [emphasis mine – it was the Pre-Raphaelites who called themselves a brotherhood, but it was Surrealism that was permeated with the most intense male bonding]); character Morris Grey is shadowed by Pre-Raphaelite associate William Morris throughout the novel (*ivi*, 151). The two aesthetics are embodied in two different women. The 'Surrealist' one, Ghislaine, has been muse to Honeybuzzard, artist and Morris's pal, who has taken a knife to her face, scarring her horribly. There is a scene in the novel where she may as well be posing for Hans Bellmer: "Tirelessly, Ghislaine contorted herself, spread herself wide, arrayed herself in a bizarre variety of accessories [...] Military boots and a brocaded hat; rhino whips; clanking spurs; a stag's head; a dappled, gilded, flaking fairground Dobbin from some dismantled roundabout" (Carter [1966] 2014, 17). Surrealist-flavoured similes recur between her looks and food items: her face before the scarring is "like ice-cream" (*ivi*, 16); after the scarring, it is "like a bowl of blancmange a child has played with and not eaten", though her unscarred cheek still looks like "fruit in the sunlight" (*ivi*, 153). The blancmange simile is also quoted in Garner 2012, 148, where the author erroneously gives 23 as the page number. Page numbers in the 2014 Virago edition of *Shadow Dance* I am using are the same as in the 2004 one used by Garner). The 'Pre-Raphaelite' woman is Edna, Morris's wife, compassionate and long-suffering: "She was a Victorian girl; a girl of the days where men were hard [...] and girls were gentle and meek [...] and laid their tender napes beneath a husband's booted foot, even if he [...] raped the kitchen-maid" (Carter [1966] 2014, 45). Morris thinks she would have made a good model for Pre-Raphaelite paintings: "'Compassion', Millais would have called her, with her upturned face and incandescent eyes and long hands joined like the ears of a butchered rabbit" (*ivi*, 50); or, when in bed with him, "St. Ursula, the virgin, smiling at the rapists; painted by Burne-Jones,

rather than Millais for in the heat she grew waxen and moist-looking at once" (*ivi*, 120). Famous among Pre-Raphaelite artworks is Dante Gabriel Rossetti's portrait of model Jane Morris as Proserpine, holding a pomegranate to her mouth: mentioning Jane Morris at a certain point in the novel, Carter says that her mouth in another painting looks like a pomegranate itself (*ivi*, 78), thus carrying out a shift "reminiscent of Dalí's vision of the Pre-Raphaelite muse as a fleshly banquet" (Garner 2012, 150). But there is a passage in the novel where the Surrealist element infiltrates into the Pre-Raphaelite aesthetic even more strikingly: the aforementioned description of Edna as an imaginary John Everett Millais model, where "the unexpected analogy of the ears of the 'butchered rabbit'" adds "a vaguely surrealist element of violence to the otherwise strong religious iconography" (*ivi*, 151). A collision between the two aesthetics has begun that will be complete in *Love*.

"The most strident example of a Pre-Raphaelite female model's suffering" (*ivi*, 152) is Elizabeth Siddall contracting pneumonia after posing as Ophelia in a bath of water gone cold – the candle-lit lamps had gone out without Millais noticing it. It is a print of Millais's Opheliathat Love's character Lee presents his wife Annabel with, as an apology for beating her savagely, on account of her often wearing, in his opinion, the same expression (Carter [1971] 2006, 40 – same edition as used for Garner 2012): he scornfully "presents Annabel with an aestheticized version of herself as the 'mad girl' and demonstrates his attempts to read her through the established and commercialized discourse of the image of the hysteric" (Garner 2012, 153). But there is something "unfathomable" and "threatening" (*ivi*, 155) about Annabel's Pre-Raphaeliteness, as Garner observes with reference to the scene where, sleeping with Lee and his brother, she drowns them, in Carter's words, "in cascades of her Pre-Raphaelite hair" (Carter [1971] 2006, 82); and, while Ophelia accidentally drowns while lost in madness, Annabel will lucidly orchestrate her suicide, transforming herself into what Garner calls a Surrealist Ophelia (Garner 2012, 155).

Annabel – whose favourite painter is, tellingly, Max Ernst – is an artist; she has painted surreal landscapes in her bedroom "of forests, jungles and ruins inhabited by gorillas, trees with breasts, winged men with pig faces and women whose heads were skulls" (besides the furniture being Bataille-

esquely, Duchamp-esquely covered in dust – Carter [1971] 2006, 6-7). Surrounded by her Ernst-flavoured forests she will lie down to die “like Ophelia” (*ivi*, 107), wearing the dress she has just bought for the occasion: a Pre-Raphaelite-flavoured one, “a long, plain, white dress of cotton with a square-cut neck and long, tight sleeves” (*ivi*, 100). She has also “had her hair dyed” and “got her face painted in a beauty shop” (*ivi*), two decisions that Garner expands upon: “The ‘cold’ commerciality of the ‘beauty shop’ move art into the world of financial exchange where beauty can be bought, and Millais’ [sic] image becomes a deathly parody of modern self-fashioning. The Pre-Raphaelite muse is no longer ethereal or abstract, but part of a purchasable system [...] By assuming the pose of Ophelia, then, Annabel is not assuming the position of Millais’ [sic] model, Elizabeth Siddall [...] but adopting the anonymity which the muse has acquired in twentieth-century culture [...] The Pre-Raphaelite woman no longer stands for anything fixed or stable, but for the instability of commercial poses that can be assumed – and undercut – by the contemporary woman. In other words, Carter infects the mythic status of the Pre-Raphaelite muse with a distinctly surrealist mutability” (Garner 2012, 154-155).

In a 1989 letter, Carter talked of the “Ophelia-style view” she enjoyed of the London canals during a boat trip (*ivi*, 155-156), which solidly places her “in correspondence with Millais” (*ivi*, 154), seeing as Ophelia’s death does not occur onstage in *Hamlet* and Millais’s choice to show her final moments was a pretty unusual one. “By generating an idea of Ophelia as the viewer and surveyor, the description performs the same subtle adaptation (Ophelia-as-surveyor) that it is necessary for Annabel to perform in order to survey her own portrait-in-death from both inside and outside the frame” (*ivi*, 156); Annabel – who Surrealist-esquely thinks of herself as “a pair of disembodied eyes” (Carter [1971] 2006, 30) – wants complete control over her death, wants everything to be perfect. But Chance, that the Surrealists prized so much, infiltrates into her plan when her nail polish chips – and she accepts it, thinking that “a minor imperfection” will “make the spectacle even more touching” (*ivi*, 103). With Annabel’s “acceptance of a surrealist fault to create a new shocking effect”, Carter’s “(re)visioning of the Pre-Raphaelite muse” is complete (Garner 2012, 159).

It is worth pointing out that, at the *Exposition Internationale du Surréalisme*, Hélène Vanel's act, orchestrated by Dalí and Paalen, included splashing in Paalen's artificial pond, filled with reed and water lilies: for all their veneration of Freud, the Surrealists had opted for a Pre-Raphaelite-flavoured depiction of hysteria (To Terry Castle, Man Ray's 1920 photograph of Mina Loy with a thermometer earring is a reference to the eighteenth-century satiric association of weatherglasses with feminine instability – Castle 1995, 40). And equally interesting is the simile that Angela Carter uses in her essay *The Sadeian Woman* to describe the typical hard done-by heroine in the Marquis's oeuvre: "Hitherto, like a porcelain figure, she had presented a glazed surface to the world. Her surfaces seemed too smooth, too impermeable to be fissured by any kind of feeling. But now, under the lash [...] She screams, she pleads, she weeps" (Carter [1979] 2013, 85 [emphasis mine]). Harrison's figurines do not cry; they have no reason to, seeing as the artist "is not doing violence to them. She is actually eviscerating the tradition that they represent" (Finel Honigman 2014).

In order to illustrate the nature of Harrison's work, I want to focus on the *Broken* exhibition specifically. An intelligent woman like Harrison does, undoubtedly, know better than to put stock into stereotypes and just consider pink a 'girl's colour': her choice of an all-pink space for the exhibition has a meaning behind that is linked to her artistic vision. "The pink has got that kind of feeling of a domestic living room space" (V1 2014) working with which is what she aims to, manipulating the figurines. (It is also stunning how the pink seems to 'flow', to 'grow', into the red of the wounds. It is observed in West 2014 that "with a pink floor, pink walls and even pink plinths, the space is being turned into a contemporary boudoir homage": and a Sade-esque boudoir it makes). Ceramic lady figurines are something that typically belongs in domestic spaces, something that grannies and great-aunts typically have in their homes; "working with that familiarity", Harrison aims to "gain the trust of the viewer"; and then, "once there, up close", the viewer is in for a surprise (V1 2014). It is therefore crucial that the viewer be able to get near: "I didn't want to put them in glass cases [...] I want people to be able to get really close [...] It's important that people can get right in there and have a good look, because they're normally the kind of objects that we're forbidden from handling in any way" (V2 2014). Indeed, grannies and great-aunts

typically treat these items as if they belonged in a museum, forbidding kids from touching them; so, what is uncanny in Harrison's art is the fact that it is not exhibited as 'art' – not the flaunting of internal organs. "I don't intend to shock people, really, and I don't intend to unsettle people either", says Harrison, who simply works off the premise that, when something in the representation of a body is "a little bit off, you kind of notice your own body a bit more" (V1 2014). She is successful in achieving her goal: "After people see this work, usually they go and they notice this kind of objects, just in their own homes or when out and about; they notice them more [...] think of them a bit differently" (ivi); furthermore, she says, "I do get a lot of people getting in touch" wanting to send her the figurines they have in their homes for her to modify them: "I think they agree that it makes more sense afterwards" (ivi). The ladies make more sense after Harrison's modifications because, prior to that, they were, in her words, "ridiculous" in their perfection (ivi), "idealised images" (V2 2014) of "stereotypical feminine *Englishness*" illustrating an "idealistic and unrealistic way of living" (Finel Honigman 2014 [emphasis mine]); or, in Michael Stewart's, "the middle aged, middle class, *middle England* version of Barbie" (Stewart 2014 [emphasis mine]). It is important that the exhibition room for these artworks be not the so-called white cube, that a balance be found "between the domestic space and the sterile gallery space": creating the right space is a matter of "playing about with the ergonomics of the room" (V2 2014). Jupiter Artland, the space where the *Broken* exhibition was hosted, is a "really strange gallery space, kind of triangular"; the combination of the all-pinkness with the room layout contributed to creating the balance (ivi).

Harrison, who attended BA courses in both sculpture and History of Art (Stewart 2014), is familiar with historical medical drawings: "Typically the anatomical illustration is a very male space – the female interior is only shown when it's a specifically female part, i.e. the womb, or the reproductive system in general, or a vagina [...] There's no reason why the female interior space should be much more taboo than the male spaces [...] It's a gender imbalance, that interior space, and I'm trying to address that. They're [the lady figurines] my small feminist statement" (West 2014). Though the figurines Harrison works with are mass-produced, each one that she re-makes is a one-off unique work (Finel Honigman 2014); this way, each woman tells her own unique story. But despite the feminist

purpose of Harrison's art, her take on ceramics is not a feminist one such as presented in Weida 2011; again, she is interested in working with the sense of familiarity, in demystification, and in exploring the relationship between inside and outside: "I am interested in the way that we experience materials, the way the viewer kind of participates in the way the material is being handled by the artists [...] We're all quite familiar with clay and how it's a malleable material and we all can play with it [...] But then when it's fired it becomes this really hard, delicate thing" (V2 2014); by taking "a hammer and chisel" (del Castillo 2013) and "diamond tipped drills" (West 2014) to the figurines, by breaking them (hence the title of the series and the exhibition), she takes it "back to a really malleable, fleshy substance" (V2 2014). Harrison has worked alongside artist Daniel Silver: "I really liked the way he approached stone. He took statues that were discarded, and he worked into them with hand tools and pneumatic tools, going over the surface to make them something much more hand made" (West 2014). Silver's process "offered a way in to the previously quite alienating medium of stone, and sparked an interest in applying a similar form of thinking to another material commonly presented as finely finished, hard and cold" (ivi).



12 | Jessica Harrison, *Untitled* from the series *Handheld*, mixed media, 2008, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as Queen Anne.

13 | Jessica Harrison, *Untitled* from the series *Handheld*, mixed media, 2008, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as Queen Anne.

14 | Jessica Harrison, *Untitled* from the series *Handheld*, mixed media, 2009, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as Queen Anne.

Michael Stewart compares Harrison to the “champions of the subversive”, such as “Warhol, Johns, Bacon, Hockney, Hirst and Emin”, who have “taken a familiar, comfortable, safe and cosy institution [...] the art of the comic book, product design, branding, the national flag, the home, the traditional portrait and even domestic furniture” and “attacked from within” (Stewart 2014); a comparison that is all the more interesting in the light of Harrison’s creation of miniature furniture pieces. “The furniture pieces are cast from the palms of my hands so the fingerprints you see covering them are mine. It is not real skin, but it is real hair [...] They are particularly unsettling as they can fit so snugly in the hand or in other crevices of the body. This makes them seem more monstrous perhaps than if they were full-scale furniture pieces – the fact that they camouflage so well into your own body. You have to get really close to [the] miniatures so you can get a good look at them and by then it is too late, they are already right next to you before you realize you are looking at skin, hair and teeth” (Kelly 2011). Harrison has “experimented for a long time with different materials to get something that looked as close to skin as possible”, finally finding her “secret recipe” (*ivi*); the teeth are wax casts of her own teeth, as mentioned in Finel Honigman 2014 in discussing another artwork. She has also worked with found dollhouse items in which she has inserted, as she told me over email, a cast of her tongue. The ‘skin furniture’ series – powerful enough to fascinate a designer (Azzarello 2013) and a landscape photographer (Nunheim 2013) – is called *Handheld*, with reference to the pieces’ capability to fit in the crevices of the human body; Harrison has also staged some photos in which she actually holds the pieces in her hand. (I thought it useful to ask Ms. Gardelli to identify the styles of the furniture items as well).



15 | Jessica Harrison, photograph staged in 2012 of Jessica Harrison, *Untitled* from the series *Handheld*, mixed media, 2008, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as 1750.

16 | Jessica Harrison, photograph staged in 2012 of Jessica Harrison, *Untitled* from the series *Handheld*, mixed media, 2008, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as 1750.

Also from Michael Stewart are these words that I have already quoted, “Harrison forces her audience to recognise their own conditioning [...] touching on attendant issues such as the manipulation of body shape through costume, gender roles, repression and conformity”. In his analysis of some Sade-esque works by Man Ray, Arturo Schwarz has pointed out how the three geometric solids in the assemblage *Mire Universelle* (also known as *Target*) are meant to threaten the *Three Graces* (Schwarz 1998, 21). But there is nothing violent-looking about the geometric solids in the three works that Harrison especially made for a 2015 exhibition: as per her statement, she was, indeed, “exploring the deformity of the body through costume” (Harrison 2015).



17 | Jessica Harrison, *Untitled*, found object, epoxy resin, enamel paint, and acrylic varnish, 2008, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as 1850.

18 | Jessica Harrison, *Untitled*, found object, epoxy resin, enamel paint, and acrylic varnish, 2008, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as early twentieth-century.

19 | Man Ray, *Mire Universelle* (also known as *Target*), found objects, 1933, destined for the Israel Museum in Jerusalem by donation of Arturo Schwarz, but stolen and not yet recovered.

With regard to gender roles, Stewart says that Harrison challenges them by incorporating “traditionally masculine characteristics” into her art, namely “the physical manifestations of violence such as wounding and scarring” – in the series *Broken* – as well as tattoos (Stewart 2014). When Fernando Vicente’s women happen to sport tattoos (or pubic hair), it comes across as glamorous, as part of the shooting they can be imagined as models posing for. But for her *Painted Ladies*, Harrison has chosen tattoo iconographies that are “from war-time source imagery, to recall a time before the popularity boom of the tattoo when it may be pointed more towards a particular kind of harsher life [...] masculine illustrations are intertwined with overtly over-idealized feminine costume” (del Castillo 2014). Among the tattoos covering the *Painted Lady no.8* are the names of her many female conquests. While syphilis has inscribed, on the skin of Degas’s dancer, her condition of pariah, Harrison’s figurine unapologetically flaunts her status of *tombeuse de femmes*.



20 | Jessica Harrison, *Untitled (Cube)*, found ceramic figurine, epoxy resin, and enamel paint, 2015, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as Victorian.

21 | Jessica Harrison, *Untitled (Sphere)*, found ceramic figurine, epoxy resin, and enamel paint, 2015, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as eighteenth/nineteenth-century.

22 | Jessica Harrison, *Untitled (Cone)*, found ceramic figurine, epoxy resin, and enamel paint, 2015, in possession of the artist at the time of submission of this paper. Style identified by Giuliana Gardelli as eighteenth/nineteenth-century.

23 | Detail from Jessica Harrison, *Painted Lady no. 4*, found ceramic figurine and enamel paint, 2014, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as turn-of-the-century.

24 | Detail from Jessica Harrison, *Painted Lady no. 8*, found ceramic figurine and enamel paint, 2014, private collection. Style identified by Giuliana Gardelli as turn-of-the-century.

This paper was aimed to take up one of the most exciting challenges for art scholars: being receptive to how artworks come across to non-specialist audiences (as well as to art professionals such as journalists and curators, thus bridging the gap between academic and non-academic art careers) and researching whether it is possible to validate their impressions and feelings. Most likely to be written about outside academia, Millennial artists like Jessica Harrison offer a precious opportunity to do so.

Bibliography and webography

Azzarello 2013

N. Azzarello, *Sculpted Skin Furniture by Jessica Harrison*, <https://www.designboom.com/art/sculpted-skin-furniture-by-jessica-harrison-12-16-2013/>, 16 December 2013.

Carter [1966] 2014

A. Carter, *Shadow Dance*, London [1966] 2014.

Carter [1971] 2006

A. Carter, *Love*, London [1971] 2006.

Carter [1979] 2013

A. Carter, *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*, London [1979] 2013.

Castle 1995

T. Castle, *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York 1995.

Dalí [1936] 1998

S. Dalí, *The Spectral Surrealism of the Pre-Raphaelite Eternal Feminine* [*Le Surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite*], "Minotaure" 8 (June 1936), 46-49. Retrieved from H. Finkelstein (ed. and transl.), *The Collected Writings of Salvador Dalí*, Cambridge 1998, 310-314.

del Castillo 2013

I. del Castillo, *Bloody Victorian Ceramic Ladies by Jessica Harrison*, <http://www.lostateminor.com/2013/12/18/bloody-victorian-ceramic-ladies/>, December 18, 2013.

del Castillo 2014

I. del Castillo, *Stunning Tattooed Ceramic Ladies: We Interviewed the Artist behind Them*, <http://www.lostateminor.com/2014/06/07/interview-renowned-sculptor-behind-tattooed-ceramic-ladies-jessica-harrison/>, 6 June 2014.

Foster [1995] 1996

S. L. Foster, *The Ballerina's Phallic Pointe*, in Ead., *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, London [1995] 1996, 1-24.

Garner 2012

K. Garner, *Blending the Pre-Raphaelite with the Surreal in Angela Carter's Shadow Dance (1966) and Love (1971)*, in S. Andermahr, L. Phillips (eds.), *Angela Carter: New Critical Readings*, London 2012, 147-161.

Gori 2014

J. Gori, Fernando Vicente, *Autopsy of Fashion*, <https://beautifulbizarre.net/2014/08/24/fernando-vicente-autopsy-fashion/>, 24 August 2014.

Harrison 2015

Post on Jessica Harrison's Facebook page: <https://www.facebook.com/Jessicaharrisonstudio/photos/a.486551294693633.129586.150031935012239/1117374491611307/?type=3&theater>, 5 June 2015.

Finel Honigman 2014

A. Finel Honigman, *Interview with Jessica Harrison*, <https://blog.sculpture.org/2014/07/16/jessica-harrison/>, 16 July 2014.

hubs 2016

hubs (blogger), *Broken Porcelain Lady Figurines*, <http://www.artifacting.com/blog/broken-porcelain-lady-figurines/>, 2 February 2016.

Kelly 2011

A. B. Kelly, *Sugar and Spice and Everything Sliced: the Art of Jessica Harrison*, https://www.huffingtonpost.com/anne-b-kelly/sugar-and-spice-and-every_b_818480.html, 16 March 2011 (updated 6 December 2017).

Mori 2004

G. Mori, *Degas tra antico e moderno*, Florence 2004.

Nodelman 2006

S. Nodelman, *The Decollation of Saint Marcel*, "Art in America" 94, no. 9 (October 2006), 107-119.

Nunheim 2013

A. Nunheim, *Handheld*, <https://www.ignant.com/2013/04/05/handheld/>, 5 April 2013.

Olda 2013

D. Olda, *Ceramic Figurines with a Gory Twist by Jessica Harrison*, <http://hifructose.com/2013/12/18/ceramic-figurines-with-a-gory-twist-by-jessica-harrison/>, December 18, 2013.

Paolucci 2017

M. Paolucci, *British Poets and American Rockstars. A Journey through the Cave of Spleen*, "Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale" 149, no. 9 (September 2017).

Ruddick-Sunstein 2014

E. Ruddick-Sunstein, *These Delicate Victorian Figurines Have Some Badass Tattoos*, <http://beautifuldecay.com/tag/jessica-harrison/>, May 20, 2014.

Schwarz 1998

A. Schwarz, *Man Ray*, Florence 1998.

Stewart 2014

M. Stewart, *Broken: An Interview with Jessica Harrison*, <http://www.idesigni.co.uk/blog/idi-interviews-jessica-harrison/>, July 30, 2014 (Link no longer working at the time of submission of this paper).

V1 2014

Video available on <https://vimeo.com/102528366>.

V2 2014

Video available on <https://vimeo.com/102643368>.

Weida 2011

C. L. Weida, *Artistic Ambivalence in Clay: Portraits of Pottery, Ceramics, and Gender*, Newcastle upon Tyne 2011.

West 2014

R. West, *Jessica Harrison: Feminist Figurines*, <http://www.theskinny.co.uk/art/interviews/jessica-harrison-feminist-figurines>, July 29, 2014.

zanimon 2012.

zanimon (blogging collective), *Fernando Vicente - Illustration*,
<https://llamasoftheworldunite.wordpress.com/2012/04/15/fernando-vicente-illustration/>, April 15, 2012.

Acknowledgements

This paper has its roots in a talk I delivered in January 2017 at the History of Art Department of Sapienza University of Rome; so, first of all, I wish to thank Professor Antonella Sbrilli for entrusting me with delivering it.

Then I would like to thank artists Jessica Harrison and Fernando Vicente for providing me with all the information I needed; and, of course, to express my deepest gratitude to Ms. Giuliana Gardelli, whose expertise made writing this paper possible.

English abstract

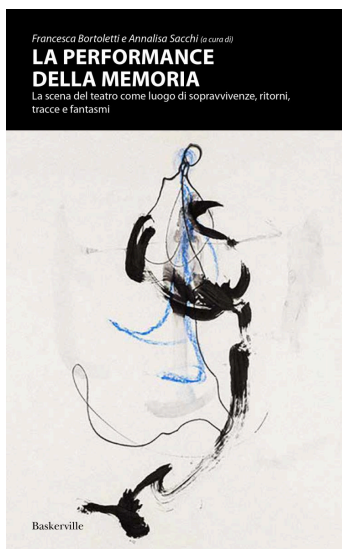
With the help of a ceramics specialist, this paper lends scholarly credence to the statements about 'Millennial' artist Jessica Harrison's work made by non-academic critics across blogs and magazines. Working off the premise that Harrison's work with found ceramic figurines is not only traceable back to the Surrealist *modus operandi*, but also discussable with reference to the Surrealist mindset, the paper puts a spotlight on the eighteenth- and nineteenth-century styles of the figurines in order to explore the influence that both centuries exercised over Surrealism; another strong point lies in broadening the discourse to the similar blending of aesthetics in the work of another British woman, author Angela Carter. Harrison's uniqueness in the 'gore art' scene – as well as her difference from the Surrealists – is highlighted by discussing how artists can exploit the expressive power of gestures; focus is also placed on the dialogue between the object and the setting it is exhibited in.

La performance della memoria*

presentazione del volume di Francesca Bortoletti, Annalisa Sacchi

* Presentiamo il volume *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, 2018. Il testo, che pubblichiamo per gentile concessione dell'Editore, è l'introduzione al volume curato dalle stesse autrici.

Introduzione



Questo libro nasce da un incontro e da un'intuizione che, balenata ormai quasi dieci anni fa nella Sala Rossa di quella Scuola Superiore di Studi Umanistici che Umberto Eco aveva fondato a Bologna, è poi andata crescendo e prendendo forma, misurandosi di volta in volta con esaltazioni e affanni, accordi e inconciliabilità. Un primo barlume di quella intuizione era apparso in realtà già alcuni anni prima fra le aule del Warburg Institute durante uno dei seminari bruniani, un tempo annuali, che ci aveva messe di fronte ai comuni interrogativi sulle intersezioni tra il paradigma teatro e le immagini di memoria, la sua arte e le sue pratiche, generando tra noi una sorta di fruttuosa alchimia.

Alla Scuola Superiore, nella grande sala affrescata in cui il corteo imperiale incontra quello papale per l'incoronazione di Carlo V a Bologna, riprendendo le fila dei dialoghi londinesi, avevamo organizzato un ciclo di lezioni magistrali, invitando o variamente coinvolgendo alcuni degli autori

che oggi figurano in queste pagine. A partire da quelle giornate nuovi incontri, confronti e scambi presero avvio popolandolo la scena del nostro cammino di nuovi autori per le pagine di questo libro e di un discorso idealmente polifonico.

Ci eravamo trovate, noi curatrici, per via di ricerche che, salpate da sponde lontanissime degli studi teatrologici, s'erano poi avvicinate attraverso l'intreccio di temi, problemi e piste comuni. Rinascimentista l'una, studiosa di estetica della performance l'altra, concordavamo su un'idea che è poi rimasta l'asse portante della ricerca che in queste pagine confluisce: ovvero che il teatro, l'arte effimera per antonomasia, è in sé *machina memorialis*, luogo di produzione di presenza sia nell'atto del suo svolgersi che in quello di memorizzare i suoi fantasmi e le sue tracce.

In un suo breve saggio Eco, gran conoscitore di mnemotecniche, interrogandosi sulle ragioni dell'impossibilità di istituire un'*ars oblivionalis*, definiva quella della memoria come la capacità essenziale di produrre presenza: si dimentica cioè, secondo questa ipotesi, non per cancellazione, ma per sovraimpressione, non per assenza ma per moltiplicazione di presenza [1]. Una presenza che nelle nostre discussioni trovava nel teatro la sua arte privilegiata, impressa nel qui e ora della sua manifestazione, ma allo stesso tempo capace di articolare la sua memorabilità futura. L'attenzione si spostava dunque nelle nostre investigazioni dall'idea di teatro come forma metaforica (teatro di memoria) – cui Eco sovente ricorre nelle sue pagine e che ritorna come costante della vasta letteratura orbitante nei *memory studies* –, alla sua qualità materiale e alla sua vocazione essenziale: quella di essere per l'appunto un'arte che produce (e moltiplica) presenza. Si trattava, dunque, sin da quell'avvio bolognese, di interrogare la scena per intravedere, nella lunga colata di tempo che va dalla *Fabula di Orfeo* di Poliziano all'*Orfeo ed Euridice* di Romeo Castellucci, il profilo di una strategia, di una logica, di una tecnica, per cui il teatro costruisce la sua propria memorabilità a venire, una memorabilità di tipo non monumentale, non immobile, non autoritario.

Il nostro oggetto, distribuito nella pluralità di saggi e di sguardi qui presentati, è stato a un tempo generale – il teatro è in sé archivio,

macchina di selezioni, ripetizioni, e disseminazioni, *medium* di un ritorno – e particolare – la ricomparsa di una precisa forma di rappresentazione che ha una determinazione storica e una serie di riemersioni. Motivo ricorrente delle nostre interrogazioni è stato infatti il rapporto che lega la ricerca di efficacia dell'azione performata con la memorabilità delle immagini e infine con il teatro, ovvero con l'esercizio della visione di ciò che passa.

C'è qui in gioco molto più che un interesse storicistico o l'indicazione di una metodologia per un rinnovato approccio allo studio d'archivio. C'è in gioco una politica degli affetti, la possibilità di dare al presente la consistenza di un campo di forze che è attraversato da un passato che si direbbe altrimenti sepolto, e che si rivolge verso il futuro.

Se un'arte della memoria fosse infatti all'opera in scena, se una certa scena fosse costruita secondo una retorica della memorabilità capace di indurre un effetto memoriale negli spettatori, allora questa scena sarebbe anche in grado di fondare una comunità non solo in termini di istantaneità (la compresenza degli spettatori nello spazio e nel tempo dell'evento) ma di durata, tramite la costruzione di una memoria – futura – comune, un segreto appuntamento tra quelli che condividono nient'altro che un ricordo. Ancora, se la costruzione di una certa memorabilità a teatro passasse per principi quantificabili, ripetibili e trasmissibili, sarebbe lecito ipotizzare che l'efficacia così scoperta tornasse poi come forma (e come forza) attualizzabile in modi e luoghi differenti nel corso della storia.

L'ipotesi centrale che il presente libro esplora è dunque che il teatro possa essere considerato un archivio di memoria in sé, che esso stesso articoli una particolare *ars memorandi*, la possibilità di comporre un archivio affettivo e mnemonico depositato nella memoria vivente dello spettatore e produttivo di un immaginario che diviene memoria comune e collettiva. Questa ipotesi differisce sostanzialmente dal dibattito classico sulla teatralità dei modelli di mnemotecnica, sull'oralità e sulle strategie di archiviazione, registrazione e trasmissione di una cultura performativa, e mira a investigare il teatro come un archivio vivente, e l'atto e lo spazio della performance come azione e luogo, spesso privilegiati, della pratica della memoria.

Partendo da questa prospettiva s'intende qui considerare lo studio della performance dal vivo, sia essa di teatro, danza o musica, non come ciò che scompare ma come atto della sopravvivenza, non per la sua condizione effimera ma per le sue ricadute, ricomparsa, ritorni e fantasmi. La tensione della nostra narrazione è spostata dal fatto spettacolo alla memoria della scena – anche quando essa, come nel caso di episodi contemporanei, è estremamente recente. In questa direzione anche i silenzi e gli oblii divengono eloquenti.

La memoria della scena

La discussione va inquadrata all'interno dell'indagine storica, che le discipline del teatro hanno fatto propria, affermando con Marc Block la "rivincita dell'intelligenza sul mero dato di fatto" e la rivalutazione dei singoli processi di memorizzazione formulata *in primis* dalle *Annales* [2], e ripresa poi dalla messa in discussione del "documento monumento" avviata da Paul Zumthor, e alla progressiva definizione di una nuova epistemologia del documento di Michel Foucault e Jacques Le Goff, ma anche dalle proposte sul concetto di memoria e sui sistemi della sua attivazione di Theodor Adorno [3].

Su queste fondamenta la nostra discussione mira a condurre l'analisi verso la comprensione di quei sistemi associativi propri dell'*ars memorandi*, divenuti oggetti di studio di preziosi contributi sulle arti figurative e sull'arte della memoria, che nel teatro trovano di volta in volta un terreno privilegiato. In particolare, a partire dalle ricerche pionieristiche attraverso cui Frances Yates ne riscopre la tradizione, l'*ars memorandi* ha variamente influenzato una serie di studi che hanno investigato i principi delle mnemoniche in campi diversi, dall'antropologia della memoria di Carlo Severi agli studi sulla meditazione monastica di Mary Carruthers, alle indagini sull'efficacia delle immagini di Lina Bolzoni [4]. E ancora, vale la pena citare almeno le ricerche di Paolo Rossi sulla logica del linguaggio come chiave universale di accesso al sapere, e quelle di Umberto Eco sulla lingua perfetta, di Paul Zumthor sulla rima mnemonica, e Pierre Nora sull'analisi delle architetture memoriali, e ancora le più recenti ricerche in ambito musicologico di Anna Maria Busse Berger che avviarono una nuova e fruttuosa linea di studi sulle pratiche mnemoniche musicali [5].

Si tratta di una tradizione di studi su cui si è composta una monumentale indagine attraverso i luoghi della memoria, cosiddetta, artificiale, dissotterrando i *loci* immaginari e reali dalla storia della cultura occidentale e riconoscendo nella tradizione dell'arte della memoria un metodo sostanzialmente coerente, nonostante le specifiche metamorfosi nel corso del tempo, a partire dalle riflessioni di Platone e Aristotele, e dal fortunato modello dell'*Ad Herennium*, compilato nel I secolo a.C. da un anonimo maestro di retorica a uso dei suoi studenti, e ancora dalle concettualizzazioni visuospatiali di Sant'Agostino.

Tuttavia, sebbene questa ricca tradizione di ricerche abbia riscoperto l'arte della memoria, mostrando il ruolo che essa gioca per secoli nel panorama culturale europeo e nelle invenzioni del teatro, paradossalmente l'interesse della teatrologia si è tenuto sostanzialmente ai margini del campo delle mnemoniche e degli studi dell'arte della memoria [6], che qui s'intende recuperare rimarcando di volta in volta la loro archetipa connessione con il paradigma teatro e l'azione performata, in cui si producono immagini, testi, repertori, gesti, pensieri 'memorabili', capaci cioè di essere ricordati nelle memorie di attori e spettatori, ma anche di moltiplicarsi e distribuirsi in forme differenti alimentando residui viventi della loro stessa manifestazione.

Questo studio mira cioè a portare alla luce un sistema di pensiero che, partendo dai fondamenti storici della teatrologia, li riattiva nelle realtà storico culturali, muovendosi all'incrocio fra discipline diverse, e fra dimensione spaziale e temporale, verbale e figurativa, socio-psicologica e culturale. Un sistema volto alla ricerca di "quel mondo di passioni, di azioni, di movimento che – come notava Aby Warburg – è l'anima della poesia", e insieme del teatro e della danza – in quanto "arti del movimento" –, come si ricava sin dai suoi studi sugli intermezzi fiorentini o intorno all'*Orfeo* del Poliziano e alla danza estatica delle menadi, sopravvissuta quest'ultima nel *Baccanale* di Isadora Duncan, a Bayreuth nel 1904 [7].

È nel Rinascimento e, con esso, nella rinascita dell'antichità classica che Warburg aveva individuato il principio del movimento, utilizzato nelle arti (e in poesia) come "strumento di intensificazione della caratterizzazione psicologica", mediato secondo lo studioso di Amburgo dalle pratiche delle

arti performative coeve da lui definite, in ripresa della formulazione burckhardiana, come 'forme intermedie' tra arte e vita: gli intermezzi, le entrate trionfali, le rappresentazioni teatrali in quanto azioni viventi riattivavano con significati diversi il modello classico, trasfigurandolo nella sfera artistica e sociale come efficace veicolo mnemonico di selezione, trasmissione e creazione di un nuovo sapere [8]. Esiste dunque un teatro superstite, il cui tempo e il cui spazio eccedono quello della sua effettiva produzione, un teatro che continua a ripetersi attraverso la sopravvivenza di resti delocati e viventi, nelle arti, in poesia o in nuova altra forma, altri tempi, altri spazi.

L'intuizione burckhardiana è tanto fertile da trasmettersi in un contesto apparentemente assai lontano: quello della contemporanea disamina sullo statuto ontologico delle arti performative. L'espressione *performing remains* suggerita da Rebecca Schneider, in risposta all'approccio radicale verso il problema dell'archiviazione e dell'archiviabilità dell'evento della performance pronunciato da Peggy Phelan [9], riecheggia infatti, non a caso, la nozione proposta da Burckhardt di *Lebensfähige Reste*, 'residui vitali', (cui fu debitore come abbiamo visto, tra gli altri, lo stesso Warburg), che manifesta una sua peculiare attuazione sulla scena teatrale. I resti non sono infatti solo vivi ma attualizzati, resi performativi, incarnati dalla sostanza materiale della scena e dal corpo vivente dell'attore.

Parallelamente alla vasta letteratura sviluppatasi intorno ai *memory studies*, a partire dagli anni Settanta del Novecento i *performance studies* di matrice nordamericana avevano infatti affrontato la questione della memoria specifica prodotta dall'evento performativo intorno all'intuizione che del teatro rimane sempre un resto non esaurito, rimane uno spettatore che si attarda, resta un'evenienza che continua a prodursi oltre il tempo istituzionale dell'evento. Se Phelan denunciava l'impossibilità per la performance di essere "salvata, registrata, documentata, se non come circuito di rappresentazioni di rappresentazioni" affermando laconicamente che "l'unica vita della performance è nel presente" [10], la visione di Schneider muta sensibilmente la prospettiva dell'analisi sostenendo che la scena teatrale sia integralmente votata alla scomparsa solo se ci si attesta sulle consuetudini e sulla operatività istituzionale dell'archivio [11], poiché, afferma la studiosa, "nel privilegiare una comprensione della performance come rifiuto di rimanere, stiamo

ignorando altri modi di conoscere, altri modi di ricordare, che potrebbero essere collocati proprio nei modi in cui la performance rimane, ma rimane diversamente?" [12]. Nell'ipotesi di Phelan la performance manifesta, nei confronti dell'archivio, della storicizzazione, della conservazione, un certo atletismo della fuga: la sua memoria non può impressionare alcuna traccia materiale [13]. Per Schneider invece la questione centrale della performance non è che, come tutte le cose, passa, ma al contrario che essa ha pressoché tutta la sua vita davanti, moltiplicata e distribuita nelle occorrenze singolari che continueranno ad alimentare i residui viventi della sua manifestazione, così come le memorie singolari dei suoi spettatori.

Se dunque analizziamo la performance non come ciò che scompare (come si attende l'archivio), ma come atto di sopravvivenza e contemporaneamente come strumento di ri-comparsa, è possibile investigare edificazioni alternative della memoria. Tra la monumentalizzazione della memoria e la metafisica dell'assenza dell'evento irripetibile si apre dunque un terzo spazio, quello della differenza, quello di una scena che rimane diversamente. Quello che intendiamo dimostrare è che il teatro come arte della memoria, specie dalla metafora e dalla pratica radicata a partire dal Rinascimento, è intelligenza della scena e della sua ricerca difuturibilità. Questa ipotesi viene fatta reagire a esperienze concentrate nel Rinascimento e nel contemporaneo, non solo e non tanto perché sono gli ambiti di specializzazione di noi curatrici, ma soprattutto perché a queste altezze cronologiche si addensano le esperienze e le teorizzazioni a nostro avviso decisive nel rapporto tra scena e memoria.

Nelle pagine di questo libro scorre, sotterranea e strutturante come colonna spinale, la trama di una storia di lunga durata, in cui teatro e arte della memoria intrecciano le reciproche traiettorie, e ricompongono alcune tracce dell'azione performata e di una memoria della scena, ne svela i ritorni, ne comprende i sistemi di memorabilità, sia quella in atto che in potenza.

Atlanti del teatro

Alla scena teatrale l'arte della memoria costantemente si riferisce, usando il teatro come una metafora spaziale più che come un evento effettivo della visione, ed elaborando in dialogo con il teatro virtuosi modelli,

sull'esempio degli antichi oratori e retori, di pratiche mnemoniche e di azioni performati, intese come esperienza del mondo che si sottrae ad una archiviazione monumentale e immobile [14]. Come un'*Idea di teatro* – che è poi il titolo di un progetto leggendario immaginato da Giulio Camillo, di cui non rimase per l'appunto che l'*Idea* (1550) [15] – l'arte della memoria si struttura nel Rinascimento sull'immagine di un teatro, o meglio di un anfiteatro, che raccoglie la memoria del sapere affidandola ad un sistema di testi e immagini, parole e cose, attivando meccanismi retorici e iconici miranti a dar forma nuova a ciò che conserva.

La scena di un'azione ideale, compiuta attraverso un percorso ordinato di luoghi, in cui viene a collocarsi un'immagine che, attraverso il gioco delle associazioni, verrà collegata alle cose da ricordare. Come spiega Lina Bolzoni in una delle numerose, preziose pagine scritte intorno ai teatri di memoria e ai sistemi mnemonici tra testi (manoscritti o a stampa), immagini e oralità, “[a]l momento del bisogno, chi pratica l'arte camminerà idealmente attraverso i ‘luoghi’; in essi ritroverà le immagini, le quali metteranno di nuovo in moto il gioco delle associazioni, così da restituire i ricordi che sono stati loro affidati” [16]. Tanto più tali immagini saranno straordinarie, impressionanti o insolite, meravigliose o ridicole, tanto meglio assolveranno al compito di essere *imagines agentes*, ovvero di permettere la fissazione mnemonica.

Una sorta di viaggio iniziatico, simile a quello compiuto dal Poliphilo dell'*Hyperotomachia*, opera d'ispirazione neoplatonica che Camillo doveva conoscere bene, in cui il protagonista mira a raggiungere Citera, l'isola di Venere – e con essa la “vera Sapienza” –, rappresentata in forma circolare e avente al suo interno un “mirabilissimo amphiteatro” [17]. Camillo, quell'anfiteatro, lo immagina (e ne realizza forse un prototipo in legno) come luogo in cui lo spettatore che vi viene ammesso sia in grado di padroneggiare, d'un sol colpo, tutto il sapere, grazie a un sistema di luoghi e immagini bastanti a “tener a mente e ministrar tutti gli humani concetti, tutte le cose che sono in tutto il mondo” [18]. Anche se si tratta di un teatro mentale, nel disegnarlo Camillo assume a modello quelli romani descritti da Vitruvio nel *De Architettura*, che dalla sua *editio princeps* del 1486 circolava fra umanisti e artisti, alimentando, parallelamente alla diffusa e varia prassi spettacolare coeva, una fertile letteratura sull'architettura di spazi scenici e sulla progettazione/

invenzione di un luogo teatrale che s'intrecciò, in un rapporto di reciproco scambio, con l'elaborazione di immagini e parole sottese alla creazione di concrete macchine memoriali [19].

Camillo rappresenta solo un caso tra quelli, numerosissimi, che nel Rinascimento europeo testimoniano della relazione tra memoria e teatro e che usano il teatro come un atlante ideale della memoria: dal *Theatrum vitae humanae* (1565) di Theodor Zwinger alle *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (1565) di Samuel Quicchebergs, al *Theatrum Mundi* (1581) di Pierre Boaistuau, all'*Universae Naturae Theatrum* (1597) di Jean Bodin, al *Theatrum Scholasticum* (1610) di Johann Heinrich Alsted, fino al caso forse più rilevante, il *Theatrum orbi* descritto da Robert Fludd nella sua *Ars memoriae* (1619) [20]. Su un piano generale, tutti questi esempi descrivono un luogo ideale in uno spazio a forma di teatro che ha però a che vedere con un'astrazione teatrale, non con un'entità materiale, attraverso cui, tuttavia, la 'cosa' (immagine, parola, concetto) fonda il suo fronte memorabile. Tutti questi esempi, tranne uno: il *Theatrum Orbi* di Fludd, nel quale forse è possibile intravedere il profilo di un teatro reale della storia. È lì, nel crocevia tra ars memorandi e scena materiale, che si incunea la straordinaria ipotesi della Yates, la sua possibile ricostruzione della scena del più famoso dei Teatri del mondo: il *Globe Theatre* di William Shakespeare, dove il fantasma di re Amleto pronuncia la sua supplica: "Remember me".

Su questi processi di elaborazione di pensiero e sulle connessioni dei teatri di memoria con la pratica teatrale e la potenzialità metaforica del teatro s'incentra il saggio di Andrea Torre posto in apertura del nostro volume all'interno della sezione dedicata alla "memoria della visione". La scena qui emerge integralmente come forma che pensa un pensiero mnemonico, come *machina memorialis*, e come tale essa funge tanto come metafora che come esperienza della realtà, che dal primo Cinquecento trova una sua caratterizzazione topica nell'immagine, letteraria ma anche performativa, per l'appunto del *theatrum mundi*. Un teatro che nella Venezia del Cinquecento si materializzava come edificio teatrale reale, sebbene ancoraprovisorio, di forma circolare, decorato esternamente e internamente di segni celesti e del globo, fluttuando nelle acque della laguna da piazza San Marco lungo il Canal Grande per le occasioni speciali di celebrazione e spettacolo: portava con sé l'idea di un

complesso programma poetico/visivo, e insieme politico, che selezionava e riattivava l'eredità del mondo antico, divenendo in quelle giornate festive luogo di sintesi e diffrazione di un sapere che mirava ad essere universale, mettendo davanti agli occhi degli astanti – avrebbe detto Camillo – “tutti gli umani concetti” [21]. Da questa prospettiva la rappresentazione teatrale, esemplificabile nello specifico della scena rinascimentale negli apparati delle feste, si pone come luogo privilegiato di memorabilità in cui le idee si traducono in immagini (viventi), suoni e *fabule*, attraverso i quali la memoria stessa è resa visibile.

Prendendo la festa come oggetto privilegiato della nostra narrazione, scorgiamo allora, nell'impostazione del percorso proposto da Claudia Cieri Via sulla centralità che Warburg riconosceva ai sistemi teorici ed esperienziali del teatro e alla festa, e poi ancora nelle esemplificazioni del saggio successivo sulle feste medicee, come, in queste macchine memoriali, le immagini non sono solo il ricordo di eventi rappresentati, ma segnano un passaggio privilegiato della trasmissione dell'antico. Questa si compone di forme e pratiche di un'arte rappresentativa e mimetica che si traduce in nuova forma di arte – gli arazzi, le decorazioni di uso quotidiano, le incisioni, i disegni o altre opere d'arte pittoriche scultoree – o in poesia, attivando *topoi* antichi nell'immaginario letterario dei testi rinascimentali [22]. La retorica della memoria, così, sposta e defamiliarizza la storia del teatro.

Perché una cosa è dire che il teatro è arte destinata alla sparizione nell'atto stesso della sua produzione, di fronte a cui lo storico può al più opporre un tentativo di conservazione che rimarrà sempre limitante rispetto al suo oggetto, altra cosa è dire che la scena – una certa scena – è una forma che in sé pensa ed esperisce un pensiero mnemonico. Un pensiero che nel ripetersi del cerimoniale festivo, così come in quello di ciascuna performance, assume ogni volta nuova forma. Una serie di “ripetizioni adattate”, come nel caso del reiterato spettacolo, nel corso della storia asburgica, dei cerimoniali della *Vergine* di Anversa, qui raccontati da Stijn Busselse Bram Van Oostveldt attraverso la lente della nozione schechneriana di *restored behaviour*, svelando le varianti all'interno della tradizione di un cerimoniale che ogni volta si rinnova sulla base delle contingenze storiche e festive, affermando il potere della sua memorabilità.

Un'esperienza che con François Quiviger può essere definita immersiva e multisensoriale, e che si materializza nella proposta dello studioso di analizzare il banchetto rinascimentale – momento rappresentativo e conviviale, come noto, cruciale della festa – come un'opera d'arte performativa, riconnettendo, attraverso le idee e le pratiche teatrali del XX secolo, la visione del mondo dell'età premoderna con le espressioni delle sue sopravvivenze. Ma come si compone questo sapere, quali sono i principi generali di quest'arte, quali le pratiche mnemoniche della scena e dell'azione performata?

Uno studio sull'impatto dell'arte della memoria sul teatro e le pratiche performative a partire dal teatro medievale fino ai nostri giorni è atteso da tempo. Grandi passi avanti sono stati compiuti da parte degli studi musicologici con le investigazioni di Anna Maria Busse Berger che, ripartendo dagli esiti delle ricerche di Mary Carruthers sul meccanismo mnemonico attraverso il processo di creazione di immagini in luoghi ritualizzabili [23], ha reimpostato i termini dei rapporti tra oralità e scrittura, testo e performance, notazione ed esecuzione nella società premoderna, trovando nella scrittura, come nella stampa, nuove possibilità di sviluppo dei sistemi di percepire, memorizzare, comporre e 'performare' il repertorio polifonico dell'epoca. Da questo presupposto muovono i contributi rispettivamente di Philippe Canguilhem e di Stefano Lorenzetti nella seconda parte del nostro volume dedicata alla "memoria del performer".

Nell'affermare che i brani polifonici del XV e XVI secolo, di cui ci resta un ricco repertorio testuale, non fossero composti 'sulla carta' ma 'a mente', l'interrogativo che guida le ricerche sia di Canguilhem sia di Lorenzetti mira a tessere una griglia via via sempre più serrata per spiegare in che termini l'*ars memorandi* s'invera nella performance del musicista (ma potremmo anche dire similmente dell'attore), offrendo metodi e tecniche per memorizzare il canto (Canguilhem), visualizzandolo nella mente, e costruendo mentalmente le strutture polifoniche sulle quali eseguire la sua performance (improvvisata) di *vox* e *gestus* (Lorenzetti). Tale sistema era usato non solo nel processo compositivo di testi e musiche, ma può essere considerato alla base anche di quel processo creativo che guidava la costruzione di programmi rappresentativi fatti di diagrammi e figure, come osservato nel caso specifico dei programmi visivi e poetici

ritualizzati entro la cornice della festa, attraverso la rappresentazione di pensieri memorabili.

La ricaduta poi in scrittura, sia nella forma manoscritta che a stampa, di testi, storie e musiche che componevano la performance popolava la pagina scritta di fantasmi e sopravvivenze riattivati entro nuovi sistemi, che riresentavano, come nel caso della produzione editoriale madrigalesca presa in esame da Massimo Ossi a conclusione della nostra narrazione intorno al performer, realtà e pratiche performative del musicista, come dell'attore comico dell'arte, la cui eco risuonava nella forma poetica e in un immaginario visivo che nella performance aveva trovato il suo momento di più alta memorabilità.

Le estremità del teatro

Come abbiamo visto, il relativo silenzio che gli studi teatrali dedicano a quelli di memoria è opposto a un preciso sapere che sulla scena, almeno dal Rinascimento, corre come un fiume carsico. Richard Foreman, ad esempio, ha usato a partire dagli anni Settanta come sigillo per il suo Ontological-Hysteric Theatre l'immagine di quello che è considerato da Yates il *memory theatre* per eccellenza, la miniatura contenuta nel trattato sulla memoria di Robert Fludd. Ancora oggi sempre Foreman dissemina la sua scena di indizi che rimandano, in maniera insieme ermetica e palese, all'*ars memorandi* e alle sue inclinazioni teatrali.

Ma è poi in varia misura tutto il teatro di regia, dal modernismo al contemporaneo, ad essere ossessionato dalla possibilità della sua salvazione, che va dall'annotazione minuziosa dei *Modellbuch* brechtiani alla traduzione, sotto forma filmica, di lavori mastodontici come la *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio, di cui i video artisti Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti firmano un *Ciclo filmico* (2007). E l'arte della memoria si ritrova anche esibita e tematizzata in scena, in tutta l'opera di Tadeusz Kantor, esaminata nel saggio Michal Kobialka, nella terza sezione di questo volume dedicata alla "memoria della performance"; ma anche negli interessi di Ejzenštejn e nella sua sperimentazione di regista teatrale messa qui a fuoco da Alessia Cervini.

Infine, la questione memoriale è centrale nel rapporto che si instaura col passato inteso come custode di un repertorio che nel presente viene

interrogato in un corpo a corpo che demonumentalizza le consegne della tradizione per farsi esperienza e forma di vita, com'è nel saggio che Stefano Tomassini dedica al lavoro di Cristina Kristal Rizzo su *Le Sacre du Printemps*.

Il presente acronico del teatro si distende infatti tra il tempo passato che ritorna e il tempo futuro in cui lo spettatore ricorderà: "Remember me", intima il fantasma di Amleto, un'immagine sopravvivente che nella scena ha il luogo della propria ricomparsa e la promessa della propria memorabilità. Perché il teatro non è altro, per il performer così come per lo spettatore, che "la lunga iniziazione del corpo al mistero della sua scomparsa", come sostiene Herbert Blau, che scrive: "Quando parliamo di ciò che Stanislavskij definiva 'Presenza in atto', dobbiamo parimenti riferirci alla sua Assenza, alla dimensione del tempo nell'attore, al fatto cioè che colui che sta agendo in scena potrebbe morire lì di fronte ai nostri occhi, come in effetti sta facendo" [24]. Il performer 'live' - a differenza dell'attore cinematografico ad esempio - si muove nel tempo reale che lo approssima alla sua propria morte. La presenza dell'attore costituisce così per antonomasia (poiché tocca la possibilità dell'evento radicale, il non-prevedibile estremo: la sua propria morte) il richiamo alla finitezza della scena che è poi la finitezza dell'essere umani.

Allora le "estremità del teatro", come le chiama Herbert Blau, non possono che essere la materialità del corpo e la sua scomparsa. Ciò appare tanto più chiaramente quando la materialità e la scomparsa sono eventi precipitati dal mondo sulla scena di una performance o di un *reenactment*, com'è nei lavori delle Donne in Nero di Belgrado raccontati con passione da Aleksandra Jovicevic, o ancora nel ripresentarsi dei minatori dello storico sciopero di Orgreave, in quanto attori, sul campo di battaglia contro la polizia inviata dalla Thatcher, com'è nell'opera di Jeremy Deller su cui verte la ricerca di Viviana Gravano. Perché in queste opere risuona il richiamo universale all'esposizione alla quale, in quanto essere mortali, siamo soggetti: come avviene, per altri aspetti, nel lavoro sui *Persiani* di Peter Sellars, su cui si incentra il testo di Daniela Sacco, ad apertura della nostra quarta ed ultima sezione sulla "memoria del personaggio", dove il conflitto è a un tempo antichissimo e presente, piantato com'è nel contemporaneo della guerra americana in Iraq. E universale è la vicenda memoriale, storica e privatissima che costituisce l'ossessione del teatro di

Kantor, oppure la trasfigurazione mitologica a cui viene sottoposto il corpo offeso di Els, la protagonista dolente e paradossale dell'*Orfeo ed Euridice* di Castellucci che è al centro dell'analisi di Alan Read a chiusura del volume.

Perché questa esposizione radicale alla quale siamo destinati e che in scena subisce un'intensificazione essenziale è, secondo una logica paradossale che può manifestarsi solo col teatro, un viatico per affermare il corpo: non solo il segno della sua resistenza ma, nell'implacabilità della determinazione che accomuna le azioni delle Donne in Nero coi corpi martoriati della Societas Raffaello Sanzio, coi vecchi dietro ai banchi di Kantor, con l'ordalia di un re persiano per Sellars, è testimonianza di un rispetto inviolabile. Il corpo che resiste è il soggetto del teatro, lo è sempre stato dal momento che il teatro occidentale, a partire dalla *Tragedia* classica, si è confrontato sistematicamente con l'altro suo estremo, la diaspora, quella della scena che passa e quella dei corpi che si decompongono e spariscono. La permanenza dello spettacolo oltre il tempo dell'evento, così come quella dei corpi oltre la soglia dell'esistenza, è esattamente il privilegio a cui il teatro incessantemente anela. Il privilegio di essere ricordato, in altre parole, è del teatro l'orizzonte e la speranza, e il corpo che resiste e ribadisce la sua pesantezza e la sua materialità doppia in scena, e in parte esorcizza, la sparizione che lo assedia.

Note

[1] Cfr. U. Eco, *An Ars Oblivionalis? Forget It!*, PMLA, 103.3 (maggio 1988).

[2] M. Bloch, *Apologia della storia e mestiere di storico*, Torino 1969 [1949]; Febvre L., *Problemi di metodo storico*, Torino 1966 [1953]. L'impostazione di Bloch e delle *Annales* aveva poi condotto Walter Benjamin a parlare di testimonianze in 'contropelo', ossia, come sottolinea anche Carlo Ginzburg "contro le intenzioni di chi le ha prodotte, anche se di quelle intenzioni si deve naturalmente tener conto", che implica che "ogni testo - anche quello letterario - include elementi incontrollati", quelle "zone opache" che ciascun testo lascia dietro di sé. C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano 2000, p. 47, pp.87-108; W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino 1997, p.31. Sempre di Ginzburg si veda anche *Il filo e le tracce*, Milano 2005.

[3] P. Zumthor, *Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française*, "Revue des sciences humaines", 97 (1960), pp.5-19; M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Milano 1971 [1969]; Th. Adorno, "Commitment", *The Essential Frankfurt School Reader*, a cura di A. Arato e E. Gebhardt, Oxford, 1978. Si

veda anche M. De Certeau, *La scrittura della storia*, Milano 2006 [1975]. La conseguenza immediata a questa prospettiva è stata, in ambito teatrologico, il superamento del preconcetto 'testocentrico' e il passaggio dall' 'oggetto-testo drammatico' all' 'oggetto-spettacolo' e da questo all' 'oggetto teatro', e alla concettualizzazione del 'testo spettacolare' / 'performance text' che Patris Pavis sintetizzerà nel concetto di "scrittura scenica". P. Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Bologna 1998, p.386. Si veda fra gli altri anche G. Wickham, *The Medieval Theatre*, New York 1974; M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma 2008 [1988]; M. Kobialka, *This is my Body. Representational Practices in the Early Middle Age*, Minneapolis 1999; R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari 2005.

[4] F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1972 [1966]; M. Carruthers, *The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990; L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino 1995; C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino 2004. All'intento di documentare una 'storia' delle mnemotecniche e della memoria rispondono la *Bernard Zufall collection on Mnemonics* della Yale University Library e il Fondo Young, la cui acquisizione fu condotta da Umberto Eco per la biblioteca dell'Università della Repubblica di San Marino, cui si lega anche il progetto per *Atlante delle immagini di memoria* diretto da Lina Bolzoni.

[5] Cfr. P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli 1960 e Id., *Studi sul lullismo e sull'arte della memoria nel Rinascimento. I teatri del mondo e il lullismo di Giordano Bruno*, "Critica di Storia della Filosofia", 14.1 (1959), pp.28-59; U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari 1993. P. Nora, "Mémoire collective", in *La nouvelle histoire*, a cura di J. Le Goff, Retz, Parigi 1978; A. M. Busse Berger, *La musica medievale e l'arte della memoria*, Roma 2008 [2005].

[6] Importanti eccezioni vanno senz'altro registrate. Si segnalano almeno M. Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2001; J. Enders, *The Medieval Theater of Cruelty: Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca-London 2002, e la raccolta *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, Torino 2010.

[7] A. Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, 2004. Isadora Duncan si era ispirata per le sue immagini danzanti anche alla ninfa del Botticelli divenuta un topos nella formulazione warburghiana del concetto di Pathosformel all'antica. Si veda I. Duncan, *L'art de la danse*, "L'Oeuvre", 10-11, fasc. 34 (1911) ed. it. *Lettere della danza*, Firenze 1980 [1969]; Warburg Institute Archive, WIA. III.118.

[8] Aby Warburg vedeva nell'approfondimento filologico della cultura classica e nell'osservazione del mito la via necessaria per comprendere le questioni legate alle trasmissioni di un sapere e alle sue riattualizzazioni nella storia. In questa direzione il Rinascimento, e quello italiano in particolare, con la sua esigenza di rappresentare la realtà nel movimento transitorio come espressione di una gestualità intensificata, divennero da subito, come noto, il suo ambito privilegiato di indagine. A. Warburg, op. cit., p. 49-77. Si veda anche C. Cieri Via, *Introduzione a A. Warburg*, Roma-Bari 2011, p.16.

[9] Nel 1993 Peggy Phelan pubblica un saggio che sin dal titolo, *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, denuncia un approccio radicale verso il problema dell'archiviazione e dell'archiviabilità dell'evento della performance. Cfr. P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York 1993.

[10] È un'asserzione che da un lato polemizza contro i tentativi di conservazione

promossi in particolare dalla teoresi semiotica e dall'altro risponde all'invito che Richard Schechner aveva rivolto ai teorici già negli anni Settanta: realizzare un vocabolario e una metodologia capaci di sostenere il peso dell'immediatezza e dell'evanescenza della performance. Se, infatti, la semiotica del teatro tentava di affermare strategie alternative di recupero e conservazione del fatto scenico, sebbene denunciandone la parzialità, la scuola americana insisteva sulla necessità di pensare radicalmente il fatto scenico come soggetto alla scomparsa, come ciò che diventa se stesso attraverso la scomparsa. Là dove la semiotica (specie con Michael Corvin, Tadeusz Kowzan, Patrice Pavis) tentava la strada della descrizione delle singole occorrenze spettacolari, trovandosi di fronte alle difficoltà relative alla documentazione e alla ricostruzione di una determinata messa in scena, oltre che con i più radicali interrogativi circa gli scopi e l'effettiva utilità di un approccio descrittivo/ trascrittivo/ricostruttivo, i performance studies americani invitavano (con Herbert Blau, Peggy Phelan, Richard Schechner, Barbara Kirschenblatt-Gimblett) a pensare rigorosamente alla performance come effimera. Cfr. R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Chicago 1985; B. Kirschenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley 1998; J. E. Muñoz, *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, "Women and Performance: Journal of Feminist Theory", 8.2 (1996), p.10; H. Blau, *Take Up The Bodies: Theater at the Vanishing Point*, Urbana (IL) 1982; J. Blocker, *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile*, Durham 1999 e *What the Body Cost*, Minneapolis 2004. [11] A questo proposito cfr. J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli 2005.

[12] R. Schneider, "Resti performativi", *B Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, a cura di V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi, Milano 2008, p.16.

[13] Questa tendenza sembra di recente controvertita specie nel campo dei *performance studies*, dove due convegni internazionali, il primo a Vercelli presso l'Università del Piemonte Orientale (2010), *Performance Studies International Italian Cluster #01*, dedicato all'idea di Archivi affettivi e curato da Marco Pustianaz, da Giulia Palladini e Annalisa Sacchi, e il secondo presso l'Università di Utrecht, dove si sono tenuti gli stati generali annuali di Performance Studies International con il convegno *Camillo 2.0 Technology, Memory, Experience, Performance Studies International #17*, 25-29 Maggio 2011.

[14] Cfr. J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, op.cit.

[15] L'opera a stampa fu pubblicata postuma nel 1550 sia a Venezia (da A. Bindoni) sia a Firenze (da L. Torrentino). Il testo è stato pubblicato in edizione moderna da Lina Bolzoni nel 1991 (Palermo) poi insieme a *L'Idea dell'eloquenza*, il *Detransmutation e altri testi inediti* nel 2015 (Milano). Si veda anche L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984.

[16] L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino 1995, p.XVIII.

[17] A Poliphilo, Camillo fa riferimento in un codice Marciano, come aveva rinvenuto Bolzoni (*Eloquenza e alchimia in Giulio Camillo: nuovi appunti*, "Quaderni utinensi", 5-6 (1985), pp.48-50; poi in *Il teatro della memoria*, cit). Si veda anche il recente saggio di Elena Tamburini su "Il teatro di Giulio Camillo e il teatro dei comici: un'ipotesi", *Culture del teatro moderno e contemporaneo per Angela Paladini Volterra*, Atti delle Giornate di studi (Roma, 2-3 ottobre 2015), a cura di R. Caputo e L. Mariti, Roma 2016.

[18] G. Camillo, *L'opere di M. Giulio Camillo*, Venezia, 1584, vol.II, p. 212, cit. in P. Rossi, op. cit., p.98.

[19] L'editio princeps del *De Architectura* di Vitruvio fu stampata a Roma nel 1486 con una dedica del pomponiano Sulpicio da Veroli rivolta al Cardinale Raffaele Riario, cugino del cardinale Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II. Al Riario,

Sulpicio chiedeva la costruzione a Roma di un vero teatro sul modello dell'antico: "theatro est opus". Si vedano le preziose pagine di Cruciani F., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma 1983.

[20] Per quanto riguarda l'influenza delle mnemoniche nell'edificazione della scena rinascimentale, in particolare inglese, si veda Id., *Theatrum orbis*, a cura di T. Provierero e N. Aragno, Torino 2002; Id., *The Stage in Robert Fludd's Memory System*, "Shakespeare Studies", 3 (1967), pp.138-66; Id., *Architecture and The Art of Memory*, "Architectural Association Quarterly", 12.4 (1980), pp.4-13; Id., *Architectural Themes*, "AAFILES", 1.1 (1981-1982), pp.29-53.

[21] Fra gli altri si veda, L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977; E. Muir, "Civic Ritual", *Renaissance Venice*, Princeton 1981; R. Guarino, *Teatro e mutamenti: Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna 1995; L. Padoan Urban, *Teatri e 'teatri del mondo' nella Venezia del cinquecento*, "Arte Veneta", 22 (1966), pp.137-46.

[22] Vista la vastità degli studi intorno alla festa rinascimentale, ci limitiamo a ricordare oltre agli studi pionieristici di Burckhardt e Warburg, anche Jaquot, Cruciani, Ventrone, Guarino, Pieri, Trexler, Muir, Bortoletti.

[23] M. Carruthers, op. cit. L'impostazione dell'investigazione di Busse Berger è debitrice anche degli studi antropologici di Jack Goody (*The interface between the Written and the Oral*, Cambridge, 1987).

[24] H. Blau, op. cit., p.83.

English abstract

What does remain of the theater when the curtain has closed? Can we identify a strategy, a logic, a technique, by which the theater builds its own memorability? "Remember me", the ghost of Hamlet's father, the king, intimates to his son. This is a persistent image that in the scene has the place of his reappearance and the promise of its own memorability.

The whole history of Western theater is animated by similar requests for survival, which allows the ephemeral art par excellence to persist beyond the specific moment in time of the event. This book addresses the form of returns with which the stage, in the Renaissance and contemporary theater, organize its own memorability. The subject matter is at one time general and particular. The central thesis of the book, developed through the various chapters, is that the construction of a certain memorability of the theater is based upon quantifiable, repeatable and transmissible principles. Furthermore, it is proposed that the effectiveness of the theater in terms of memorability evolves in new forms in the course of history, from antiquity to contemporary ages. Where an art of memory is at work on the stage, when a scene is built according to a rhetoric of memorability capable of inducing a memorial effect in viewers, theatre is able to found a community not only in terms of instantaneity (the presence of spectators in the space and time of the event), but also of duration, through the construction of a common - future - memory: a secret appointment among those who share nothing but a memory. The acronichal present of the scene then extends beyond the past time that returns, and the future time in which the spectator will remember, renewing the promise to Hamlet: "Remember me".

Decapitare la Gorgone*

Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor

presentazione del volume di Silvia De Min

*Presentazione ed estratto del volume di Silvia De Min, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor (con un dialogo tra Paolo Pappa e la compagnia)*, Titivillus, 2016.



Anagoor nasce in Veneto nel 2000 come progetto teatrale che porta in scena interrogativi profondi sull'etica corrente. Lo fa immettendo forme memoriali nel flusso del pensiero contemporaneo; lo fa interrogando maschere, icone, opere. Questo libro non ripercorre la storia di Anagoor, ma insegue il filo di un pensiero teatrale che è poetico e politico: le riflessioni, entrando nei lavori della compagnia, tessono una tela di respiri intrecciati. Questo, infatti, è anche uno studio sull'Eneide: il grande poema di Virgilio – protagonista di uno dei lavori di Anagoor – suggerisce le questioni che

fondano le teorie accolte in questo libro.

La scena contemporanea guarda al classico per interrogare maschere di potere – esibito o subito – che occultano e che, allo stesso tempo, rivelano. Questo libro è infine una possibilità di riflessione sul compito accolto dal teatro di Anagoor: mostrare la fragilità degli idoli a cui ogni uomo aderisce, la fragilità di certezze ritenute inscalfibili. La tradizione e le sue immagini non sono mai qualcosa di definito o definitivo, imposto o imponibile. Scrutare il divenire del mondo, anche nelle icone che

provengono da un passato lontano, significa sfuggire allo sguardo pietrificante della Gorgone, decapitandola.

Il saggio è preceduto dall'Intervista sulla Bellezza e sul Male condotta alla compagnia da Paolo Puppa, ordinario di Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università di Venezia. Sono pagine in cui non soltanto la compagnia si racconta, ma trova l'occasione per un intenso scambio, con uno dei più importanti studiosi italiani, sul senso profondo del fare teatro.

Di seguito si riportano l'introduzione e il *Secondo Stasimo. Il teatro della memoria*.

Introduzione

Per parlare del teatro di Anagoor, per mostrare i funzionamenti del rapporto tra parola e immagine, colto negli aspetti estetici ed etici, si è scritto un saggio che ha forma di tragedia.

Nell'*Eneide*, per due volte Enea fa sostare il proprio sguardo su immagini dipinte o scolpite, rispettivamente nel I e nel VI libro: l'eroe vive esperienze visive che Virgilio traduce in parola poetica. Il primo di questi momenti, raccontato nel *Prologo* di questo studio, ne costituisce l'antefatto, anticipazione di tutto ciò che poi verrà approfondito. Gli effetti pietrificanti della visione rivelano fin da subito la doppia direzione dello sguardo: nella relazione che l'osservatore instaura con l'opera, potremmo pensare che tanto l'opera è oggetto di sguardo, quanto essa getta il suo sguardo di rimando. Il racconto della seconda volta in cui Enea si trova a guardare un fregio è affidato all'*Epilogo*, dando così al saggio una sorta di struttura circolare.

La *Parodo* dichiara il soggetto di questa analisi: uno studio sulle relazioni possibili tra parola e immagine nei lavori di Anagoor, compagnia di teatro contemporaneo che, guardando alla storia dell'arte e all'antico (lì dove il tragico e l'èpos trovano un punto di incontro), fonda i presupposti di un fare teatro che problematizza il potere dell'immagine. A condurre il pensiero sarà una categoria retorica, l'*ékphrasis*, le cui teorie mostrano possibilità e difficoltà di riportare una visione (interiore o esteriore che sia) attraverso la parola. Ma l'*ékphrasis* – che tratteremo come tecnica di slittamento tra generi e nature diverse degli oggetti descritti, traduzione

possibile di ogni espressione umana – dovrà mostrarsi infine nuda: poiché non è un fatto di pura *mimesis*, di netta corrispondenza tra visivo e verbale, l'*ékphrasis* restituirà sempre uno sguardo parziale sul mondo.

I tre *Episodi*, cuore pulsante del saggio, raccontano, da tre punti di vista differenti, la stessa scena di uno dei più recenti spettacoli della compagnia dedicato al poeta dell'*Eneide*, *Virgilio Brucia*: si parla del rapporto tra l'immagine, l'icona e il tempo; del rapporto tra l'opera e la memoria; della costruzione infine di fregi teatrali tra le cui pieghe è messo in luce il *vulnus* dell'immagine.

Ad imitazione delle riflessioni del coro tragico, negli *Stasimi*, l'indagine spalanca una rete di connessioni tra le opere di Anagoor guardate nel loro complesso intreccio fino ad affacciarsi sugli abissi del dolore umano. Il coro greco portava sulle proprie spalle il peso di uno sguardo comunitario, quasi fosse una propaggine del pubblico, teso ad interpretare, comprendere, illustrare i fatti tragici principali. In questo senso, le parti della tragedia in cui esso era protagonista, sono state qui pensate come porzioni analitiche di un percorso che gioca con la dimensione narrativa e i suoi confini.

Costruendo una narrazione incrociata, tra questioni teoriche suggerite da alcuni passi dell'*Eneide* e il racconto del teatro di Anagoor, si cerca di dare una lettura capace di sollevare problematiche che non si esauriscano nella recensione, nell'informazione, nella cronaca.

Se la parola e l'immagine si contendono le dimensioni dello spazio e del tempo, se la vera forza dell'arte è spingersi verso ciò che non si può rappresentare, spingersi cioè alle soglie del tempo e dello spazio, Anagoor si situa su questi confini. Lo fa con la consapevolezza che riflettere sulla relazione tra l'immagine e il tempo solleva questioni profonde che guardano, tra le altre cose, alla relazione complessa e carica di tragicità tra l'essere umano e il tempo, tra l'essere e il divenire.

Ma il saggio ha struttura di tragedia anche per la progressione con cui si dispiegano gli snodi cruciali del testo: da una riflessione sul tempo nell'immagine, alla costruzione dell'immagine in scena; dalla stratificazione memoriale di cui l'immagine si fa carico, alla riflessione sul

rapporto complesso che l'immagine stabilisce con il potere e le sue maschere.

Lo sguardo della Gorgone, con i suoi effetti pietrificanti, è sempre presente in filigrana.

Il carico di dolore si acuisce quando dell'immagine si mostra la ferita, lo squarcio che di rimando colpisce anche lo spettatore; ma, all'apice della tragedia, si scopre la verità più dolorosa: dire o mostrare l'estrema sofferenza non è possibile; il teatro conduce ai confini dell'abisso, per ritrarsi nel lasciarci liberi di fissare il buio.

“Dopo la tragedia” [...] è una formula familiare che indica la situazione specifica che fa seguito a una catastrofe [...]: un'esistenza che sprofonda nell'assurdità di un incidente o del degrado, un amore lacerante, una vita rovinata, una dignità o una fedeltà infranta; questa situazione è quella della privazione di senso in tutti i sensi, privazione di direzione e di sensibilità, apatia o isteria, angoscia dell'aporia, necessità di un sostegno e di terapie che tuttavia non toccano il cuore della questione; per riassumere direi che “dopo la tragedia” evoca per noi una situazione nella quale neanche il lutto è possibile o diventa manifestamente e crudelmente infinito [1].

Secondo Stasimo: *Il teatro della memoria*

L'immagine si congela in icona. Gli uomini scompaiono dietro le icone che li rappresentano, nonostante ci sia sempre “un'immensa sproporzione tra la fissità di un volto che si è cristallizzato nell'immaginario collettivo e la mobilità inafferrabile di una vita vera” [2]. Gli artisti scompaiono dietro le loro opere, gli eroi dietro la loro fama fossilizzata, Ottaviano dietro la propria maschera di potere. Alla memoria, che tendiamo a considerare labile di natura, viene normalmente chiesto di aderire a queste icone, illusori baluardi di verità. Ma così facendo, non pensiamo che la cristallizzazione è pietrificazione mortale, un atto contrario al principio vivificante di cui si sostanzia l'atto di memoria.

Normalmente il termine “memoria” viene fatto risalire a *mens*, al verbo *memini*, ma se seguiamo l'etimologia proposta da Bettini [3], legheremo la radice *-mer* alla famiglia del verbo greco *μερμηριζειν*, “essere in dubbio”, del sostantivo *μέριμνα*, “preoccupazione”. La memoria allora si rivelerebbe

come sobbalzo della psiche, un'attività del pensiero istantanea, uno sconvolgimento interiore: è il soprassalto che fa ricordare, che chiede di far riemergere ricordi e conoscenze conservati nel *cor* o nella *mens*. In questo atto di riemersione improvvisa, ciò che era fisso, immobile e cristallizzato, viene rimesso in movimento, viene fatto rivivere. Il teatro di Anagoor è, in questi termini, un teatro della memoria che posa il suo sguardo su oggetti immobili (cristallizzati), opere (*l'Eneide* per esempio) o personalità che siano (lo stesso Virgilio, ma anche Giorgione, Artemisia, Don Bosco, Socrate...), che conservava nel *cor* e che, con atteggiamento mobile, sottrae alla forma fissa e immutabile. Il teatro della memoria è infatti un luogo dove le immagini scorrono fluide le une nelle altre, dove il pensiero riattiva movimenti e gesti antichi, dove sulle figure si addensano molteplici significati, fino a contenere l'oscillazione fra poli opposti. Nel teatro della memoria si fa esperienza della tensione.

Il principio di messa in discussione di un paradigma di verità fondato sull'adesione ad icone e immagini cristallizzate è quindi snodo centrale della spettacolarità di Anagoor: si tratta di affrontare con coraggio la facciata del reale, di addentrarsi nella scoperta, interrogare l'identità collettiva, cercando di aprire brecce.

Venezia: lo squarcio aperto

Il taglio della tela pittorica è un atto emblematico. Nello spettacolo *Fortuny* [4], un atto di scoperta violenta si compie quando una grande tela di Tintoretto, *San Marco salva un saraceno durante un naufragio*, viene calata al centro della scena. Senza timore di ferire l'opera o di esserne feriti, l'atto di contemplazione si trasforma nel gesto dirompente di infliggere un taglio alla tela. Dalla ferita l'opera, come fosse un corpo, sanguina una polvere d'oro, grazie alla quale gli attori possono subire, a loro volta, una metamorfosi: della stessa polvere rivestiranno i loro corpi, sublimando così una presenza scenica corporea che diventa oggetto prezioso, espressione di un'arte antica e misteriosa. È quella ferita un gesto maturo, la trasformazione della ribellione adolescenziale in una coraggiosa scoperta della materia. Entrati nel 'tempio' di *Fortuny* a passo di danza, i tre ragazzi terminano il loro viaggio in una scena che dà il senso della scoperta e della preservazione dei segreti memoriali: il giovane dorato

torna forse nel mondo da cui proviene e, aiutato dagli altri due, rientra nell'elegante mummia di stoffa che ne proteggerà la memoria [5].

In *Fortuny*, un progetto che si compone di una performance teatrale principale e di episodi *site-specific*, Anagoor guarda a Mariano Fortuny (1871-1949), non tanto per raccontarne la figura, ma per assumerne lo sguardo. L'andaluso di Granada, veneziano d'adozione, in tempi moderni praticava un'arte artigianale con fare da alchimista: tintore di stoffe, pittore, stilista, collezionista d'arte, Fortuny sembrava essere ossessionato dalla bellezza, dal suo potere ad un tempo carezzevole e violento. Controcorrente rispetto all'idea di progresso della cultura occidentale del XX secolo, che sembra coincidere con la rimozione dell'ornamento, e più vicino forse allo stile floreale e a una sensibilità orientaleggiante, lo sguardo di Fortuny costruisce e si perde nell'arabesco, in quel segno che, seguito nel dettaglio, si mostra sempre diverso, sempre nuovo, dando spessore memoriale alle forme. È con questo sguardo, da sempre rivolto a Venezia [6], non a caso una città che ha in sé la forma e la filosofia dell'arabesco, che Anagoor costruisce lo spazio teatrale per questo progetto: uno spazio che si dà come scoperta progressiva, come esperienza parcellizzata.

In *Fortuny* si assiste a un lavoro di creazione artigianale di immagini, uno sforzo di trasmissione della forma, della materia, della memoria: se normalmente è possibile avvicinare l'arte di Fortuny guardandone gli esiti, scorrendo di decorazione in decorazione, l'opera teatrale mette l'accento sul processo creativo, sull'immagine che si fa, che si compie (efracsticamente), sotto gli occhi del pubblico. Si compone una grande pittura in movimento, dove alcuni dettagli rimangono, altri vengono coperti da strati di colore leggero, altri ancora scompaiono nell'oblio: *Fortuny* è un teatro della metamorfosi che si dà per stratificazione di immagini memoriali che, fluide, scorrono e trapassano le une nelle altre. Viene da pensare al teatro della memoria di Giulio Camillo Delminio, quel "divino Camillo" che aveva sposato l'aspetto ermetico del Rinascimento [7] e che aveva ideato un teatro con lo spettatore al centro del palco, perché potesse contemplare lo spettacolo che gli si dipingeva intorno in forma di immagini mnemoniche: il teatro diventava un'enciclopedia del sapere che, fornendo immagini di memoria, veri e propri "talismani interiori" [8], si rivelava specchio del cosmo. La memoria di Camillo era connessa

all'universo [9]. Probabilmente non a questo aspirava Fortuny, ma è certo che fu caleidoscopico catalogatore della memoria e trasmettitore delle sue forme.

La drammaturgia per immagini costruita da Anagoor, con un fare quasi ermetico, sceglie quindi in *Fortuny* "la forma dell'enigma perché il pensiero sia più chiaro a chi vorrà ascoltare e vedere" [10]: lo spettacolo si dà come tempo performativo nel quale l'immagine, essendo richiamata alla mente, viene, di fatto, ri-creata. Le azioni di preparazione al rito della conoscenza avvengono prima davanti ai tessuti arabescati di Fortuny e continuano poi, quando questi si sollevano come sipari progressivi, in uno spazio geometrico pulito, caveau museale, sancta sanctorum, in cui penetrano, per violarlo, i tre giovani incappucciati. In uno dei video del progetto *Fortuny, Wish me luck.*, Venezia, all'apparenza placida, ribolle al suo interno di una gioventù inquieta che sembra sorgere dagli umori neri delle sue acque [11]. André Chastel racconta che, nel 1507, le compagnie dei giovani veneziani, figli delle migliori famiglie, distrussero in una notte tutte le gondole del Canal Grande [12]. La memoria va a questo racconto e si coagula in un gesto: la carezza della materia. Le mani dei giovani carezzano i marmi e le antiche statue della Serenissima, carezzano i muri coperti da graffiti, carezzano la gondola: un gesto di scoperta della materia che può essere preludio di una conoscenza distruttiva, quando quelle stesse mani impugneranno delle mazze, o di conoscenza memoriale quando il gesto, sulla scena teatrale, si fa carezza del tessuto o della tela dipinta [13]. Il corpo dell'uomo è al centro di un intreccio di danze, enigmi, stoffe, destini: è un corpo vigorosamente giovane, plastico, fortemente pittorico, mai esposto invano, sempre espressione della tensione artistica capace di contenere dolore e bellezza. In *Fortuny*, le partiture gestuali, la disciplina, la ripetizione colpiscono per la precisione con cui si danno, per la capacità di rendere quell'oscillazione propria del teatro tra la trascendenza e l'immanenza dell'idea rappresentata. Scrive Simone Derai a proposito del corpo dell'attore nella poetica del gruppo:

È indubbio che il nostro primo slancio (propensione, tendenza) sia figurativo. Per figurativo s'intende proprio il lavoro sulla figura umana, quindi il corpo è centrale come interprete o traduttore di segni, anche astratti. Infatti il corpo è contemporaneamente capace di tradurre sia il sentire, sia lo schema

concettuale che sta dietro l'opera, in rapporto a tutta una serie di elementi che costituiscono la scena.

Forse soprattutto nel nostro teatro, che si scontra con la macchina, con la complessità, con il peso freddo del rapporto con il virtuale, il corpo vivo dell'attore ha la forza di traghettare, far scintillare l'aspetto emotivo della questione, attraverso le figurazioni che consegna agli occhi dello spettatore [14].

In *Fortuny*, dunque, il teatro della memoria che si crea è una sorta di esposizione di immagini che risiedono nella mente: il visivo è dominante e continuamente esternato. L'aspetto enigmatico dello spettacolo risiede proprio nell'esposizione di meccanismi di associazione di immagini o del riaffiorare di sopravvivenze figurative che, normalmente, funzionano a livello conscio o inconscio nelle pieghe del pensiero. Qui l'orrore, non più solo suggerito, può anche farsi visibile quando, su due schermi a cristalli liquidi, compaiono le immagini di una Venezia ferita dai bombardamenti della Prima Guerra Mondiale; quella stessa Venezia che Mariano Fortuny, incaricato dallo Stato italiano, lottò disperatamente per proteggere. O ancora l'orrore si mostra palese quando, tra i damaschi, compaiono i volti oscenamente squarciati dei giovani soldati che a quella prima Guerra presero parte. Il teatro della memoria, in *Fortuny*, è l'atto di rendere visibile la mente del poeta cieco.

Aulide: la parola gravida

Fortuny, insieme a *Tempesta* e ad esso complementare, è uno spettacolo il cui sviluppo drammaturgico è dominato dalla componente visiva. Entrambi, scenicamente, appaiono come ambienti architettonici chiusi, spazi dentro cui guardare, capaci di contenere anche misteriose e grandi teleri rinascimentali, guerrieri in armatura e mummie, macchine e monaci, figure allegoriche e elementi naturali come il vento e la nebbia. Al contrario, dove la visione è provocata con forza dalla parola, le immagini possono rimanere interiori e la scena appare più vuota, spoglia: come nel teatro greco, anche l'"osceno" resta fuori.

Così accade in *Virgilio Brucia*, dove Virgilio stesso, la cui grandezza letteraria risiede proprio nella capacità di aver fuso insieme l'epica e la

lezione tragica, come un nunzio della tragedia, giunge a riferire alla corte augustea.

In *Lingua Imperii*, ancora Marco Menegoni, unica voce narrante in scena, enuncia la maggior parte del proprio pensiero ad occhi chiusi, con le pupille rovesciate all'indietro: novello aedo, corifeo o forse profeta, con questo atteggiamento, l'attore prende visione delle immagini che ha in sé e, allo stesso tempo, le palpebre abbassate lo difendono dallo sguardo rapace dell'ascoltatore. Per quanto detto finora sulle figure parlanti del teatro di Anagor, come epigoni dei messi della tragedia attica, non deve sorprendere che nel suo primo intervento, il corifeo di *Lingua Imperii* raccolga parole e vicende tratte, più o meno fedelmente, dal primo coro dall'*Agamennone* di Eschilo. Egli rievoca le immagini vividissime di un prodigio che apparve alla partenza dell'esercito greco: due aquile erano scese fameliche su una lepre gravida, divorandola nella sua ultima corsa. Il novello poeta-profeta rievoca immagini e ne interroga il senso. Nella tragedia eschilea è il coro dei vecchi di Argo a ricordare questo fatto, a dieci anni di distanza, ed è sempre il coro a dare lettura del prodigio secondo quello che, a suo tempo, era stato il responso del profeta dell'esercito, l'indovino Calcante: costui aveva visto nelle aquile i due Atridi e nella lepre gravida il bottino che essi avrebbero fatto a Troia. Eppure, in Eschilo, un dubbio si insinua: il coro, mosso dallo spavento, è chiaramente reticente. L'attore, come novello profeta, dà a sua volta una lettura del prodigio, ma il suo punto di vista è differente: egli già conosce gli esiti della guerra, è lettore moderno dell'epica antica e può apertamente dire quello che il coro eschileo tace per paura dei propri Signori. Nonostante questo, il suo tono si mantiene profetico proprio perché, ricordando, egli rinnova un'esperienza visiva: i suoi occhi sono chiusi, soltanto così egli può ri-vedere e ri-vivere ciò che racconta. L'attore è un *medium* e la parola, nuovamente, si fa strumento di visione anche per gli spettatori: il teatro, anche etimologicamente, è il luogo della visione, dove si guardano non solo figure che prendono corpo sulla scena, ma anche figure del pensiero.

...e se voi conoscete già la storia, non potrete evitare di pensare ad Ifigenia, la figlia del capo dell'esercito sacrificata perché la spedizione potesse partire [15] ...

Con queste parole, il corifeo di *Lingua Imperii*, rivela il processo di accostamento di immagini in atto nelle menti degli spettatori: l'attore conduce attraverso la vicenda, rendendo contemporaneamente visibili agli spettatori i processi mentali della conoscenza nel loro stesso manifestarsi. Grazie a questo processo di totale dominio delle retoriche della parola e dell'immagine, l'attore, come per effetto di catarsi, può svelare/rivelare l'inganno del potere che a quelle stesse retoriche costantemente ricorre. È grazie allo svelamento di processi mentali che le icone, le visioni, i prodigi e le profezie, le vite di certi uomini e di certi animali, il ricorso alle potenze divine, alla fortuna, agli elementi naturali, si rivelano come coaguli di immagini che possono essere usate allo scopo di legittimare il potere. Rovesciando le retoriche di legittimazione, potremmo allora affermare che la lepre gravida viene sacrificata perché gli uomini abbiano il loro prodigio da leggere e che la giovanissima Ifigenia deve essere sacrificata perché un altro prodigio si compia. Il lungo racconto, dalla visione delle aquile al sacrificio di una figlia perpetrato dal padre, si arresta lì dove anche Eschilo lo sospendeva, sull'immagine di quella giovane donna preparata al sacrificio come fosse un animale:

βία χαλινῶν δ', ἀναύδῳ μένει, / κρόκου βαφῆς [δ'] ἐς πέδον χέουσα, /
 ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή- / ρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτη, / πρέπουσα τῶς
 ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν / θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις / πατρός κατ'
 ἀνδρῶνας εὐτραπέζους / ἔμελψεν, ἀγνᾶ δ' ἀταύρωτος αὐδᾶ πατρός /
 φίλου τριτόσπονδον εὐποτμον / παιῶνα φίλως ἐτίμα. / τὰ δ' ἔνθεν οὔτ'
 εἶδον οὔτ' ἐννέπω· / τέχνηι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι. . Δίκα δὲ τοῖς μὲν
 παθοῦ-

Violenta la forza di quel morso che la ammutoliva. / Le vesti erano già una macchia tinta di croco, sparse per terra, / e lei lanciava a ciascuno dei sacerdoti occhiate, / come pietose frecciate, / vivida e bella come / un quadro dipinto; e voleva / dire qualcosa, lei che tante volte / nelle stanze del padre per i suoi banchetti / aveva cantato: voce pura, intatta, che celebrava l'amato / padre nel terzo brindisi con un peana / di buon augurio, facendogli onore con tutto il suo amore. / Poi non più ho visto e non voglio più parlare: / soltanto dirò che l'arte di Calcante è potente, si compie, / e che la Giustizia solo a chi soffre concede in cambio il sapere [16].

Il coro descrive una pittura che si compone in un tragico silenzio: "il fatto che Ifigenia non possa parlare trasforma la scena stessa in un quadro, nel quale la mancanza della parola è sostituita dall'*evidentia* dell'immagine" [17]. Mentre però questo gruppo di uomini di Argo sostiene di non poter dire ciò che non ha visto (l'immagine più dolorosa viene *obliterata*), lasciando ai profeti e alla loro arte la possibilità di guardare direttamente l'osceno, in *Lingua Imperii* l'attore interrompe il discorso aprendo gli occhi e guardando in faccia, per la prima volta, gli spettatori, imponendo loro di non distogliere il proprio sguardo dalle responsabilità personali. È l'attimo prima che Ifigenia caschi sotto i colpi del padre; queste le parole del corifeo di *Lingua Imperii*:

Le scivolarono ai piedi le vesti e con gli occhi implorava pietà ai suoi carnefici.

E pareva un'immagine dipinta, muta. Perché è questo che ci si aspetta dagli animali no? Che possano cadere sotto i nostri colpi, senza proferire parola [18].

L'immagine dipinta, il volto giovane imbavagliato e reso muto, la vita adolescente congelata in una istantanea di morte, trovano voce nella capacità vivificante della parola che, al tempo stesso, denuncia il pericolo che la lingua sia dominata da un potere cinegetico mortifero. Tutti gli elementi che compongono l'andamento drammaturgico di *Lingua Imperii* sono condensati in un espediente ecfrastrico di grande potenza in cui la poesia di Eschilo si apre a nuove interrogazioni e in cui la memoria diviene motore fondamentale di un processo visivo (e conoscitivo) interiorizzato.

Byten: la meccanica dell'oblio

È parte dello stesso discorso la riflessione sull'oblio. Dove la parola si fa conduttrice della memoria vivificando immagini e reminiscenze sepolte nella mente e nel cuore, ad essere reso in forma di immagine è l'oblio, contraltare della memoria.

Recuperando l'etimologia romana di *oblio*, Bettini risale al verbo *obliviscor*, composto dal rafforzativo *ob-* e da **liverē*, "cancellare, levar via": il verbo poteva quindi indicare l'atto di lisciare e l'immagine che appare dietro la parola "oblio" è quella di una tavoletta su cui sono incisi dei segni che

vengono poi cancellati per lasciar spazio ad altri segni. L'oblio sarebbe quindi una dimenticanza che passa per la cancellazione della scrittura, un atto volontario, un evento sottrattivo che nasce prettamente dalla dimensione dei segni. Accettando questa ipotesi, finiremo per dire che quando la memoria prende forma nella scrittura, essa è paradossalmente più flebile: i segni possono essere sempre soggetti alla cancellazione e la memoria diventa trasformabile. Sforiamo così due grandi problematiche: la moltiplicazione della memoria nelle memorie e la valutazione dell'oblio come principio organizzativo di archivi memoriali.

Ma tornando a *Lingua Imperii*, in che senso diremo che la pratica dell'oblio viene resa visibile?

Accadono contemporaneamente tre fatti. Una cantante armena dà voce a uno straziante canto: i suoi occhi sono chiusi e la sua voce esprime, raccoglie e culla il dolore dell'uomo. Su queste note che liberamente si levano per caricarsi di suggestioni memoriali, tre coppie di attori prendono progressivamente posto sulla scena. In ogni coppia c'è un "suggeritore" e un "esecutore": il primo, a fil di voce – non udibile dagli spettatori – dà delle indicazioni al secondo che, ad occhi chiusi, trasferisce in forma gestuale la visione interiore che gli sopraggiunge dal suggerimento. I corpi raccontano, ritualizzando una partitura estemporanea, momenti di sofferenza e violenza perché l'atto stesso di imposizione di una visione, un sussurro quasi dolce all'inizio, finisce per caricarsi di tragicità. Mentre tutto ciò accade, sul grande schermo centrale compare la lettera di una bambina, prima in cirillico poi nella traduzione italiana. Le sue parole, l'ultimo saluto al padre, l'incapacità di rassegnarsi a una morte incombente, il timore di quella fossa in cui i bambini vengono gettati vivi, si sgretolano e come sono apparse, lettera per lettera, scompaiono sotto gli occhi del pubblico. Si tratta di una nota di Judith Wischnjatskja, una bambina di dodici anni, scritta in calce alla lettera che la madre, Slata, aveva scritto al padre:

Дорогой отец! Прощаюсь с тобой перед смертью. Нам очень хочется жить, но пропало - не дают! Я так / этой смерти боюсь, потому что малых детей бросают живым в могилы. Прощайте навсегда. Целую тебя / крепко, крепко.
/ Твоя И.

Caro papà! Ti sto dicendo addio prima di morire. Vorremmo tanto vivere ancora ma non ce lo permetteranno e / noi moriremo. Ho così tanta paura di morire in questo modo, perché i bambini piccoli li buttano vivi nella fossa. / Addio per sempre. / La tua I [19].

Le parole di Judith lentamente scompaiono e lo schermo torna ad essere nero; è il processo di cancellazione del segno, è la rappresentazione dell'oblio: l'immagine non è dunque soltanto il contenuto della lettera, ma è la parola stessa a farsi immagine. Richiamare alla memoria o gettare nell'oblio sono due atti di potere di forza uguale e contraria.

L'oblio è segno che viene sottratto allo sguardo, ma è anche scelta di sottrarsi allo sguardo del passato e, in questo caso, il passato si dissolve. Se davvero, nella relazione che instauriamo con un'opera, pensiamo che tanto la si guarda, quanto essa getta il suo sguardo di rimando, diremo che entrambi i processi possono essere riattivatori di memoria o principi di oblio. Ancora in *Fortuny*, i volti di due statue antiche sorgono sulla superficie di due schermi lcd, prendono lentamente forma da una visione offuscata che si fa sempre più limpida. I loro occhi attirano nelle profondità del passato e da quel passato si fissano sulla scena. È in quel momento che uno dei giovani attori, sacerdote dei riti di memoria e oblio, decide di sottrarre la visione al loro sguardo e copre i loro occhi di una striscia di colore nero. È la condanna alla loro sparizione, è la condanna all'oblio: l'opera, se non può gettare il suo sguardo di rimando, viene snaturata e, resa cieca, viene condannata a ritornare nelle nebbie da cui era sorta. Di fronte ad ogni opera non ci si può limitare ad osservarla, ma bisogna accettarne lo sguardo di ritorno: in esso risiedono i meccanismi di riattivazione memoriale che parlano all'oggi.

Abbiamo iniziato dicendo di come la memoria spesso faccia di tutto per aggrapparsi ad immagini certe, icone immobili, confondendo la fissità con la verità. Ma, lo abbiamo visto, è sufficiente infliggere piccoli tagli perché si scoprono altre verità, altri mondi. L'opera imitativa si definisce del resto sempre per difetto, qualcosa sempre le sfugge. Proprio in questa consapevolezza dei limiti mimetici di ogni forma d'arte trova fondamento la discrepanza esistente tra lo statuto di realtà e quello di verità: diventa allora centrale la nozione di falso o di falsificazione [20].

Caucaso: controllo delle lingue, controllo della memoria

Chi esercita il potere conosce queste funzioni del mimetico e, rispondendo a tentativi di costruzione di verità, a costo di plasmare la realtà, può agire nel senso del controllo della memoria e dell'oblio, della costruzione di immagini e immaginari in cui una comunità è 'invitata' (spinta o costretta) a riconoscersi. Si tratta di esercitare forme di controllo legittimate e legittimanti. L'uomo ha bisogno, per definirsi, di identificarsi in qualcosa, un oggetto su cui può indirizzare il proprio sguardo, per conoscerlo, appropriarsene e riconoscersi. La memoria può essere allora un atto artificiale di costruzione di identità.

Pensiamo, in questi termini, all'identificazione di un popolo per via linguistica. In *Lingua Imperii* il dialogo tra i due generali nazisti verte proprio su questioni linguistiche che potrebbero giustificare (o meno) lo sterminio di una popolazione caucasica di probabile discendenza ebraica: le teorie razziali vengono affiancate alle teorie linguistiche [21]. Il Caucaso è la "montagna delle lingue" perché ospita la maggiore varietà linguistica al mondo, anche se molte lingue sopravvivono soltanto come patrimonio orale. Forse solo la lingua scritta è garanzia di prestigio e dignità? È possibile riconoscere in una comunità montana una discendenza ebraica, che la renderebbe una comunità di morti viventi, per il solo fatto di parlare una lingua che non aderisce alla lingua ufficiale? Dei due ufficiali, uno, appassionato linguista, cerca di convincere l'altro dell'assurdità di queste pretese, motivando la sua presa di posizione soltanto per via linguistica, lontano dal considerare che dietro quei discorsi c'è il respiro di migliaia di uomini. In *Lingua Imperii* il potere viene esibito e giustificato nei modi del linguaggio e della caccia.

Quello che viene presentato, attraverso il dialogo tra i due generali tedeschi, è il tentativo di fondare scientificamente le teorie razziali su teorie linguistiche. La dignità del tedesco, lingua codificata nella scrittura, darebbe all'uomo il diritto di sentire la pienezza della propria identità perché, come dice Roland Barthes, "la scrittura [ha sempre detenuto] una virtù individuante: qualificava il potere" [22]. Chi domina una lingua non solo in forma orale ma anche in forma scritta, chi possiede le regole di un alfabeto, per quanto detto poco sopra, esercita un controllo su memoria e oblio. Chi domina una lingua scritta si è sempre posto con atteggiamento

dominante su quanti fondano la loro cultura su memorie soltanto orali. Dietro le culture linguistiche, si celano guerre e atti di potere, se una "una topica spietata regola la vita del linguaggio", se il linguaggio "è topos guerriero" [23].

Il potere esercita sempre una parte attiva nel determinare linguaggi e immaginari. A favorire questo processo, come sostiene Barthes, sono poeti, sacerdoti, artisti, comunicatori in genere, persone che si trovano, conniventi o loro malgrado, a favorire i processi di costruzione di immaginari utili al potere. Il linguaggio, si dia esso per imposizione, per limitazione, siano le sue voci ostentate o spezzate, se osservato attentamente rivela l'esercizio del potere. È su questo percorso che la ricerca di Anagor muove dalle questioni del dominio linguistico di *Lingua Imperii* alla riflessione problematica attorno alla figura di Virgilio, su cui grava da sempre (ed in particolare nella critica del XX secolo, come reazione comprensibile al pensiero totalitarista) il sospetto di aver prestato la propria voce al potere.

Ed è ancora avendo coscienza del potere del linguaggio, nel tentativo di accoglierne la parte migliore, quella che stabilisce differenze arricchendo gli incontri, l'altro lato della medaglia di una gara per l'egemonia linguistica, che Anagor porta in scena complesse stratificazioni linguistiche. Come nella babele imperiale favorita dal potere centrale, la scena accoglie molte lingue, ma queste molte voci sembrano rintracciare un linguaggio comune, che non è la *koiné* imposta. Il linguaggio comune è quello dell'esperienza ecfrastrica: lingue e voci diverse condividono l'esperienza visiva, producendola o decriptandola. Quando in *Lingua Imperii* si compie la preparazione delle corone vegetali, voci e lingue diverse elencano i *Consigli a un genitore in lutto*: una babele per un'unica tragica fatalità. I quindici suggerimenti pratici per superare il dolore per la morte del figlio sono emessi fuori campo in diverse lingue, istruzioni comuni per orecchi diversi. In alcuni campi di concentrazione le istruzioni per certe operazioni collettive (spogliarsi degli indumenti e degli effetti personali all'arrivo; avviarsi alla disinfestazione...) erano dettate in diverse lingue attraverso gli altoparlanti o mediantei cartelli. In *Lingua Imperii* ci si perde tra le pieghe dei linguaggi e si accolgono echi lontani di un dolore comune, ma risonanti quanto i sussurri più vicini.

In un gioco parallelo tra spettacoli, in *Virgilio Brucia* sono elencati *Consigli per un giovane poeta*. Ancora una lingua straniera, ma in questo caso solo una, il serbo dell'autore, a mettere in risonanza il testo: la lingua personale è presa quasi a garanzia di uno sguardo poetico che sopravvive a sistemi linguistici imposti e impositivi. In *Virgilio Brucia* l'affresco rimane comunque multilingue, espressione di un orizzonte culturale molteplice: la *latinitas* occidentale, l'Austria di Herman Broch, emblema della cultura *mittel* europea, ma anche l'Armenia dell'esilio e il crogiolo balcanico nei canti di origine serbo-croata o nelle parole dello stesso Kiš (che era serbo d'Ungheria di religione ebraica).

Anche il latino con cui si dà voce all'*Eneide*, lingua di un impero a cui aderirono anche linguisticamente (volenti o nolenti) molti popoli, molte genti, molte culture, si rivela una lingua-altra in grado di parlare allo spettatore che, pur disorientato, vive una forma di riconoscimento in quell'antenateo linguistico. Si è portati cioè a subire il fascino di una tradizione, anche linguistica, nella quale, di fatto, vogliamo riconoscerci. Una grande opera come l'*Eneide*, sulla base di un'autorevolezza conferitale da una distanza temporale e da una storia memoriale cresciuta sulle sue spalle, è divenuta riferimento fondativo di tradizioni e identità. Ottaviano aveva ottenuto da Virgilio quanto non avrebbe mai potuto sperare: l'*Eneide* sarebbe diventata nei secoli non solo un poema celebrativo, ma soprattutto un riferimento cristallizzato nella definizione delle origini di una tradizione. È una visione statica della costituzione culturale di un popolo. Una nuova icona costruita ad arte. La spettacolarità di Anagoor taglia le icone per ribadire che "se c'è qualcosa che caratterizza la cultura è [...] la sua capacità di *mutare*, di trasformarsi nel corso del tempo: appartenere alla specie umana significa, in primo luogo, possedere il dono e la possibilità del cambiamento" [24].

Roma: la lingua morta

Il teatro della memoria si nutre del cambiamento con cui il passato si offre al presente. Dare voce, oggi, a un verso poetico nelle sonorità e nei ritmi della lingua latina, intersecarvi un design sonoro elettronico, che spezza, esalta o sottilmente ombreggia una parola così antica, significa aprire le porte di un teatro dalle memorie stratificate e stratificabili.

Il modo in cui Anagoor calibra voce e silenzi ha ancora a che fare con una riflessione sulla memoria. Per capire cosa esprima questa voce latina, come pura voce, al di là cioè dei contenuti forti e tremendi propri del II libro dell'*Eneide*, può essere utile rivolgersi ad uno studio di Agamben. Ne *Il linguaggio e la morte*, il filosofo fa riferimento ad uno dei primi luoghi in cui si presenta, nella cultura occidentale, l'idea di una lingua morta [25]. Agostino, nel *De Trinitate* (X, l.2) riflette su una parola latina non compresa da un suo contemporaneo perché ormai caduta in disuso. Tale parola non è un mero suono, perché si ha coscienza del fatto che vi sia un significato, ma non è ancora significato, dal momento che esso ci è precluso. Davanti a una lingua morta, che si pone tra il puro suono e il significato, facciamo esperienza della *vox*.

Questa Voce – che Agamben suggerisce di scrivere con la lettera maiuscola per distinguerla dalla “voce” intesa come puro suono – si pone in una posizione liminare che si definisce per negazione: non più puro suono, non ancora significato. Fare esperienza della vocalizzazione di una lingua morta significa, prima di tutto, fare un'esperienza di pura memoria: nella coscienza dello spettatore si risveglia qualcosa che non è più e che, allo stesso tempo non è ancora.

[1] Jean-Luc Nancy, *Corpo teatro*, Napoli 2011, 49.

[2] Dal programma di sala di *Santa Impresa* (Teatro Stabile di Torino | Teatro Nazionale 2015), progetto di Laura Curino e Anagoor. Si veda teatrografia.

[3] Bettini propone questa etimologia durante una conferenza tenuta al Festival della mente di Sarzana 2011. Il video della conferenza si trova in rete.

[4] *Fortuny* (Anagoor 2011), di Simone Derai, Moreno Callegari, Marco Menegoni.

[5] La scena era stata centrale già nella performance *Wish me luck.*, episodio site-specific del progetto Fortuny.

[6] Venezia per Mariano Fortuny era il mondo di leggendari decoratori, orafi e tessitori delle stoffe che compaiono nelle tele di Carpaccio; fu la scoperta della luce che attraversa i merletti di pietra dei palazzi gotici e che lui cercò di riportare nelle incisioni, nelle fotografie, nelle scenografie.

[7] A proposito di Camillo e del suo teatro della memoria, Erasmo scriveva: "Egli chiama questo suo teatro con molti nomi, dicendo ora che è una

mente e un'anima artificiale, ora che è un'anima provvista di finestre. Pretende che tutte le cose che la mente umana può concepire e che non si possono vedere con l'occhio corporeo, possono tuttavia, dopo essere state raccolte con attenta meditazione, essere espresse mediante certi simboli corporei in modo tale che l'osservatore può, all'istante, percepire con l'occhio tutto ciò che altrimenti è celato nelle profondità della mente umana. E appunto a causa di questa percezione corporea lo chiama un teatro". Si veda: Erasmus, *Epistolae*, X, pp. 29-30.

[8] Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1985, 143. La Yates, chiedendosi come potesse operare la magia di Ficino, che nel XV secolo aveva tradotto il *Corpus Hermeticum* in cui veniva appunto affermata la divinità della mente umana, entro un sistema di memoria che usava luoghi e immagini nella maniera classica, scrive: "Sembra che si pensasse che le immagini del *Teatro di Camillo* avessero in sé qualcosa di questo potere, che abilita lo spettatore a leggere con un solo sguardo, attraverso la "contemplazione" delle immagini, il contenuto intero dell'universo. Il "segreto", o uno dei segreti del Teatro è, credo, che le immagini planetarie fondamentali sono considerate come talismani o come dotate di virtù talismaniche; e che si supposeva che i poteri astrali emananti da esse attraversassero le immagini sussidiarie. [...] E si doveva supporre che in questo modo, la memoria fondata sul cosmo non solo traesse forza dal cosmo della memoria, ma anche le conferisse unità. Tutti i particolari del mondo sensibile, riflessi nella memoria, dovevano trovare unità organica entro di essa, perché assunti e unificati sotto le superiori immagini celesti, le immagini delle loro "cause". Si veda *ivi*, 144.

[9] Secondo le dottrine ermetiche la *mens* umana, tratta dalla vera sostanza di Dio, poteva ambire a contemplare e quindi a contenere intellettivamente l'intero universo; è per questo che diremo che la distribuzione dei contenuti memoriali per *loci* e *images*, come prescrivevano gli antichi, doveva avere per Camillo implicazioni diverse dal semplice ricorrervi come strategia per rinfrancare la debolezza della mente.

[10] Dal programma di sala di *Fortuny*.

[11] *Wish me Luck*, video sinottico, dall'omonima performance.

[12] In André Chastel, *Giorgione, l'inafferabile*, Milano 2012.

[13] Nella performance *site-specific Con la virtù come guida e la Fortuna per compagna*, pensata per gli spazi dell'antica Chiesetta dell'Angelo di Bassano del Grappa, in un ambiente sonoro amniotico sempreavvolto da

una nebbia densissima, cinque giovani e liquido sempre percosso dal vento, tre giovani si preparano al viaggio della conoscenza e della memoria, guidati da una donna coperta di polvere d'oro, la Fortuna, che, quasi fosse un filo di seta antica, sembra uscire, novella Arianna, dall'oro intrecciato dei tessuti antichi collezionati e catalogati da Mariano Fortuny. La stessa donna, figura onirica, è al centro della coreografia che vede coinvolto un gruppo di trenta performer, nell'ultimo degli episodi *site-specific*, *Ballo Venezia*, messo in scena nel labirintico Palazzo Pesaro degli Orfei, atelier e residenza di Mariano Fortuny.

[14] Intervista a Simone Derai a cura di Chiara Maccioni, *Il teatro secondo Anagoor, Muta Imago, Pathosformel. Piccolo lesico essenziale*. Archivio privato della compagnia.

[15] Da *L.I. Lingua Imperii, violenta la forza del morso che la ammutoliva*. Testo di Simone Derai.

[16] Eschilo, *Agamennone*, vv. 238-250, in Eschilo, *Le Tragedie*, traduzione, introduzioni e commento a cura di Monica Centanni, Milano 2003.

[17] Roberto Nicolai, *L'ekphrasis, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna*, in Riccardo Palmisciano e Matteo D'Acunto (a cura di), *Lo scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*, Atti della giornata di studi - Napoli, 12 Maggio 2008, "AION (filol)", 31/2009, 37.

[18] Da *L.I. Lingua Imperii, violenta la forza del morso che la ammutoliva*. Testo di Simone Derai.

[19] Il documento è stato trovato da un soldato sovietico nei pressi di Byten, vicino a Baranowicze nella Polonia orientale. A Byten le truppe tedesche trucidarono più di 1900 ebrei. La copia in russo è conservata presso il Memoriale degli Ebrei Assassinati d'Europa, Berlino, Germania. L'originale è mancante.

[20] Giovanni Lombardo, a partire da fonti antiche, mostra come un buon discorso efrastico fosse definito non tanto dal grado di verità dei contenuti che esprimeva, quanto dalla capacità di costruire un discorso incantevole, un'ekphrasis che mettesse sotto gli occhi degli ascoltatori ciò di cui stava parlando, anche se si fosse trattato di qualcosa di fittizio. Anzi, la "finzione della verità", dice Lombardo, è proprio uno dei modi attraverso cui si manifesta la μορφή di una buona ekphrasis. La capacità oratoria di Ulisse, che alla corte dei Feaci letteralmente incanta i suoi uditori, viene così descritta: "se l'arte narrativa di Ulisse si caratterizza

anche per l'uso affilato delle tecniche della simulazione, possiamo supporre che l'illusionismo sia immanente alla μορφή dei suoi racconti e che la finalità dei suoi racconti sia non solo quella di attestare la verità ma anche quella di simulare la realtà, fingendone un'immagine narrativa plausibile". I racconti menzogneri, le *ékphrasis* mal costruite, sarebbero quindi inattendibili sul piano della "simulazione autoptica dei fatti", mancando dell'ἐνάργεια necessaria affinché la narrazione sia resa vivida e flagrante. Si veda Giovanni Lombardo, *Aspetto verbale e tecniche dell'enargeia. La dimensione "aoristica" della descrizione*, "Estetica. Studi e ricerche", 1/2013, 24-25.

[21] Il dialogo è tratto da *Le Benevole* di Jonathan Littell.

[22] Roland Barthes, *Variazioni sulla scritturaseguite da Il piacere del testo*, Torino 1999, 45.

[23] Scrive Barthes: "I sistemi ideologici sono delle finzioni (dei fantasmi di teatro avrebbe detto Bacone), dei romanzi ma romanzi classici, provvisti di intrecci, di crisi, di personaggi buoni e cattivi (il romanzesco è tutt'altra cosa: un semplice ritaglio astrutturato, una disseminazione di forme: il maya). Ogni finzione è sorretta da una parola sociale, un socioletto, con cui si identifica: la finzione è quel grado di consistenza a cui arriva un linguaggio quando ha fatto eccezionalmente presa e trova una classe sacerdotale (preti, intellettuali, artisti) per parlarlo comunemente e diffonderlo. "Ogni popolo ha al di sopra di sé un simile cielo di concetti matematicamente ripartiti, e, sotto il bisogno della verità, capisce ormai che ogni dio concettualmente non vada cercato da nessun'altra parte se non nella sua sfera" (Nietzsche): tutti siamo presi nella verità dei linguaggi, cioè nella loro regionalità, travolti nella formidabile rivalità che regola il loro vicinato. Giacché ogni parlata (ogni finzione) combatte per l'egemonia; se ha il potere si estende dappertutto nel corrente e nel quotidiano della vita sociale, diventa doxa, natura: è la parte falsamente apolitica degli uomini politici, degli agenti dello Stato, è quella della stampa, della radio, della televisione, è quella della conversazione; ma anche al di fuori del potere, contro di esso, la rivalità rinasce, le parlate si frazionano, lottano fra loro. Una topicaspietata regola la vita del linguaggio; il linguaggio viene sempre da qualche parte, è τόπος guerriero", in Roland Barthes, *Le plaisir du texte, Oeuvres complètes 1972-1976*, vol. IV, Paris 2002, 235.

[24] Maurizio Bettini, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*,

Bologna 2011, 14.

[25] Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino 1982, 43.

English abstract

Anagoor was founded in 2000 as a theatrical project that brings deep questions about current ethics on stage. It introduces forms of memory into the flow of contemporary thought, questioning masks, icons, works. This book does not retrace the story of Anagoor, but follows the thread of a theatrical thought that is poetic and political: the reflections, entering the works of the company, compose a canvas of intertwined breaths. In fact, this is also a study on the *Aeneid*: Virgil's great poem - protagonist of one of the works of Anagoor - suggests the issues that found the theories embraced in this book. The contemporary scene questions masks of power - exhibited or suffered - that occult and that, at the same time, reveal. This book is finally a reflection on the task accepted by the theater of Anagoor: show the fragility of the idols to which every man adheres, the fragility of certainties considered to be unshakable. Tradition and its images are never something defined or definitive, imposed or impossible. Looking at the becoming of the world, even in the icons that come from a distant past, means escaping the petrifying gaze of the Gorgon, decapitating it. The essay is preceded by an interview with the company conducted by Paolo Puppa, full professor of History of Theater and Performing Arts at the University of Venice

A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*

presentazione di volume di Bruno Roberti

*il contributo è un estratto da Bruno Roberti, *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*, Pellegrini, Cosenza 2018.



Miracolo sull'isola

Vorrei accompagnare questo estratto dal mio volume con una breve nota scritta alla luce della visione del nuovo film di Martone *Capri-Revolution*, in uscita il 13 dicembre prossimo distribuito dalla 01. Non è peregrino osservare che quel giorno si festeggia Santa Lucia, singolare figura di santa fanciulla, archetipicamente legata alla luce, al ciclo sparizione-apparizione della luce. La protagonista del film, una umile e istintiva capraia, ha nome appunto Lucia. Tutto nel film sembra assumere un valore simbolico e a un tempo concretissimo, fisico, anzi "elementale".

Attinente a un sentimento della natura ancestrale che racchiude in sé la *potenza* mitologica degli elementi. Capri è una sorta di isola magica, intrisa di magnetismo, un pezzo di dolomiti scagliato nel mediterraneo. È il coacervo di presenze intense che si sprigionano, tra cielo e acque, tra fuoco vulcanico e concrezione rocciosa della terra, ed è custode "immaginale", dimora di numinosità dionisiache come apollinee, ma soprattutto di scatenamento "estatico" e ninfico di potenze archetipali legate al femminile, a cominciare da Artemide (che a un certo punto, in una sorta di "tiaso" notturno, viene "evocata" nel film). Lucia siracusana è "survivance" di tali potenze, è epifania luminosa ma anche libera fanciulla

che si oppone all'autorità del potere maschile e paterno, e vicina alla sororalità verginea della Diana lunare, abitante dei boschi, signora degli animali. La Lucia del film presiede a questo "miracolo", a una epifania che letteralmente sul suo corpo nudo, entrando in contatto sottile con la roccia, il mare e il cielo e con il sostrato ancestrale dell'isola, si incarna spingendola a una rivelazione, a un risveglio, anche a una "malattia sacra", a una trasformazione che è pure "romanzo di formazione". E anche questo "cammino" terrestre-celeste è simbolico.

Simbolo di una "genealogia" che trasporta l'antico verso il moderno. È appunto una "genealogia del moderno" ciò cui attinge Martone in quella che con questo film si configura come una "quadrilogia" anche sull'identità polimorfica dell'Italia (secondo un procedere "anacronico", una "risalita" alle fonti e una prefigurazione dell'a-venire, un processo di "reviviscenza" dischiudentesi lungo coordinate che decostruiscono il tempo e fanno riemergere dal passato sotto altre forme e intensità immaginali, come ci ha mostrato Warburg e come Didi-Huberman viene indagando nei suoi studi).

Una serie di film – da *L'odore del sangue* (che incrocia gli anni 70 con il disagio contemporaneo) attraverso il Risorgimento obliquo e non riconciliato di *Noi credevamo*, il corpo poetico-etico-politico di Leopardi in *Il giovane favoloso*, fino al nesso natura-utopia di *Capri-Revolution* – viene a comporre un polittico "mnemosinico" che fa intercorrere nessi, emergenze, riflessioni ma anche miracoli e apparizioni. La visionarietà e la lucida geometria spazio-temporale si accompagnano in questo modo in tali film, configurando quello che io definisco uno "sguardo in viaggio" nel mio volume. Sguardo che è singolare-plurale e che ripercuote ogni volta il rapporto individuo-comunità. Sguardo che si riversa con nessi sotterranei ma insieme illuminanti nei lavori teatrali di Martone (basti pensare allo splendido *Morte di Danton*, alla trascrizione drammaturgica delle *Operette morali*, agli allestimenti lirici di Verdi e Rossini fino all'*Andrea Chenier* di Giordano per il Teatro alla Scala).

Qui la comunità è al centro di un tale "sprigionamento" genealogico. La Capri del 1913 alla vigilia della prima guerra mondiale, all' "accendersi" del secolo dell' "elettricità", fu (con i paesi della costiera amalfitana e sorrentina, con la Napoli futurista e novecentista...) il crocevia di comunità

che fondarono la tensione “rivoluzionaria” del 900: gli esuli russi con Gorki e Lenin, i viaggiatori colti e gli artisti (da Cocteau a Massine, da Picasso a Clavel), le “enclave” degli inglesi, degli svedesi e dei tedeschi, da Ewers a Wilde, da Von Gloeden a Fersen, fino ad Axel Munthe e a un pittore visionario come Karl-Wilhelm Diefenbach, che muore a Capri nel 1913 e dai cui dipinti conservati alla Certosa di Capri trae il primo spunto questo film, e su un cui quadro che ritrae la conformazione quasi in rilievo dell’isola scorrono i titoli di testa. Diefenbach, nudista e pacifista, neopagano e naturista aveva fondato a Vienna una comune prima di trasferirsi a Capri negli ultimi anni, e da questa comune furono gettati i semi di quel gruppo utopista che si trasferì in un’altra terra magnetica, Monte Verità ad Ascona nella Svizzera italiana, e che vide tra i suoi componenti Hermann Hesse, Paul Klee, Otto Gross, Mary Wigman, Isadora Duncan, Karl Kautsky, Hugo Ball, El Lissitzky, D.H. Lawrence, Hans Richter, Hans Harp, Else Lasker-Schüler, Kropotkin, pare anche Trotsky e Lenin (“Il comunismo è il socialismo più l’elettricità”, diceva Lenin). A questo flusso di “energie” fondative è ispirata l’immaginaria comunità che abita una casa diruta su un picco roccioso di Capri, nel film, e che vive e lavora insieme coniugando una evoluzione-rivoluzione dell’umanità che riattinge alle fonti antiche, mitologiche e archetipiche, revulsionandole lungo un crinale e un volo diretto al futuro, un futuro rigenerativo di trasformazione. Lucia, simbolo di luce, che vive portando al pascolo le sue dionisiache capre, con due fratelli e un padre malato e una madre dolce e remissiva, ha come una rivelazione guardando da lontano su un costone di scoglio lambito dalle onde i giovani corpi nudi di uomini e donne; di fronte a quella visione istintivamente si spoglia e si lascia inondare dal sole. È una epifania, un *miracolo* che avviene attraverso i sensi interiori ed esteriori, tramite il corpo e l’anima, le vibrazioni che la investono.

L’apertura folgorante del film è questa “mirabile visione” che induce una metamorfosi psicosomatica, fa sbocciare in lei la luce gnosticamente custodita nel suo essere. Ed è anche un ricordo di un episodio del film di Roberto Rossellini (cineasta imprescindibile per Martone): *L’amore*. Quel breve episodio che componeva un dittico interpretato da Anna Magnani (l’altro pezzo era una elaborazione di *La voix humaine* di Cocteau) si intitolava per l’appunto *Il miracolo*. Anche lì una capraia, un’anima umile e semplice, una santa folle, incontra un uomo vestito di un saio con una bisaccia a tracolla (esattamente come nel film di Martone), sotto il sole

cocente sulle pendici di una montagna che domina la costiera sorrentina. La donna è devota a San Giuseppe e quando lo incontra è certa di aver incontrato il Santo in carne ed ossa, lo abbraccia, si prosterna ai suoi piedi come una Maddalena peccatrice. L'uomo (interpretato da un giovane Federico Fellini, allora aiuto e sceneggiatore di Rossellini) la accoglie, le dà da bere dalla bisaccia, e il vino e il sole, il succo vitale dionisiaco risvegliano il corpo e il sangue: i due si uniscono e la donna è convinta di essere stata impregnata da San Giuseppe. Come la Madonna darà alla luce un nuovo Cristo - lo dice e lo grida ai quattro venti col risultato che la comunità retriva e maligna che abita nel paesino la accusa di blasfemia e follia e la lapida. "Dicono che voi siete il diavolo" è la prima frase che Lucia rivolge al pittore vestito di un saio in *Capri-Revolution*, e il pittore con un gesto e uno sguardo da santo, ma anche da "demone" della natura, la accoglie, la conduce con sé. È l'inizio di una sorta di "illuminazione", probabilmente reciproca, e anche di un amore, di una scoperta, di un risveglio. Un "miracolo" appunto che viene plasticamente figurato nel film da una scena in cui il pittore "magnetizza" il corpo di Lucia che si abbandona fra le sue braccia e comincia a levitare supina, e a occhi chiusi si libra nel cielo in un "volo magico", nel ricordo di un film di Manoel de Oliveira *Lo strano caso di Angelica*, in cui un giovane fotografo si innamora del fantasma di una fanciulla che ha fotografato sul letto di morte e dallo spettro femminile viene portato in volo (come fa il Mefistofele di Murnau nel suo *Faust*). Si tratta della *trasmissione* di una energia sottile che proviene dalla natura profonda e che in quel momento prerivoluzionario sta per essere sprigionata, nel bene e nel male, dalla scienza e dalla politica, l'irrazionale fa cortocircuito con il razionale. Come il pittore esplicita nel confronto con il giovane medico marxista e razionalista in un dialogo dove è contenuta l'allusione a un'opera, e al pensiero artistico intriso di antroposofia e teosofia, di un artista del tardo Novecento come Joseph Beuys, alla cui opera *Capri-Batterie* si ispira, anacronicamente, il film. "La rivoluzione siamo noi" conclude il pittore con una frase che Beuys apponeva alle sue "azioni" magnetiche e artistiche. Un limone, frutto caprese, cui è conficcata una lampadina che per induzione si accende sprigionando la sua solare luce gialla che squarcia il buio (fu Beuys a regalare questa opera al grande gallerista Lucio Amelio, il quale durante le riprese del documentario che Martone gli dedicò, *Lucio Amelio-Terrae Motus* lo regalò al cineasta). Appunto una "trasmissione di energia".

Nel film questa metafora “elettrica” è fondante, in una scena si assiste all’illuminazione elettrica in una sorta di festa pubblica a Capri, e l’energia “luminosa-numinosa” è il fulcro dell’incontro tra la giovane capraia, il medico razionalista, marxista e interventista e il pittore capo della “comune” utopica, mistagogo che risveglia dal fondo interiore le forze liberatrici e le convoglia su sentieri neopagani, naturisti, ma anche “avanguardistici”, nel senso di una nuova concezione dell’arte, dalla pittura alla danza in un coacervo sinestetico, che sta alle radici di tutta la pulsione segreta e sotterranea delle rivoluzioni artistiche del Novecento. Il destino di Lucia sarà quello di lasciare l’isola, e la comunità, dal momento in cui il suo essere libero e il suo sguardo consapevole dell’antico e del futuro la spinge a varcare il mare, su un barcone (dove viaggia un personaggio strano e altrettanto simbolico che Martone ha posto in ognuno dei tre film su questa genealogia otto-novecentesca: un umile sarto che porta con sé sempre una gabbietta con un “cardellino”, un cardillo ortesiano, innamorato-addolorato). Su quel barcone c’è, a inaugurare il secolo e a varcare l’oceano, un’altra comunità possibile-impossibile. Sono i migranti. Migranti nutriti dell’utopia concreta di una nuova terra, di un porto che si apra al loro arrivo, che li accolga, che scambi con loro l’energia per far evolvere questo piccolo pianeta.



Natura ed Utopia: dal Giovane favoloso verso Capri-Revolution

Il giovane favoloso si chiude con una visione e insieme si apre su un mondo altrove che solca lontananze e distanze infinite e le riproietta sui destini futuri del progresso in dissonanza con il riemergere potente dell’impersonale assoluto naturale. È un dissidio tra il rifare un mondo, la scommessa di una fabbricazione umana-troppo-umana e il suo farsi naturale. È un finale particolarmente ispirato perché risponde a un’attitudine dello sguardo di Martone, del suo modo di intendere il cinema e il teatro come la coltivazione di un campo di visione che procede da una luce e viene accompagnata nel suo farsi.

Questo procedere naturale si rapporta sempre con l'utopia aperta e concreta di un progetto comune, da condurre tanto con i compagni di viaggio quanto con gli spettatori. Se il cinema di Martone è un cinema filosofico, morale, un itinerario visivo di conoscenza, lo è al di là delle tesi (che spesso impacciano certo nuovo cinema italiano neoesistenziale o neocivile), per cui il film non parla di ma semplicemente parla, e soprattutto guarda, interpellando interrogativamente lo spettatore in un corpo a corpo tra la verità e il mistero, in un rapporto con il reale rossellinamente inteso come capacità di far emergere dalle immagini l'epifania invisibile inscritta nel visibile. Ciò è rintracciabile in un'attenzione rigorosa al valore morale e significativo dello sguardo, senza semplificarne l'intrinseca polivalenza, ma assumendone semplicemente la problematicità. È un equilibrio difficile tra abbandono e controllo che dà corpo all'attenzione dello sguardo nel cinema di Martone. Il progetto sarebbe dunque, attualizzando un mondo possibile, accentuare nello spettatore l'effetto di istantaneità, l'illusione di essere là e di vedere le cose accadere. In questo modo, come ricordava Bazin, ogni film, anche di finzione, è vedibile come documentario sugli attori che lo interpretano, sui luoghi, sugli oggetti che vi compaiono, e il rapporto verità-mistero nei film di Martone restituisce appunto l'implicazione reciproca tra il possibile del film e il necessario del vero.

Il mistero della figurazione, staremmo per dire l'infilmabile, il miracolo dell'apparizione nonostante l'impossibilità di vedere, è ciò che, con semplicità e insieme con un'alta visionarietà, Martone filma nel cortometraggio *Antonio Mastronunzio, pittore sannita*, girato nel 1994 per il trittico *Miracoli* (insieme ai corti di Silvio Soldini e Paolo Rosa). Un pittore che vive tra i fiumi, i ruscelli e le montagne del Sannio e che, come già Ligabue, "proietta" sulla tela le interferenze quasi magiche, sciamaniche, tra la propria immaginazione e le vibrazioni sottili della natura, viene invitato da un collezionista a "rifare" un quadro, a ripetere quell'atto magico che lo ha condotto a figurare non tanto dei fiori, quanto la loro "apparizione", la loro visione miracolosa, la loro verità invisibile.

Il pittore si trova nell'impossibilità di ripetere quell'atto, e il film racconta questa impossibilità con cristallina e attonita capacità, con uno sguardo che, mentre aderisce totalmente alle intermittenze dell'anima e dell'atto

creativo, si pone anche in un punto quasi metafisico della vista, interrogando il corpo dell'artista nei suoi accordi come nelle sue stupefazioni e nei suoi soprassalti, con un paesaggio naturale sentito nella sua eternità e sintesi, quasi al limite zen della sua sparizione nel nulla, del processo di riassorbimento dell'atto creativo nel flusso invisibile. Allora la sparizione, l'annullamento stesso della figurazione, quel riempire la tela di rosso e quel gettarla nelle acque del fiume da parte di Mastronunzio, si inscrivono in una specie di apologo eracliteo: il flusso della sparizione è anche il miracolo della apparizione. Il quadro rosso scivola sulle onde leggere del ruscello, si incaglia tra le alghe, tra i rami e tra l'erba, e sulla sua superficie riappare la figurazione, si compone magicamente la ghirlanda: è una visione che in sé contiene perfettamente l'invisibile, come in una composizione zen o in una sequenza di Kurosawa.

Agli occhi del mondo, implicati nella sparizione e nel disfacimento di qualcosa che assomiglia sempre di più a un dopo-storia e a una post-realtà, in cui la sensazione di essere obnubilati dipende forse da un'altra storia e da un'altra realtà che stanno avvenendo, come se si fosse sospinti dalle ali controvento dell'Angelo di Paul Klee di cui parla Benjamin, gli occhi fissi dell'attenzione capaci insieme di essere mobili nel viaggio, appaiono gli imperdonabili. I volti che guardano in macchina nella sala d'attesa della stazione ferroviaria che aprono *Morte di un matematico*, il volto assorto che guarda con il capo leggermente inclinato della Madonna in *Rasoi*, gli occhi sinceri e un po' ubriachi di Angela Luce nell'*Amore molesto*, sono i soli in cui lo sguardo imperdonabile, lo sguardo in viaggio tra sogno e attenzione (nei sogni come nei viaggi il nostro sguardo è tanto più attento quanto più è mobile) riesce a specchiarsi, proprio perché provengono da una sorta di visione ancestrale che amalgama il tempo della favola a quello della realtà. Sono volti che emergono dalle pieghe del reale, che insorgono da un immemorabile, incidendovi gli archetipi fiabeschi: animali soccorrevoli, fate, maghe.

Probabilmente nel cinema di Martone questa attenzione al sembiante fiabesco che diventa, pasolinianamente, lingua della realtà è il tono più segreto. Un tono che si libera nella sua evidenza visionaria che ha la forma di un apologo, ancor più che di una parabola, perché rimanda a un cammino mistico, in *Antonio Mastronunzio*. Il fluire di un fiume simbolico e concreto scorre come in una fiaba, che come tutte le fiabe è l'avventura

di un cammino iniziatico, ha a che fare con un rito di morte e rinascita. Il processo creativo, il farsi naturale e impersonale della figura perfetta si compone in parabola, in fiaba. Eppure il pittore vive davanti allo sguardo la sintesi di un travaglio, che di nuovo è quello della rammemorazione, di nuovo è quello di una divergenza nel tempo. Ciò che gli viene chiesto è di ripetere un dipinto, visto per una volta, in un altro tempo, e ora perduto. Il gesto del rifare, come quello del rivedere, è impossibile, se non davanti all'occhio della natura. Il pittore, ripreso dalla camera in ellissi che si accumulano accordandosi agli strati di colore che sempre più intensamente ricoprono la tela fino ad annegare in un rosso che cancella la figurazione (e in questo trascorrere semplice ed ellittico c'è tutto un secolo di riflessione sul rapporto tra forma e gesto artistico, da *Le chef-d'oeuvre inconnu* di Balzac fino alla pittura di Yves Klein), si sottrae al recitare l'istante in cui si coglie quella forma, quella ghirlanda di fiori (così puramente illuminante come nella sapienza orientale). Allora il pittore sannita affida alle acque eraclitee di un fiume la sua tela: questa viene trasportata dalla corrente, si impiglia in un ramo fiorito, trascina con sé erbe acquatiche, il rosso si dilava e insieme si compatta, davanti allo sguardo vuoto, nel rumore-musica della natura, e il quadro si ricompone da sé: perfetto, come una concrezione millennaria nella luce densa e limpida della fotografia di Pasquale Mari, riprende forma e colori davanti ai nostri occhi stupefatti, noi attenti a non far rumore nella sala buia per non disturbare quel miracolo. Viene così restituita una epifania visiva, che fa pensare appunto a Proust o a un *haiku* giapponese.

Già in quel film del 1994 il corpo della poesia, della pittura, della natura e, in continuità, del cinema costituiva una voce (la sonorità del film avviene con una fisica gravidanza) che si dissemina pluralmente nel mondo, a partire da un piccolo angolo naturale dell'Italia, dove, nascosto agli occhi dei più, i morantiani "pochi felici" possono traguardare verità e mistero, risalendo a un arcano fondo italico. Sentimento "cosmico" ben presente a Leopardi e al suo amore per la classicità, come alla sua meditazione etica sul carattere italiano. Le voci plurali di un "polittico" etico-estetico sull'Italia si ritrovano infatti nella trasposizione in "lingua scenica" delle *Operette morali* leopardiane. Il regista considera che le *Operette morali* hanno una lingua a cui giova essere detta, sono una curiosissima cosmogonia in cui convivono spiriti e uomini, e procede con Ippolita di Majo a trarne una drammaturgia, incrociando le parole leopardiane in una

sorta di “combustione” del suo procedere dialogico, inventando uno spazio simile a una *Wunderkammer*, in cui si ritrova non solo la riflessione filosofica, la visione metafisica, il sentimento cosmico del nulla, il dialogo possibile-impossibile con la Natura, ma anche quanto di grottesco, spettrale, carnealesco (Luciano, Rabelais, Cyrano) sfocia nella scrittura del poeta, ricavandone tanto personaggi mitologici quanto persone, maschere teatrali.

Del resto Leopardi delle *Operette morali* aveva detto (e ne *Il giovane favoloso* la battuta viene pronunciata al consesso del Viesseux): “Bruciarlo è il meglio. Non lo volendo bruciare, serbarlo come un libro di sogni poetici, d’invenzioni e di capricci malinconici...”. Il luogo ottocentesco e assembleare di un teatro da camera viene figurato nello spettacolo: il Gobetti a Torino (e poi i saloni del Palazzo Serra di Cassano, sede a Napoli dell’Istituto di Studi Filosofici), ma anche il Teatro Argentina che viene “fasciato” in verticale, inerpicandosi sui palchi, dalle sagome totemiche di Mimmo Paladino, diventano un’area comune dove il pubblico trova posto come abitando le pagine di un enorme libro fantastico. A Torino, lo spazio centrale della platea è cosparso di terra lavica. Lo spettatore si ritrova su file disposte intorno alle pareti che fanno pensare alla Biblioteca recanatese di casa Leopardi. La scena arcana e stupenda, ma anche sottilmente commedica, delle *Operette morali* viene disposta da Martone come prolungando in un sogno un ambiente vissuto. Come osservato da Ippolita di Majo nel libretto di sala dello spettacolo presso il Teatro Stabile di Torino,

Lo spazio reale è quello della biblioteca del padre Monaldo, a Recanati; è quella la scena in cui prendono corpo i fantasmi che accompagnano i giorni e le notti di Leopardi [...]. Sono dèi, spiriti, uomini d’ingegno, filosofi antichi e moderni, figure larvali e fantasmatiche in cui Leopardi riversa il suo molteplice ingegno, in cui si riflette la potenza creativa delle contraddizioni che animano il suo pensiero dando corpo a una folgorante ironia.

Nello spettacolo di Martone accade come se si ritrovassero dei fili che hanno cominciato a dipanarsi nei primissimi lavori, dove lo spazio e la percezione dello spettatore venivano iscritti in una totalità di sguardo che incastrava le immagini, le proiezioni, le traiettorie di luce come in un politico. Anche qui il progetto visionario restituisce una tensione utopica,

la ricerca di un luogo delle immagini. Nei primi lavori (come in *Segni di vita* alla Galleria Lucio Amelio nel 1979) il progetto visuale e auditivo assorbiva il paesaggio urbano e mediale e ne faceva sprigionare danze di corpi e oggetti, scarti di movimento, posture, e tendeva al tempo stesso a fuoriuscire, a superare l'avanguardia (del resto era di "postavanguardia" che si parlava allora per la pratica di questi gruppi) e ad aprire un orizzonte dove potesse manifestarsi un'altra natura, dove lo sguardo potesse recuperare, disteso in uno schermo immaginario, la potenza e l'energia naturale. Accadeva come se si ripercorresse quel dissidio fertile tra macchina, energia, secolo dell'elettrificazione, e ritorno reviviscente alla Natura intesa come scatenamento di energie, apertura comunitaria verso una trasformazione dell'uomo in accordo con il cosmo. Spinta utopica che mette in comunicazione il mistero degli elementi naturali e la capacità della tecnica di amplificare la visione, di vedere l'invisibile, di immettere lo spettatore al centro del magma creativo, del nesso realtà-virtualità. Anche se Martone recentemente è andato in cerca delle radici nel moderno otto-novecentesco di una nuova sensibilità, il suo sguardo ha ben presente come oggi il digitale, la realtà virtuale, la tridimensionalità nella costruzione delle immagini appaiano il portato di una nuova gnosi, di una "tecnognosi", di una "new age" percorsa da una sorta di "sciamanismo" tecnologico, in cui la scommessa faustiana di "ricreare" vita e natura si ripresenta con tutte le sue aporie. Già all'epoca della postavanguardia il viaggio virtuale delle immagini veniva agito da Martone con una precisione analitica e un'attitudine sentimentale. In questo senso un "ur-spettacolo" del 1977 come la sua prima allo Spazio Libero di Vittorio Lucariello a Napoli con un gruppo denominato "Il battello ebbro", e cioè *Faust e la quadratura del cerchio*, disponeva già questi elementi in una specie di "evocazione" magica di ciò che si può vedere dietro le immagini. Le *Storie di Sant'Orsola di Carpaccio*, ciclo già quasi cinematografico nella "processionalità" dello svolgersi pittorico, venivano estratte nelle posture analitiche degli attori immobili e riflessi, duplicati, rovesciati da uno specchio, mentre il tragitto nel buio di un globo planetario solcava per tutta la profondità dello spazio il luogo dello spettatore per congiungerlo con il luogo scenico, e la durata sonora e visiva dell'azione si distendeva in uno spazio totale, predisponendo ciò che sarà una caratteristica martoniana: concepire il lavoro sui linguaggi come "opera d'arte totale", così come rintracciato da Massimo Fusillo.

L'elemento che richiama di più la categoria di opera d'arte totale in questo teatro non narrativo, fatto di frammenti accumulati vertiginosamente, è la sua capacità di sviluppare una nuova drammaturgia dell'immagine: non si limitava infatti a una semplice utilizzazione di media differenti, ma li teatralizzava per creare nuove suggestioni percettive, per giungere all'effetto di un ambiente immaginario, a una "onnicomprensività derealizzante", come ha scritto uno dei primi critici a studiare il teatro di Martone, Rino Mele, coniando la categoria di mediateatro. Fin da questa prima fase hanno giocato un ruolo importante gli incontri: con lo scenografo Lino Fiorito, autore di una "scrittura pittorica per il teatro", e con il gallerista Lucio Amelio, che ha lanciato il gruppo nel circuito internazionale dell'arte contemporanea [...]. Nel finale del bel documentario dedicato anni dopo ad Amelio, *Terrae Motus*, troviamo uno degli esempi più netti di fusione fra i linguaggi, di opera d'arte totale: un intreccio intenso fra verbale, visivo e sonoro; mentre la voce fuori campo del gallerista rievoca la sua vita e il suo rapporto con l'arte, sfilano immagini di opere di tutto il Novecento, al ritmo epico e dissonante della musica di Béla Bartók, contaminandosi con gli inserti di cinema sperimentale scelti da Mario Franco.

Dal globo che viaggia sospeso nel buio di Faust si giunge a una delle immagini più suggestive di *Operette morali*, quella cosmica in cui nel vuoto galleggia un grande pianeta, così come dallo spettacolo si trasferisce al film su Leopardi il "colosso" di terra della Madre-Natura, che nella compagine scenica era una statua totemica di Paladino, con grosso incavo al centro del corpo. Nello spettacolo la lingua di Leopardi torna a vivere come suscitata da un abisso: è lingua umana, lingua divina e lingua dei morti disseminata in un cavo anatomico dove i mondi s'incontrano e si scontrano (così nella scena del Coro dei Morti, con le Teche delle Mummie, o in quella dove una candela accesa illumina Ruysch, anatomista in camicione bianco, come nell'illustrazione di una storia di fantasmi di Dickens). Questa solidarietà tra vivi e morti, tra visibile e invisibile, eternità della Natura e transeunte senso di vanità umana, questo incanto di favola e insieme concretizzazione terrigena di corpi transitanti nell'umano, rimanda anche all'amato Pasolini. La meta a cui aspira Martone consiste nel "riaccendere", riscrivere su una carta infuocata, con cifre della realtà, una crittografia luminosa, che "profetizza" i destini dell'utopia umana dentro e dietro il "velo" di Maja della Natura. A proposito della lingua leopardiana il regista ha più volte insistito sulla forza irriducibile di una

lingua-corpo della poesia che accomuna Leopardi a Pasolini, sulla loro funzione profetica rispetto ai destini italiani, e ha definito “due luci” i due poeti.

I versi “inceneriti” (*Le ceneri di Gramsci*), in cui Pasolini (il cinema si scrive “su carta che brucia”, diceva), definendosi “più moderno d’ogni moderno”, invocando che “solo nella tradizione è il mio amore”, tornano in mente alla visione di due piccoli film, “perle preziose” per comprendere un senso profondo e nascosto del lavoro di Martone. Si tratta di *Teatro sommerso*, realizzato per la Triennale di Milano nel 2008, e di *Pastorale cilentana*, realizzato per l’Expo nel 2016. Lungi dall’essere film “d’occasione” sono due lavori che “postillano” in modo ispirato un nesso cruciale: quello che unisce il fare arte, il fare cinema, il fare teatro con il nucleo di vita racchiuso nel binomio Natura-Utopia. Nel primo si preleva una sequenza straordinaria tratta dal Fellini di *Roma* (il viaggio sotterraneo degli addetti allo scavo della Metropolitana), in cui le viscere della terra “rivelano”, estraggono, fanno rinascere da quel buio millenario e ventrale, i volti e le posture di antichi affreschi romani e, consegnandoli alla luce e all’aria, al tempo stesso li sgretolano e li fanno sparire in un pulviscolo, una polvere e cenere che si spande come anima ancestrale. Martone compie un lavoro arduo: usare come “tappeto” quella sequenza ma sostituire, in una sorta di “rimontaggio anacronico”, di revisione-revivenza, gli affreschi del film (che erano “ridipinti”) con riprese ravvicinate e potenti, terse e misteriose, di ombre antiche. Volti di statue e affreschi, soprattutto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (e qui il ritorno al “set” rosselliniano di *Viaggio in Italia*, e al traumatizzante scambio di sguardi tra la Bergman e quelle concrete parvenze secolari, è evidente). Maschere teatrali antiche, bocche d’ombra spalancate, occhi iridescenti di sculture bronzee, gesti arcani, sistri, passi magici, voli animici, ninfe e satiri, metamorfosi divine irrompono con sguardi in macchina che ci interpellano dal fondo dei secoli e riemergono dal terriccio e dalle acque sotterranee, ritornano a vivere, nella panopia di un warburghiano *Nachleben*, come una “seconda natura”. Martone s’incammina ancora una volta sulle orme della catabasi felliniana e usa il veicolo del cinema, come macchina del vero, per affondare in una antichità nilotica, partenopea-isiaca. Genialmente, questo “scavo filmico” procede ad enucleare il racconto perduto e ritrovato di una possibile origine del teatro (sulla scorta di Tito Livio), un teatro sommerso, ma dentro noi stessi e il nostro appartenere allo scorrere eterno della vita. Il

testo scritto e letto da Emanuele Trevi mette in rapporto, artaudianamente, peste e teatro. La sua voce parla di “un rumore diverso da ogni altro perché dotato di una forza demiurgica cosmogonica dentro uno spazio [che] creava un altro spazio, un luogo dotato di una geometria sconosciuta, impossibile ma infallibile, un carnevale si era incuneato nella pestilenza”, mentre racconta l’irruzione di istrioni etruschi ad esorcizzare la pestilenza con la diffusione del teatro. Quella invenzione del teatro, quella congettura borgesiana dell’epifania dell’attore viene suscitata ed evocata ai nostri occhi, implicando il nostro sguardo a una “distanza ravvicinata” così pregnante che si fa quasi tattile. Una sonorità di risate squillanti e chioce, di frammenti in latino, di spire di vento, intersecate con le note magiche di Rota, sono gli “strumenti” dell’evocazione. Il sognato e il fantasmatico si concretizzano con una forza inaudita, si fanno presenti, vivi, mentre su una visione della Roma umbertina all’imbrunire la voce riflette: “Lo spettacolo etrusco non era altro che una maschera dell’epidemia, la sua rivelazione suprema. Era questa la salvezza della città. Perché la vita, non meno del teatro e dell’epidemia, è pur sempre qualcosa di impossibile”.

Con *Pastorale cilentana* sembrerebbe di assistere a una sorta di anello di congiunzione tra il dittico *Noi credevamo/Il giovane favoloso* e il film che il cineasta ha, nel momento in cui scriviamo, in lavorazione, *Capri-Revolution*. In tal senso il binomio Natura-Utopia si staglia con una evidenza di luce, colore e spazio straordinaria. Il film è precipuamente uno sguardo in viaggio: quello di un bambino nel paesaggio, nelle luci, nelle ombre, nei gesti, nell’aria di una Natura (il Cilento contadino) che, se è posta apparentemente fuori dal tempo, è solo nell’apprensione visiva del tempo della visione che diventa viva, che parla un linguaggio silenzioso (il film è muto e senza musica) ma assolutamente pregno della sonorità profonda del lavoro umile, del dialogo tra le generazioni, del linguaggio naturale, dei ritmi quotidiani. Ciò è ottenuto da Martone con la scelta di un “superscope” e di campi larghi, lunghissimi, piani sequenza e panoramiche che fluiscono tanto quanto l’ambiente naturale filmato, sotto lo sguardo di una vita giovanissima che sembra scoprire il mondo nell’atto stesso e nel momento stesso in cui viene rivelato dalla macchina da presa. Lo spettatore, quasi come in una installazione, ha modo di disporsi rispetto all’enorme schermo, di attraversare lo spazio di visione dove si colloca il film in accordo con l’attraversamento lento e maestoso della vita umana e

animale che trascorre. In una sequenza in campo lunghissimo un paesaggio è tagliato da un fiume e le due sponde attraversate con semplicità solenne da uomini e animali e lo spettatore, come risucchiato dalla visione, attraversa egli stesso lo spazio per percorrere l'immagine con lo sguardo, al "passo reale" del cinema. Allora la visione "panottica" dell'opera totale, lo *screen* che per Martone è un segno primigenio di creatività, la luce che trascorre verso il buio (nella cifra incisa e cristallina della fotografia di Renato Berta) qui si riassumono in una specie di poesia virgiliana, di scorrere eraclitèo, di rosselliniano accordo con il manifestarsi del vero, di epifania "divinoumana" parmenidea (i luoghi del film sono gli stessi della filosofia presocratica). Si ha accesso alla "presa" dell'aura, e al suo lento accadere nell'immediato, che, "qui e ora", come in un altrove dove il mondo è nel suo farsi e apprendersi, sembra concretizzare ogni utopia di tridimensionalità, di "realtà virtuale", con la semplice, incommensurabile puntualità di uno sguardo. Per cui, contro ogni apparenza, nulla c'è di arcadico e nostalgico, ma un rendere presente l'avvento sincronico e anacronico del tempo (passato-presente-futuro).

Su ciò sembrerebbe interrogarsi Martone con il film in lavorazione *Capri-Revolution*. Sulle scaturigini di una "modernità più moderna del moderno" e di "un vero più vero del vero", risalendo nelle pieghe dell'origine primonovecentesca di una sensibilità più che mai contemporanea. La Capri del 1913, quando sull'isola sembrava compiersi il crocevia tra Natura e Tecnica, tra ancestrali ritorni e incipienti avventi rivoluzionari, sociali, scientifici, artistici. La Capri pagana e mistica, di futuristi ed esoteristi, di rivoluzionari e utopisti, di spiritualisti e materialisti, di Gorki e Picasso, di Fersen e Diefenbach, di Clavel e Depero, di Rilke e Gide, di Douglas e Wilde, di Ewers e Mackenzie, di Maugham e Munthe, e del Lenin che profetava: "Il comunismo è il socialismo più l'elettricità". Ma anche la Capri di Beuys. Un artista, il maestro tedesco, che Martone ha incontrato quando giovanissimo frequentava la galleria di Lucio Amelio e dalla cui opera *CapriBatterie* trae una delle ispirazioni per il film. Si tratta di un'opera dell'artista consistente in una lampadina che prende energia e luce dorata da un limone, lavoro alchemico di trasformazione e trasmissione che Beuys realizzò per Lucio Amelio e che lo stesso gallerista (come si vede in un punto straordinario del documentario girato da Martone nel 1993 *Lucio Amelio/Terrae Motus*) mostra al regista, facendogliene dono come un viatico, come il segno dell'inesauribile forza della vita e della metamorfica

presenza continua della Natura che incontra l'utopia di uno sguardo. Qui (nel film che ancora deve essere visto da me e dal pubblico al momento in cui scrivo) si incroceranno le comunità della vita e della storia. La comunità degli utopisti stranieri che attraversavano nel loro progetto un altro incrocio, tra Natura e Progresso, e la comunità di coloro, contadini e pastori, [che] continuavano a parlare con gli dèi che si nascondono negli elementi naturali, nonostante un destino incipiente di esclusione e cancellazione del dato umano e naturale perpetrato dal lato oscuro della tecnica. Tale incrocio magnetico parrebbe concentrare in una focalizzazione esemplare il tema della comunità possibile-impossibile, dell'incedere della Storia e dello sguardo memoriale delle singolarità, così come la porosità ancestrale napoletana, i suoi misteri reviviscenti. Certo è che in questo racconto, dove pare che il sogno e la favola da un lato, e il vero e la Storia dall'altro, possono camminare di pari passo, riemerge un lato in ombra, ma persistente e fondante, del nostro Novecento, un XX secolo segreto, affacciato su un futuribile nuovo millennio. Infatti l'esperienza della comunità utopica di Monte Verità ad Ascona pare sia uno dei riferimenti sottili del film. Quella "Città del Sole" (La "Città del Sole" campanelliana era la filigrana ermetica dell'impianto "utopico" di *Ritorno ad Alphaville*, e non ci sembra un caso se qui ritorna un nome, che accomuna i protagonisti di quello spettacolo-emblema e di questo nuovo film: *Seybu*) praticata come utopia concreta all'inizio del secolo scorso parrebbe riflettersi nella "comune" di nordeuropei che trova a Capri un intervallo eterno, l'attimo futuro in cui immaginare (alla vigilia della carneficina della guerra) un ulteriore mondo possibile. Se si pensa che il binomio Natura-Progresso, la meditazione sui destini umani e naturali, il senso profondo dell'intersecarsi di Storia e Mito, sono racchiusi nella tensione poetica da cui scaturisce *La ginestra* leopardiana, e che i versi del poeta risuonavano nel film di Martone come scaturendo dallo sguardo di Leopardi seduto sulla terrazza di fronte al Vesuvio e al golfo, e ai cieli "iperuranici" del fluire dei tempi cosmici, potremmo indovinare che *Capri-Revolution* rilancia da lì, da quella visione "anacronica", un altro sguardo sul secolo della modernità e parabolicamente su ciò che dell'"aura" novecentesca muove tuttora il nuovo millennio. Come proclama il risvolto di copertina del libro *Sul Monte Verità* di Edgardo Franzosini:

Secolo di orrori occidentali e di scienze in rapida espansione, il Novecento è ruotato attorno a un centro misterioso, da cui ha preso vita tutto: l'ideologia

verde che sarebbe mutata geneticamente in un certo nazismo, l'importazione delle religioni orientali, la Rivoluzione d'ottobre in Russia, il magnetismo e la psicologia del profondo, la premessa al movimento hippie. Questo luogo da cui si diparte il secolo si trova in Svizzera: è il Monte Verità ed è stato la meta per eccellenza di comunità utopistiche, gimnosofisti e asceti, naturisti e teosofi, architetti esoterici e occultisti vegetariani. Il Monte Verità è l'Atlantide emersa all'origine della modernità.

Ci sembra di poter divinare come *Capri-Revolution* si agganci in una ideale trilogia ai due film sull'Ottocento, sfociando in modo naturale nei destini del nuovo secolo, e illuminando da lì, ancora una volta genealogicamente, il nostro presente. Reviviscenze anacroniche che, da lontano, ci appaiono più che mai vicine. A distanza ravvicinata.

English abstract

Among the contemporary artists of the screen and the scene, Mario Martone is the one that most, and with rare stylistic and moral coherence, collects and re-launches the great Italian lesson of Rossellini, Pasolini and Visconti. The relationship with the idea of and city and community (Naples over all), tracing back to the roots of the tragic, the reactivation of the *melodramma*, the ability to make active and alive the national historical past within the urgency of the present (as in the *Risorgimento* age of *Noi credevamo* and Leopardi's time of *Il giovane favoloso*) are some of the poetic and thematic threads that go through his work.

Segni in piena luce. Sulla mostra "Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà"

In Appendice | Valerio Eletti, *Fermare il mare. Quando e perché ho citato Cambellotti*

Antonella Sbrilli



Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta* (1961), 16^a edizione, Adelphi, Milano 1993, copertina.

In un cortocircuito fra specie diurne e notturne, rapaci e corvidi, sulla copertina di un'edizione Adelphi del romanzo di Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, si vede un'opera di Duilio Cambellotti dal titolo *I corvi*.

L'inquietante "civetta diurna" del libro di Sciascia – che, per inciso, di Cambellotti si occupò a proposito delle decorazioni del Palazzo del Governo di Ragusa – non è evocata dalle vivide civette che proprio Cambellotti sagomò per l'omonima Casina di Villa Torlonia a Roma, bensì da tre corvi appollaiati su un albero spoglio e luttuoso.

Tali i voli e le oscillazioni di segni e simboli lungo i decenni del Novecento italiano: Sciascia pubblica *Il giorno della civetta* nel 1961; Cambellotti era morto l'anno prima; l'edizione Adelphi con in copertina i Corvi dell'artista romano è dei primi anni Novanta, quando la Casina delle Civette veniva restaurata, dopo i danni inflitti dalla guerra e da decenni di abbandono.

Ora, la Casina delle Civette, il Casino dei Principi e il Casino Nobile, tre degli edifici che compongono la storica Villa Torlonia affacciata su via Nomentana, a Roma, ospitano fino all'11 novembre 2018 la mostra "Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà".

Costellata di interventi architettonici e decorativi che riflettono i cambi di proprietà e di gusto nel corso dei secoli, la Villa – che fu residenza di Mussolini fra il 1925 e il 1943 – è un luogo deputato per presentare l'attività di Cambellotti, che nella sua prolifica vita (1876-1960) ha attraversato due conflitti mondiali, intervallati dal ventennio fascista, per poi inoltrarsi nel secondo dopoguerra, fra incarichi di insegnamento, illustrazioni e decorazioni, le ultime scenografie.

Artista poliedrico, genio multiforme in grado di captare e siglare le forme naturali e mitiche nella sintesi bidimensionale del foglio e in quella tridimensionale della scultura, nella dimensione imponente (vetrate, fregi, monumenti, affiche) e nel piccolo formato (gioielli, ex-libris, erinofili, cioè chiudi-lettera commemorativi), Cambellotti si trovò ad affrontare richieste pubbliche e private, con affacci rilevanti sul teatro e sul cinema, tornando sempre a un nucleo di valori fondativi da cui attingere: il paesaggio agreste, la casa d'abitazione, l'infanzia e l'educazione, il lavoro manuale sul legno e sui metalli.



Serie di vedute della mostra.

La mostra in corso a Roma presso Villa Torlonia "Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà" è aperta fino all'11 novembre 2018(
www.museivillatorlonia.it) è curata da Daniela Fonti, responsabile

scientifico dell'Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti (insieme con gli eredi dell'artista e la Galleria Russo) e da Francesco Tetro, ideatore e direttore del Museo civico "Duilio Cambellotti" di Latina (qui una recensione apparsa in Engramma), che testimonia con la sua collezione l'intensa attività e l'impegno dell'artista nell'Agro Pontino, nelle campagne di assistenza e alfabetizzazione dei braccianti.

Nel catalogo – a seguire le diramazioni della creatività di Cambellotti "scultore, orafo, ceramista, illustratore, pittore, disegnatore di mobili, scenografo teatrale e cinematografico, costumista, fotografo, collezionista di ceramiche popolari" – convergono i saggi specialistici di Giovanna Alatri, Francesca Maria Bonetti, Alberta Campitelli, Carlo Fabrizio Carli, Monica Centanni, Anna Maria Damigella, Daniela De Angelis, Elena Longo, Nadia Marchioni.

Non è un caso che, parlando di Cambellotti, si debba ricorrere a lunghi elenchi descrittivi di attività e appunto di specializzazioni, di tecniche e mestieri. E tanto variegata è la lista, quanto è sintetico, inconfondibile il suo stile, in cui i grafismi della cultura liberty, le sagome tendenti alla simmetria del déco, il cloisonné delle arti orafe e vetrarie, i tratti delle incisioni xilografiche, il germe del movimento convergono e si fondono in una colata vigorosa, da cui emergono i suoi tori, le bufale, i butteri, i bambini, gli dèi e gli eroi del mito, così come i mobili, o le scene delle tragedie classiche.

La mostra è molto ricca e si snoda – come accennato all'inizio – fra il Casino dei Principi, il più affollato di opere: disegni, quadri, sculture, bozzetti per affiche, fotografie, oggetti d'arredo, in rappresentanza di sessant'anni di lavoro su commissione e di ricerca; la Casina delle Civette, dove sono visibili – nell'impianto decorativo a cui concorsero diversi autori coevi – le vetrate ideate da Cambellotti e realizzate – fra il 1908 e gli anni Trenta – dal maestro vetraio Cesare Picchiarini; e infine il Casino Nobile di Villa Torlonia che raccoglie una galleria di sculture e una scelta della produzione teatrale, con maquette, cartelloni e costumi provenienti dall'Archivio Fondazione INDA. Su Engramma, la lunga collaborazione di Cambellotti (1914-1948) col Teatro greco di Siracusa è ripercorsa in diversi contributi, in corrispondenza di mostre seminali, fra cui quella del 2005

Artista di Dioniso, Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa
(1914-1948) (Palazzo Greco – Museo e Centro studi INDA, Siracusa).

La produzione per il teatro – condotta da Cambellotti a tutto tondo, dalle scene ai costumi, ai cartelloni pubblicitari – permette di seguire la trasformazione progressiva del suo approccio, da una iniziale aderenza descrittiva al dettaglio archeologico alla ricerca concettuale e sintattica di “linee pulite ed essenziali che riassumano, nell’andamento rettilineo o curvo, la piega concettuale del dramma”.



Serie di vedute della mostra.

E l'ariosa sala centrale del Casino Nobile offre un campione formidabile di questo percorso: i materiali dell'attività di Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa sono rappresentati in mostra attraverso alcuni esemplari preziosi: fra gli altri, il manifesto per *Baccanti* ed *Edipo Re* del 1922; la maquette per *Trachinie* del 1933; la riproduzione del costume per la *Medea* del 1927.

Se in Italia la grandezza di Cambellotti è ampiamente riconosciuta (anche dal mercato), la sua risonanza internazionale può crescere, agganciata alla

sua posizione originale nel panorama storico-artistico coevo, all'interpretazione di iconografie e temi locali e globali (i butteri, la tensione fra campagna e urbanizzazione, l'educazione); e anche agli esiti del suo stile, mirato a una sorta di "immagine coordinata", al racconto visivo, al timbro che sfronda la varietà incostante del reale in una informazione binaria di bianchi e neri, vuoti e pieni, altamente riproducibili e in grado di attraversare i decenni e le mode.

Fermare il mare. Quando e perché ho citato Cambellotti

Valerio Eletti



V'Eletti, *Marchio per Ulisse*, La Repubblica, 3 agosto 1982, p.12.
Duilio Cambellotti, frontespizio di *La furia dormente*, Roma, Tip. Editrice Nazionale, 1911.

Anche Pasolini, vidi più tardi, si sovenne delle tavole di Cambellotti quando sceneggiò da grande poeta il vecchio testo persiano: e il fatto ancora una volta dimostra quanta parte dell'immaginazione del nostro secolo, almeno

qui in Italia, sia dovuta al genio ad un tempo realistico e visionario di Duilio Cambellotti.

Sono parole di Giulio Carlo Argan, nell'introduzione al volume *Il buttero cavalca ippogrifo. Duilio Cambellotti* (Cappelli editore, Bologna 1978) della preziosa collana "Cento Anni di Illustratori" diretta da Paola Pallottino. E in effetti, negli anni tra la metà dei '70 e la metà degli '80 del Novecento, quando realizzavo le illustrazioni per la Repubblica e altre testate nazionali anch'io sono stato affascinato "dal genio ad un tempo realistico e visionario di Duilio Cambellotti" e ho attinto diverse volte alle sue magistrali opere grafiche, per allestire i disegni che mi venivano commissionati.

Il segno delle opere grafiche di Cambellotti entrava infatti in risonanza, in maniera particolarmente efficace, con il tratto in bianco e nero delle citazioni che prelevavo da disegni liberty o pop, dalle creazioni della optical art o dalla pittura vascolare greca, dalle xilografie medievali o dalle antiche stampe giapponesi, per creare quella sorta di scenografie postmoderne che caratterizzavano le mie illustrazioni di quegli anni (su questo, si può leggere in Engramma l'articolo *DATA1. 1980, in viaggio tra immagini e associazioni di idee*).

Per rendere il senso di questa operazione e della forza fuori dal tempo del lavoro di Cambellotti, propongo qui qualche esempio tratto da una sequenza di composizioni grafiche che realizzai nell'estate del 1982 per illustrare due serie di articoli settimanali di viaggio "Sulle orme di Ulisse e del grande Alessandro", a firma rispettivamente di Paolo Guzzanti e Stefano Malatesta.

Così, il marchio utilizzato, settimana dopo settimana, accanto alla testatina per la serie di articoli sulle orme di Ulisse, l'ho realizzato citando l'illustrazione di Cambellotti per il frontespizio de *La furia dormente* di Fausto Salvatori (Roma, Tip. Editrice Nazionale, 1911).



63 *E accanto al tumulto di Achille Piè veloce i generali turchi giocano alla guerra* (1982)
 china e inchiostro correttore per macchine da scrivere su carta
 cm 25 x 34,9
 firmato in basso a sinistra
 note tecniche e «ex pezzo Guzzanti» a matita
 note tecniche a matita su lucido sovrapposto
 pubblicato in «La Repubblica», 3 agosto 1982, p. 12



V'Eletti, illustrazione per *E accanto al tumulto di Achille Pie' veloce i generali turchi giocano alla guerra*, di Paolo Guzzanti, *La Repubblica*, 3 agosto 1982, p.12.
 Duilio Cambellotti, tavola f.t. II de *Il vello d'oro*, in *Storie meravigliose*, Milano, Ist. Edit. Italiano s.d. (1912-13).

È nel disegno che illustrava l'articolo *E accanto al tumulto di Achille Pie' veloce i generali turchi giocano alla guerra*, pubblicato su "La Repubblica" del 3 agosto 1982, a pag. 12, "il diretto riferimento della barca che esce dalla cartina sulla sinistra è nell'illustrazione di Cambellotti per *Il Vello d'oro*, da cui è ripreso anche, pari pari, il mare" (cfr. testo di Agnese Bolzoni nel catalogo *Valerio Eletti*, pubblicato dal Csac dell'Università di Parma nel 1985, p. 69).

Quel mare a chiazze nere e bianche, che si inarca morbido nella fluidità delle onde calme e ampie, mai increspate, è un piacere per gli occhi, ma soprattutto è una sfida, un gioco, una sirena per la mano di chi disegna, citando l'invenzione grafica che si ritrova nella *Conca dei Nuotatori* pubblicata da Cambellotti nel 1910.



Duilio Cambellotti, *Conca dei nuotatori*, 1910.



Duilio Cambellotti, tavola f.t. V de *Il melograno*, in *Storie meravigliose*, Milano, Ist. Edit. Italiano s.d. (1912-13).

V'Eletti, illustrazione per *Tra gli affascinanti Kafiri*, di Stefano Malatesta, *La Repubblica*, 18 agosto 1982, p. 7.

Ultimo esempio, la composizione che feci per la sesta puntata del viaggio sulle orme di Alessandro Magno, intitolata *Tra gli affascinanti Kafiri* (Stefano Malatesta, La Repubblica, 18 agosto 1982, pag. 7): qui il fondale nero è sovrastato da una silhouette inquietante ed evocativa che si rifà alla “citazione di Cambellotti de *Il melograno*, associata a elementi dell’archeologia classica collocati in primo piano in forte evidenza visiva” (Agnese Bolzoni, *Valerio Eletti*, Edizioni Csac, Università di Parma, 1985, pag. 70).

Nota editoriale

Di seguito una scelta di articoli apparsi in Engramma su Duilio Cambellotti, e in particolare sui suoi rapporti con il mito e la tragedia classica:

Simona Dolari

Il nuovo Museo Cambellotti a Latina. Recensione a Museo Duilio Cambellotti, Latina, Piazza San Marco, Palazzo della Cultura
Engramma n. 45, gennaio 2006

Simona Dolari

Cambellotti a Palermo. Recensione della mostra *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa (1914-1948)*, Palermo, Teatro Politeama, 29 marzo/25 settembre 2005
Engramma n. 41, maggio/giugno 2005

Redazione di Engramma

“Accettare e tradurre quel tanto di passato che aderisca allo spirito del dramma”. Recensione della mostra: “Artista di Dioniso, Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa (1914-1948)”, 23 maggio 2004 - 9 gennaio 2005; Palazzo Greco - Museo e Centro studi INDA, Corso Matteotti 29, Siracusa; catalogo *Electa* 2004
Engramma n. 34, giugno/luglio 2005

Monica Centanni, Peppe Nanni

“Il vetro di Atena: Duilio Cambellotti, un esperimento italiano di arte totale. Presentazione alla mostra: Duilio Cambellotti. Opere dall’archivio”, Ragusa,

Castello di Donnafugata, 27 aprile / 17 luglio 2003

Engramma n. 26, luglio-agosto 2003

English abstract

In the last years, Engramma ha dedicated several contributions to the Roman artist Duilio Cambellotti (1876-1960), following the rediscovery of his work as an illustrator, as scenographer for the Greek Theater of Syracuse, as interpreter in a modern key of a corpus of images of classic tradition. This review presents the exhibition *Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà*, open until November 2018 at Villa Torlonia (Rome). An exhibition full of works that testify the versatility and consistency of Cambellotti's style, poetics and intentions.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • novembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

settembre **2018**

158 • Miti in moto

Editoriale

Alessandra Pedersoli, Stefania Rimini

Michel Foucault, "Errare nell'oscura festa dell'anarchia incoronata"

Michela Maguolo

La materia del mito

Maria Grazia Ciani

The British Uncanny

Maurizia Paolucci

La performance della memoria

Francesca Bortoletti, Annalisa Sacchi

Decapitare la Gorgone

Silvia De Min

A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone

Bruno Roberti

Segni in piena luce. Sulla mostra "Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà"

Antonella Sbrilli, Valerio Eletti